

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA



OPCIÓN DE TESIS: NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH, BÉLA BARTÓK, LUDWIG VAN

BEETHOVEN, FRÉDÉRIC CHOPIN Y MANUEL ENRÍQUEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN PIANO

QUE PRESENTA

PAMELA VÉLEZ ROMERO

ASESORES:

MTRA. KRISZTINA DELI Y DR. GONZÁLO CAMACHO

CIUDAD DE MÉXICO, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 Dios, a mis ángeles, a mis padres, a mis amigos y a mis maestros,
especialmente a Patricia Morales, Fernando Beyer y Krisztina Deli

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi maestra Anikó Krisztina Deli,
a quien admiro profundamente

La música es el único camino hacia lo trascendente

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Introducción

El presente trabajo fue realizado con el objetivo de crear un vínculo entre los acontecimientos sucedidos durante la vida y obra de los compositores y las obras elegidas para el Recital de Examen Profesional para obtener el título de Licenciada en Piano, correspondientes a los grandes períodos de la música desde el Barroco hasta el Siglo XX.

Con esta investigación también pretendo favorecer el entendimiento de las partituras que integran este programa, así como crear un enlace entre el concepto de la obra y una interpretación musical consciente y comprometida, sin dejar de lado la intuición personal.

La metodología para lograr este trabajo fue a través de la integración de 5 capítulos y sus secciones internas. Cada capítulo está dedicado a exponer los aspectos más relevantes alrededor de la composición de cada obra mediante las siguientes secciones:

- investigación del contexto histórico, social y cultural de la época y en el que se desarrolló la vida del compositor, así como en el que fue creada la obra a interpretar;
- la corriente musical o estilo artístico de la época;
- biografía y características de la música del compositor;
- las características del piano (en constante evolución) para el cual fue creada la obra;
- el uso de los recursos pianísticos nuevos en cada época;
- el género de la obra y su análisis estructural, así como
- algunas sugerencias técnicas e interpretativas para cada una de ellas.

A continuación describo las razones personales que me llevaron a elegir las obras que integran el programa del recital de titulación, así como los puntos más

relevantes en mi investigación para acercarme a una interpretación correcta de las obras.

El *Preludio y Fuga en Si mayor BWV 892* fue elegido por su claridad y alegría, pero también por ser una pieza de gran vivacidad que implica la conexión de diversas partes, con sus diferencias de carácter y diversidad de colores en un continuo fluir. Es relevante saber de donde vinieron tantas ideas improvisatorias y las influencias que Bach pudo tener de intérpretes geniales contemporáneos, así como el acercamiento a los monumentales órganos de su época y muchos otros extraordinarios instrumentos de teclado, donde pulió su arte de improvisador y compositor, hasta ser uno de los íconos más representativos del Barroco musical.

La *Sonata Op. 78* de Beethoven fue elegida por su naturaleza delicada, ligera y elegante, y sus contrastantes alternancias de momentos arrebatados o de más dramaturgia pero siempre con un continuo regreso a la luz de su tonalidad, Fa# mayor. Para mí es importante descubrir la razón de los contrastes inesperados en ésta y en general de sus obras, así como el carácter de improvisación que se fue gestando cada vez más en su composición. También me resulta interesante que esta sonata muestra una gran flexibilidad en forma y contenido, entre sus demás sonatas, con melodías tiernas, introducciones meditativas y texturas transparentes, dando origen a una obra extraordinariamente personal.

Escogí la *Fantasía Op. 49* de Chopin especialmente por el manejo particular de la armonía, que se vuelve impredecible en toda la obra. El cambio radical de una sección a otra como si se tratara de diferentes piezas unidas por la constancia del acompañamiento. Momentos inesperados, misteriosas secuencias armónicas que evocan emociones que van desde lo más delicado y discreto, hasta lo más apasionado y entregado. Todas las facetas de Chopin se pueden conocer en ésta obra, como si se tratara de un álbum de fotografías a través de la vida de alguien especial. Podemos notar el Chopin abierto y juguetón, intrépido en su virtuosidad y también al Chopin en un recogimiento espiritual. Entre la dicha y la pena. Entre la

melancolía y la esperanza de un futuro mejor. Hasta reconocer su genio único que le hizo explorar el piano de las formas más insospechadas, al aislarse del mundo y encontrarse a sí mismo con su piano.

En Bartók, el carácter percutivo de sus obras es lo que siempre ha llamado mi atención. La sugerencia de tocar la *Sonata BB 88* vino de mi maestra de piano, Krisztina Deli, y desde que me la mostró me causó un gran impacto y supuse que sería un gran reto, pero que valía todo el esfuerzo de mi parte. Para esta obra es interesante conocer la labor de investigación que Bartók llevó a cabo sobre la música folklórica, y cómo logra llevar su esencia y enaltecerla con libertad en sus obras. Asimismo, las nuevas maneras de vincularse con la armonía, la profundidad en las texturas, la generación de células y motivos, y las novedades de su estilo pianístico al articular las notas (algunas veces de una naturaleza salvaje con sus decididos ostinatos, *clusters* de acordes, *martellatos*, etc., y algunas otras con ligereza y delicadeza imitando flautas o violines), dibujaron un camino nuevo hacia la música contemporánea del futuro.

El *Móvil I* de Enríquez, fue una pieza escogida por su escritura singular y por la intervención creativa que requiere del pianista. Fue una obra que abrió mucho mi curiosidad, al descifrar las instrucciones y llevar a cabo el juego al que invita sobre el teclado o las cuerdas del piano, para poder utilizar el instrumento en su totalidad, y también potenciar los efectos de su mecanismo. Krisztina Deli fue definitivamente una gran influencia para elegir una obra de música contemporánea mexicana (aleatoria), ya que en numerosas ocasiones tuve la oportunidad de escucharla en concierto y ser su “cambiadora de páginas”, donde pude conocer un poco de los retos que implicaba tocar este tipo de partituras. Al haber tenido esas experiencias durante mis estudios de licenciatura, no fue difícil elegir una pieza con características similares, al contrario, fue una aventura que disfruté muchísimo.

Índice

I Johann Sebastian Bach (1685-1750): Preludio y Fuga en Si mayor BWV 892

1.1 Contexto histórico, social y cultural	1
1.2 Biografía breve de Johann Sebastian Bach	6
1.3 El Clave Bien Temperado	13
1.4 Música para teclado de J.S. Bach	17
1.5 Análisis estructural del Preludio y Fuga en Si Mayor BWV 892	18
1.6 Sugerencias técnicas e interpretativas	28

II Ludwig van Beethoven (1770-1827): Sonata en Fa sostenido mayor, Op. 78

2.1 Contexto histórico, social y cultural	30
2.2 El Clasicismo en la música europea	35
2.2.1 Escuela de Mannheim	37
2.2.2 Nuevas formas musicales	39
2.2.3 Nuevos géneros musicales relacionados al desarrollo de la <i>forma sonata</i>	41
2.2.4 Nuevo instrumento de teclado	43
2.2.5 El clasicismo vienés y la <i>forma sonata</i> madura	44
2.3 Biografía breve de Ludwig van Beethoven	47
2.4 Las sonatas de Beethoven	53
2.5 Análisis estructural de la Sonata en Fa sostenido mayor Op. 78	57
2.6 Sugerencias técnicas e interpretativas	67

III Frédéric Chopin (1810-1849): Fantasía en fa menor, Op. 49

3.1 Contexto histórico, social y cultural	69
3.2 El Romanticismo	73
3.3 Biografía breve de Frédéric François Chopin	76
3.4 El estilo de Chopin	84
3.5 Análisis estructural de la Fantasía en fa menor Op. 49	92
3.6 Sugerencias técnicas e interpretativas	101

IV Béla Bartók (1881-1945): Sonata BB 88 (1926)	
4.1 Contexto histórico	104
4.2 Biografía breve de Béla Viktor János Bartók	105
4.3 Estilo de composición de Bartók	112
4.4 El año para el piano, 1926	114
4.5 Análisis estructural de la Sonata BB. 88	117
4.6 Sugerencias técnicas e interpretativas	138
V Manuel Enríquez (1926-1994): Móvil I	
5.1 Contexto histórico, social y cultural	141
5.2 Nacionalismo mexicano y la “Música Nueva”	144
5.3 Biografía breve de Manuel Enríquez	148
5.4 “Música Nueva” para piano	153
5.5 Análisis estructural de Móvil I	155
5.6 Sugerencias técnicas e interpretativas	166
Bibliografía	169
Anexos	
Anexo 1:	
Síntesis para el programa de mano	174
Anexo 2:	
Partitura de Móvil I de Manuel Enríquez	179

I. **Johann Sebastian Bach: Preludio y fuga en Si mayor**

BWV 892

1.1 Contexto histórico, social y cultural

En el siglo XVI, en el Sacro Imperio Romano Germánico se originó un nuevo movimiento religioso, el cual tenía la intención inicial de reformar el catolicismo con el fin de retornar a un cristianismo puro, según el criterio de las Sagradas Escrituras. En particular, se rechazó lo que consideraba prácticas corruptas de la iglesia católica, como la venta de indulgencias, las excesivas riquezas a los representantes de la jerarquía eclesiástica y se inclinó a rechazar la autoridad universal del Papa sobre toda la Cristiandad.¹ Este movimiento llamado Reforma Protestante, promovido por Martín Lutero,² se extendió principalmente por los estados del norte, centro y este del Sacro Imperio Romano Germánico, mientras que en el sur, suroeste y toda Austria se mantuvieron fieles al catolicismo. La ruptura dentro de la Iglesia Católica causó que en 1608 se creara la Unión (protestante), y un año después la Liga (católica).

El siglo XVII, que resultó ser el siglo del absolutismo hegemónico en la mayoría de los estados del continente europeo, también fue el siglo de la sociedad cortesana y del barroco, en el que para los franceses, ingleses, holandeses fue de expansión del poder estatal, de esplendor de la sociedad y de las grandes obras artísticas; mientras que para los estados germánicos fue un siglo de calamidades traídas por la guerra y de gran confusión intelectual.

¹ <https://enciclopediahistoria.com/luteranismo/>

² Martín Lutero (1483-1546), fraile alemán y católico agustino que comenzó e impulsó la reforma religiosa en Alemania y en cuyas enseñanzas se inspiraron la Reforma Protestante y la doctrina teológica y cultural denominada luteranismo. Lutero exhortaba a la iglesia cristiana a regresar a las enseñanzas originales de la Biblia, lo que produjo una reestructuración de las iglesias cristianas en Europa. La reacción de la Iglesia católica ante la Reforma Protestante fue la Contrarreforma (por parte del Papado). Sus contribuciones a la civilización occidental se extienden más allá del ámbito religioso, inició un movimiento de apoyo al matrimonio sacerdotal dentro de muchas corrientes cristianas.

La rebelión de Bohemia³ dio inicio a la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), la cual no fue únicamente una guerra religiosa, sino también un conflicto político y económico entre el Sacro Imperio Romano Germánico y la mayoría de las grandes potencias europeas de la época.

Durante el curso de la guerra, la población germana se vio reducida en un 30% y tras la Paz de Westfalia de 1648, comenzó el declive del Imperio. Lo anterior supuso la pérdida de la mayor parte del poder real del Emperador⁴ y una mayor autonomía de los 350 estados resultantes. De esta manera, el Sacro Imperio Romano pasó a ser una confederación de estados de difícil cohesión y rivales entre sí. Sin embargo, se logró que el Imperio estableciera una completa libertad religiosa, mantuviera su organización política y su monarquía electiva, y estableciera el principio de integridad territorial que fundamentaba la existencia de los estados, de los cuales, sus príncipes eran soberanos.

En el mundo germánico que brota de la Reforma Protestante, la concepción de la música madura como lenguaje autónomo.⁵ La música instrumental deja de concebirse como medio para asimilar la lección moral o religiosa del texto litúrgico, y logra desenvolverse en el mundo católico. Es concebida como una disciplina que vuelve “más pacientes y dulces, más modestos y razonables a los hombres”. Asimismo el placer producido por los sonidos es reconocido positivamente, y pasó a considerarse un don divino. Desde el punto de vista teológico, la música era considerada el arte que poseía las cualidades más nobles y elevadas.

Lutero consideró importante la educación musical en toda escuela para habituar a los jóvenes a este arte como instrumento de elevación del espíritu. De igual manera, las intensiones didácticas se extendieron en la función litúrgica, en la que

³ En 1619, los protestantes checos de Bohemia depusieron a Fernando II como rey de Bohemia y eligieron a Federico V, que era protestante. Acto que originó una serie de guerras en Alemania, que terminaron por extenderse a nivel internacional.

⁴ Fernando Ernesto de Habsburgo (1608-1657) fue emperador del Sacro Imperio Romano Germánico como Fernando III (coronado en 1637), Archiduque de Austria, Rey de Hungría y Rey de Bohemia.

⁵ Enrico, Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música, 2005, pág. 153.

los fieles tomaron parte activa cantando himnos sencillos en lengua alemana, y de esta manera, la música torna al servicio de Dios.

El desarrollo de la música instrumental en el mundo germánico-anglosajón (basado en la concepción luterana), origina el desarrollo de un nuevo lenguaje musical y un interés por los fundamentos de la armonía y el significado de ésta. La investigación en torno a los fundamentos matemáticos, físicos y acústicos de la armonía aporta nuevos elementos. La idea de que la música fuera una ciencia, no era un concepto nuevo, se originó en la antigua tradición pitagórica-platónica que reflejaba la armonía celeste.

Marín Mersene,⁶ autor de la *Armonía Universal* (1636) mantiene una concepción místico-matemática de la música, en la cual los sonidos de la escala musical representaban las diferentes partes del universo, mientras que los intervalos se relacionan con las distancias entre los planetas. Para Descartes,⁷ la armonía, fue vista como objeto de estudio en cuanto a las relaciones matemáticas de los sonidos entre sí.

El estudio de la armonía se transformó, al consentir que la estructura matemática, racional y ordenada del universo era revelada también en la estructura acústica, física y sensible de la música, y se formó el concepto de fenómeno de la naturaleza. Para Leibniz,⁸ “la música es una forma sensible y tangible de la que se sirve la naturaleza para revelarse a nosotros con su suprema armonía”.⁹ Leibniz propuso la reconciliación de la música con la sensibilidad y el intelecto, entre arte y ciencia, y entre la fantasía y la razón.

⁶ Marín Mersene (1588-1648) Filósofo y científico francés. Amigo íntimo de Descartes y profesor de filosofía en Nevers (1614-1620). Descubrió las leyes de los tubos sonoros y las cuerdas vibrantes, y por ello se le llama padre de la acústica. Se relacionó con Blaise Pascal, Evangelista Torricelli e Isaac Beeckman, y organizó reuniones científicas en la Academia fundada por Colbert. Tradujo a Galileo y obras de ciencia griegas.

⁷ René Descartes (1596-1650) fue un filósofo, matemático y físico francés considerado el padre de la geometría analítica y la filosofía moderna, así como uno de los protagonistas con luz propia en el umbral de la revolución científica. René Descartes escribió el *Compendium musicae*, su única obra sobre música, en 1618, mientras estuvo estacionado en Breda con el ejército del Príncipe Mauricio de Nassau. Allí trabó amistad con el matemático Isaac Beeckman a quien dedicó la obra. El tratado es muy valioso ya que constituye un primer intento sobre cómo abordar el estudio de la percepción sensorial de la música desde varios puntos de vista, a saber: el empírico, el deductivo y el científico. Se trata de uno de los primeros enfoques encaminados a definir la relación dual entre los fenómenos físicos y psicológicos de la música.

⁸ Leibniz Gottfried (1646-1716), fue polímata, filósofo, matemático, lógico, teólogo, jurista, bibliotecario y político alemán. Fue uno de los grandes pensadores de los siglos XVII y XVIII, y se le reconoce como el «último genio universal». En su *Principios de la naturaleza y de la gracia fundados en la razón*, reconcilia la unión del conocimiento racional y el conocimiento sensible, “nada hay en la inteligencia que primeramente no haya estado en los sentidos, si no es la inteligencia misma”.

⁹ Enrico, Fubini, *Op. cit.*, pág. 156.

La armonía se fundamentó sobre un principio natural, racional y eterno, en la que se concibe a la música como una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas, las cuales no pueden revelarse sin el auxilio de las matemáticas, de este modo se estudia el origen de los acordes mayores y menores, y de las consonancias y disonancias.¹⁰

El Barroco¹¹ musical (época que abarca de 1600 a 1750), presencié así el ascenso de la armonía y del bajo cifrado, siendo este último “el fundamento más perfecto de la música” (Bach). También ocurre la desaparición de los antiguos modos eclesiásticos, reduciéndose a dos únicos modos: el mayor y el menor.

La música instrumental pura, autónoma, autosuficiente, como lenguaje válido de los sonidos, alcanza su cenit en la obra instrumental de Johann Sebastian Bach, y el clima musical característico de la Alemania luterana funde el ideal de la música como testimonio divino, y, al mismo tiempo, como medio encaminado a mover los afectos y conmover a los oyentes.

La música eclesiástica en su conjunto había estado en posesión de las más grandes y monumentales formas técnicas (misas, oratorios, cantatas, entre otras). Y el estilo predominante de la composición orquestal había sido de textura contrapuntística, de bajo continuo, de frecuentes fugas o fugatos, por mencionar algunos ejemplos. Entre sus géneros instrumentales, el Barroco poseía la tocata, la fantasía, el preludio y el *ricercare*. Por otro lado, la música aristocrática, aunque numerosa, se había contentado con un pequeño conjunto de formas: la danza, la suite y la ópera.

Sin embargo, hacia las primeras décadas del siglo XVIII, en Francia e Italia comenzaban las polémicas entre la prioridad de la poesía sobre la música en la ópera, mientras que en la cultura germánica se centran significativas polémicas sobre el valor del contrapunto y particularmente, alrededor de la música de Bach.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 201.

¹¹ En su origen la palabra Barroco tenía un significado despectivo para hablar de un arte caprichoso que daba a entender una expresividad desmesurada y de gran complejidad en el uso de sus recursos musicales. Se dice que la palabra proviene etimológicamente del portugués barroco, que significa “perla irregular”, aunque, como movimiento artístico, surgió en Italia y se extendió progresivamente por el resto de Europa y América.

El objeto de discusión es sobre el estilo que debía asumir la música instrumental y, si la superioridad radicaría en el contrapunto o en la melodía.

La música instrumental que estaba de moda en Alemania en la época de Bach era el estilo galante, caracterizado por una melodía lineal única, armonizada sin excesivas complicaciones y con un acompañamiento claro, con frases de forma simétrica y forma de sonata, con dos temas en lugar de formas de fuga.¹² Por ello, el estilo contrapuntístico de Bach, lo hizo parecer un músico anticuado y retrógrado a los ojos de sus contemporáneos como Graun, Hasse, Quantz y Mattheson. Y aunque, el cambio en la posición de las dos tradiciones musicales traía consigo un cambio en las técnicas musicales, el estilo contrapuntístico de Bach no cambió ni en sus últimos años de vida.

En los años cuarentas del siglo XVIII, consideraban al contrapunto incapaz de imitar la naturaleza y por suscitar cualquier efecto o emoción; opinaban que el contrapunto era un residuo de la barbaridad gótica.¹³ Sin embargo, Bach no respondió a los ataques sobre la estética de su música estando totalmente absorto a su trabajo, y en uno de sus tratados didácticos declara que “la música no debe tender a nada que no sea el honor de Dios y la recreación del espíritu”, así que no podía haber posibilidad de mediación entre la concepción religiosa y pitagórica de Bach, y la poética de la sencillez propia del estilo galante.

Entre los contemporáneos alemanes de Bach, cabe destacar a Georg Friedrich Händel (1685-1764), y a Georg Philipp Telemann (1681-1767), siendo éste último quien marcó el inicio de la transición de la música barroca hacia la música clásica en la segunda mitad del siglo XVIII.

¹² E. Siegmeister, *Música y Sociedad*. Nueva York, 1938, pág. 61.

¹³ Enrico, Fubini, *Op. cit.*, pág. 164.

1.2 Biografía breve de Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach,¹⁴ ciudad que pertenecía al Ducado de Sajonia-Eisenach del Sacro Imperio Romano Germánico. Fue el octavo hijo de Maria Elisabetha Lämmerhirt (1644-1694) y Johann Ambrosius Bach (1645-1695), violista, violinista y músico de las ciudades de Erfurt y Eisenach.

Después de la época de la Reforma, todos los niños de Eisenach estaban obligados a ir a la escuela entre los cinco y los doce años, y (aunque no hay pruebas documentales de ello) Johann Sebastian debió haber ingresado en una de las escuelas alemanas de la ciudad en 1690. Desde 1692 asistió a la Lateinschule, donde recibió una sólida educación humanística y teológica. Se cree que durante esa época, aprendió a tocar el violín con su padre.

Huérfano a los diez años, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph Bach, organista de la iglesia de San Miguel (*Michaeliskirche*) en Ohrdruf, quien lo adiestró en la interpretación del clavicordio y el órgano. También fue el lugar donde estudiaba, copiaba e interpretaba música de los grandes compositores alemanes de la época, como Pachelbel (maestro de Johann Christoph), mientras recibía lecciones de composición con Herder, cantor de Ohrdruf. Simultáneamente estudió en la Escuela de San Miguel, (teología, latín, griego, francés, italiano, aritmética, canto, letras, historia y geografía) donde fue cantor también de 1695 a 1700.

¹⁴ Ciudad gobernada por el duque Juan Jorge de Sajonia-Eisenach de 1671 a 1686. Un antiguo ducado de Alemania situado en el actual estado de Turingia, que hasta 1741 se unifica con Sajonia-Weimar en el Ducado de Sajonia-Weimar-Eisenach. A Juan Jorge le sucedió su hijo Juan Jorge II (1686-1698), y éste fue sucedido por su hermano Juan Guillermo III (1698-1729) y éste último por su hijo Guillermo Enrique (1729-1741).



Escuela de San Miguel en Ohrdruf, Edo. de Turingia, Alemania (bach-thueringen.de)

A los quince años, parte hacia Lüneburg con su amigo Georg Erbmann, y para poder continuar sus estudios se integra al puesto vacante del coro de la Escuela de San Miguel de Lüneburg. Lugar donde surgen sus primeras variaciones y preludios para órgano, gracias a la influencia de Georg Böhm. Más tarde viaja a Hamburgo, donde escucha a Adam Reincken, el famoso organista de Santa Catarina, de quien pudo aprender el arte de la improvisación, el cual Bach elevaría a su máximo nivel en la música para teclado. Después viaja a la corte francesa de Celle, donde descubre la música francesa de Lully, Couperin y Marchand.



Órgano de la Iglesia de Santa Catarina en Hamburgo (musiqueorguequebec.ca)

En 1703 fue contratado como organista en la orquesta de San Bonifacio en la corte de Arnstadt. El duque Juan Ernesto III era un hábil músico y admirador de la música italiana. Debido a eso, Bach descubre a los grandes compositores italianos como Albinoni, Corelli, Legrenzi, Frescobaldi y Vivaldi. De éste último, transcribió una docena de conciertos para cuerda y viento, para clavecín y órgano. De esta manera, Bach absorbió del estilo italiano la alternancia entre los instrumentos solistas y la orquesta a lo largo de un movimiento.

En Arnstadt, Bach estaba emprendiendo la composición seria de preludios para órgano, virtuosos e improvisatorios, que ya mostraban un estricto control de los motivos, donde una idea musical sencilla y breve se explora a través de todo un movimiento. Bach atraído de un modo abrumador por el manejo y las posibilidades virtuosísticas del instrumento, ansiaba conocer y asimilar la totalidad de la música hasta entonces existente.¹⁵

En el invierno de 1705-1706 lleva a cabo un viaje a Lübeck, para estudiar con el gran maestro Dietrich Buxtehude,¹⁶ el máximo exponente de la escuela organista del norte. La obra de Buxtehude se caracteriza por sus preludios y corales, por el aspecto complejo y grandioso de la arquitectura, la invención melódica y rítmica, y la riqueza del contrapunto. Sus obras no están divididas claramente en una parte dedicada al virtuosismo y otra al desarrollo contrapuntístico, sino que alterna los dos tipos de secciones, expresando su arte a través de los recursos sonoros de los grandes instrumentos creados por los artesanos de la época. Bach adoptó la forma brillante y compleja de la música barroca que Buxtehude estaba poniendo de moda en Alemania.

¹⁵ H. Shonberg, *Los grandes compositores*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1987, pág. 41.

¹⁶ Compositor y organista germano-danés de música culta del Barroco. Fue uno de los organistas más célebres de la escuela alemana de órgano barroco. Buxtehude debe su renombre a la obra compuesta para el órgano, la más considerable de Alemania septentrional, que anuncia a la de Johann Sebastian Bach y sobrepasa a toda la de sus contemporáneos. Durante la mayor parte de su vida fue organista en la iglesia de Santa María (*Marienkirche*) de Lübeck. Buxtehude compuso música sacra en una época en que los compositores conocidos preferían cultivar las nuevas formas profanas (la ópera, el concierto y la sonata). Es el mejor compositor luterano del siglo XVII, y su estilo influyó enormemente a muchos compositores, incluido Johann Sebastian Bach.



Órgano de la Iglesia de Santa María en Lübeck
(Pinterest)

En 1706, Bach aceptó el puesto de organista de la iglesia de San Blas en Mühlhausen, lugar donde compone cantatas, como *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106. Al año siguiente se casó con Maria Barbara Bach, una prima suya en segundo grado, con quien tendría siete hijos, de los cuales cuatro alcanzaron la edad adulta.¹⁷

En 1708, Bach obtiene el cargo de músico de cámara (*Kammermusiker*) y organista en la corte del duque Guillermo Ernesto en Weimar, y más tarde, en 1714 es ascendido a maestro de concierto (*Konzertmeister*), un honor que implicaba realizar una cantata de iglesia mensualmente en la iglesia del castillo. En Weimar, Bach compone la mayoría de sus composiciones para órgano y una importante serie de cantatas. También comenzó a componer preludios y fugas,

¹⁷ Dos de sus hijos, Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel, llegaron a ser compositores importantes en el estilo galante que siguió al barroco.

que posteriormente serían recopilados en su obra monumental *El Clave Bien Temperado (Das Wohltemperierte Klavier)*.

Durante los años de 1717 a 1723, Bach se establece en la corte de Köthen, contratado por el Príncipe Leopoldo al cargo de *Kapellmeister* (maestro de capilla). El Príncipe era un gran amante de la música, hábil ejecutante del violín, viola da gamba y clavicordio, quien desde 1713 había fundado una *Kapelle* (o *collegium musicum*, como él le llamaba) con una pequeña orquesta donde él mismo tocaba.¹⁸

El Príncipe Leopoldo era calvinista, y esto suponía que en el culto religioso de su corte la música estaba prohibida, a excepción de algunos salmos en las ocasiones más importantes. Por esa razón, la mayoría de sus obras de este período fueron profanas, y de grandes dimensiones instrumentales: las *Suites para orquesta*, las seis *Suites para violonchelo solo*, los *Conciertos de Brandeburgo*, los conciertos para violín y orquesta, sonatas diversas, obras para clave y algunas cantatas profanas. Por otro lado, la música para teclado de este periodo era compuesta para fines personales y para sus actividades como maestro, su esposa y sus hijos entre sus alumnos.

En 1719, su hijo mayor Wilhelm Friedemann tenía nueve años, y para él, Bach compiló una antología de piezas para enseñarle un buen estilo para el teclado y los elementos básicos de composición. Este libro, que llamó *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*,¹⁹ prosigue con una explicación de las claves o tonalidades, de la aplicación de los ornamentos más importantes y le muestra elementos para la digitación, como la utilización del pulgar, inusual en su época.

En julio de 1720, Bach regresó de un viaje a Carlsbad con el Príncipe Leopoldo, y recibe la dolorosa noticia de la muerte de su esposa. Pero un año después contrae segundas nupcias con la joven soprano Anna Magdalena Wilcke (1701-1760), una

¹⁸ Malcolm, Boyd, *Bach*. Oxford University Press, 1995, pág. 65.

¹⁹ Malcolm, Boyd, *Op. cit.*, pág. 93.

cantante dotada de la corte de Köthen, quien se convirtió en su fiel copista y en la nueva madre de sus hijos.²⁰

El ambiente musical en Köthen cambia radicalmente en 1723, después de la boda del Príncipe Leopoldo con una mujer de escaso interés en la música. Debido a esto, el Príncipe fue perdiendo sus aficiones musicales para no disgustar a su esposa. Bach se percató de que el cambio de ambiente era irreversible, por lo que pensó en partir. Fue el momento en que en Leipzig se solicitaba un nuevo cantor para la Iglesia de Santo Tomás y Bach se presentó como candidato.

Después de las audiciones y negociaciones, Bach ocupa el puesto de cantor en abril de 1723, hasta el día de su muerte. Bach acepta una vida humilde y se convierte en el responsable de la música y su ejecución en dos iglesias luteranas de Leipzig, la Iglesia de San Nicolás (Nikolaikirche) y la Iglesia de Santo Tomás (Thomaskirche), de la que era titular. Tenía a su cargo una coral de jóvenes de alrededor de cincuenta integrantes y un pequeño grupo de instrumentistas que tenía que repartir entre las iglesias para los servicios religiosos.²¹



Órgano de la Iglesia de San Nicolás, en Leipzig
(altes-leipzig.net)

²⁰ Juntos tuvieron trece hijos, seis de los cuales alcanzaron la edad adulta. Gottfried Heinrich, Johann Christoph Friedrich y Johann Christian, fueron los que llegaron a ser músicos destacados.

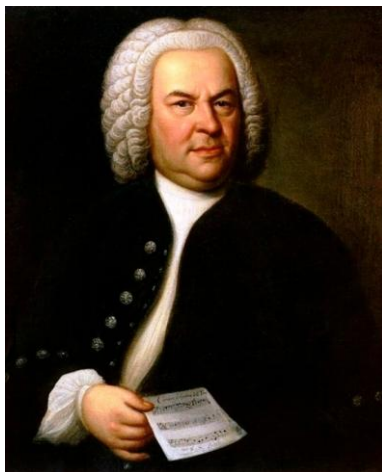
²¹ H. Shonberg, *Op. cit.*, pág. 37.

En ésta época, Bach compone la mayoría de sus cantatas religiosas para los domingos y días festivos del año litúrgico, además de las Pasiones y el *Magnificat*, así como varios motetes y corales. De esta manera, Bach regresa a la música religiosa, al órgano, a la enseñanza musical, mientras que su laboriosa vida fue turbada continuamente por las discusiones con el Consejo de la Ciudad y las autoridades, desacuerdos que seguirán hasta la muerte del compositor. Los temas de las disputas generalmente eran debidas a las malas condiciones de ejecución de las cantatas, y la tendencia a despreciar la enseñanza de la música entre las humanidades clásicas.

Bach también se ocupaba de otras actividades musicales que lo ayudaban a superar el tedio de la rutina de las iglesias, como fue la dirección del *Collegium Musicum* de la ciudad a partir de 1729, una institución dedicada a celebrar conciertos públicos de carácter profano, una pequeña orquesta profesional formada por estudiantes universitarios dotados para tocar algún instrumento. El ensamble actuaba una vez por semana en el Café Zimmermann²² de Leipzig, donde Bach estrenaba nuevas cantatas profanas.

Lo que distingue a Bach de sus contemporáneos (italianos y franceses: Vivaldi, Scarlatti, Couperin) es, sobre todo, la intensidad armónica. El genio de Bach no era convencional, su obra abunda en sorpresas, fórmulas originales y novedosas. Además de plasmar un lenguaje armónico totalmente nuevo, Bach fue uno de los que afirmó definitivamente la afinación bien temperada que hoy se emplea. Otros compositores habían venido trabajando en esa dirección, pero tocó a Bach demostrar la practicidad del sistema.

²² La Cafetería Zimmermann (en alemán, *Zimmermannische Kaffeehaus*) fue célebre por tratarse del lugar donde se estrenaron muchas cantatas profanas y obras instrumentales de Johann Sebastian Bach. Desde 1720 alojó al *Collegium Musicum*, fundado por el compositor alemán Georg Philipp Telemann y posteriormente dirigido por Bach entre 1729 y 1739. Para 1723, era una cafetería ampliamente conocida en Leipzig y el centro de reunión de la clase media local. La ubicación del establecimiento era la plaza del mercado (*Marktplatz*) en la calle Catalina (*Katharinenstrasse*), entonces la más elegante calle de la ciudad. Zimmermann no cobró cuota alguna al *Collegium Musicum* por ser la sede de sus conciertos, ni cobraba tarifa al público asistente, los gastos estaban cubiertos por la venta de cafés. Los conciertos finalizaron con la muerte de Zimmermann en 1741.



Hausmann: *Retrato de Johann Sebastian Bach*
(www.reprodart.com)

1.3 El Clave Bien Temperado

En la Alemania del tiempo de Bach, “*Clavier*” era un nombre genérico que se aplicaba a todos y cada uno de los instrumentos de teclado, clavecines, clavicordios, espinetas, órganos, y el joven forte-piano. El clavicordio, era altamente estimado por Bach, ya que le permitía acentuar y realzar libremente las voces en distintos planos.



El clavicordio, inventado en el siglo XIV, fue muy empleado en el período barroco. Funciona con cuerdas percutidas como el piano, que permite tocar con diferentes dinámicas entre el *piano* (suave) y el *forte* (fuerte).
(Wikipedia.org)

Bach sobresale en toda su simplicidad, pues no arregla las veinticuatro tonalidades de acuerdo a la regla de su familiaridad (por quintas o cuartas) como Heinichen lo había hecho 10 años antes en su “círculo musical”, sino en un orden cromático simple. Decidió abandonar el “sistema natural”, físico o desigual, así llamado porque las entonaciones enarmónicas (do sostenido-re bemol, por ejemplo) en ese entonces se afinaban por las relaciones matemáticas de la escala y eran entonaciones diferentes.

Bach adoptó el proceso de afinación llamado de “temperamento igual” donde las notas enarmónicas mostraban una sola entonación. Y aunque matemáticamente se hallaran un poco mal ajustadas al número de vibraciones que en teoría debían producir, el resultado de la modificación ligera de las notas no resultó en un efecto muy desagradable al oído, abriendo el acceso a un nuevo universo en la composición.

El sistema permitía modular a otra tonalidad, y a cualquiera de las doce de la gama cromática.²³ Bach, propone familiarizar al mundo musical con las veinticuatro tonalidades mayores y menores que hasta entonces no había sido posible. Así, tonalidades como Si mayor o Do sostenido menor tan poco usuales en esa época, no fueron imposibles para Bach.

La serie del *Clave Bien Temperado*, que constituye una de las mayores obras de la música occidental, fue organizada en dos libros que incluyen veinticuatro preludios y fugas cada uno, en par y en todas las tonalidades, las cuales fueron organizadas cromáticamente y en forma ascendente alternando entre mayor y menor sobre la misma nota.

El primer libro data de 1722 y fue llamado (en forma corta) *Das Wohltemperierte Clavier* (BWV 846-869), donde el adjetivo alemán *wohl*, significa bien, así que *wohl temperierte* se entiende como “la buena manera de afinar el clave”. Su título original fue: “*El clave bien temperado, o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, ambos con la tercera mayor o Do, Re, Mi, y con la tercera menor o Re,*

²³ *Ibidem*, págs. 44-45.

Mi, Fa, están compuestos para la práctica y el provecho de los jóvenes músicos deseosos de aprender y para el entretenimiento de aquellos que ya conocen este arte”.

El segundo libro fue reunido entre los años de 1740 y 1744, también en el orden de la escala cromática, titulándolos simplemente: *Veinticuatro nuevos preludios y fugas*, siendo la continuación de la primera parte de *El Clave Bien Temperado*. La segunda colección es menos orgánica que la primera, aunque en ciertas partes, sobretodo en las fugas, resulta más grandiosa.²⁴

La agrupación de piezas en muchas tonalidades diferentes como fueran posibles, era una costumbre muy utilizada en esa época, y muchos compositores habían empezado a extender los límites de la tonalidad en obras para los instrumentos de teclado.

Pachelbel en sus *Suites para Clavecín* de 1683, ya había usado diecisiete tonalidades diferentes en una secuencia ascendente, sólo que la tonalidad menor estaba situada antes de su correspondiente mayor y omitía fa menor y las tonalidades con más de cuatro sostenidos o bemoles. J. C. Pepusch, empleaba Si mayor entre las dieciséis tonalidades que usaba para sus ciclos de sonatas para violín y continuo en 1700. Y Mattheson fue quien en su *Exemplarische Organisten-Probe* de 1719 incluía ejemplos en las veinticuatro tonalidades mayores y menores.²⁵

Se considera que uno de los más importantes precursores de *El Clave Bien Temperado* fue la *Ariadne Musica* de Johann Caspar Ferdinand Fischer, una serie de pequeños preludios y fugas en veinte tonalidades diferentes publicada en 1702, que muy probablemente conoció Bach, ya que se encuentran similitudes temáticas entre las fugas de Fischer y las de Bach en la misma tonalidad, pero Bach demuestra una invención y elaboración superior.

²⁴ A. Schweitzer, *J. S. Bach. El músico poeta*. Buenos Aires, 1955, pág. 154-55.

²⁵ Malcolm, Boyd, *Op. cit.*, pág. 97.

Entre los preludios y fugas del *Clave Bien Temperado* de Bach, es más notable su variedad que su unidad. Esto es muy obvio en los preludios, ya que no contienen una estructura fija. Algunos elaboran una progresión de acordes en la manera de una *toccata* o una improvisación, otros prolongan una línea ariosa ornamentada en la manera de un segundo movimiento de un concierto y otros son muy parecidos a sus *Invenções a dos voces* o a las *Sinfonías*.

La diferencia que existe entre los preludios del primer libro y el segundo es la utilización de una construcción binaria, con cada sección repetida. Esta forma binaria corresponde a la de una sonata incipiente, y algunos de los preludios del Libro II contienen en su segunda sección la recapitulación en la tónica.

Las fugas varían en la textura desde dos voces a cinco; la mayoría son de tres o cuatro voces. Entre estas hay una extrema variedad de estilos. Algunas son tipos de danzas, otras buscan las posibilidades del recurso de la fuga: el *stretto*, inversiones, aumentaciones o trabajan con pequeños sujetos diatónicos o cromáticos largos.

Después de la muerte de Bach, la forma de “preludio y fuga” cae en desuso, sin embargo, *El Clave Bien Temperado* fue admirado y practicado por los más grandes compositores: Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, entre otros, pero principalmente se convirtió en una fuente de conocimiento e inspiración.

La primera edición de *El Clave Bien Temperado* apareció en 1800, publicada por *Nägeli* en Zürich y de inmediato fue reproducida en París por *Richault*; la primera edición de *Peters* data de 1801. Pero todas estas ediciones eran más o menos inexactas hasta que apareció la de *Bachgesellschaft*, en 1864, que reprodujo el texto auténtico comparando todos los manuscritos y copias de la época.

1.4 Música para teclado de J. S. Bach

La propuesta didáctica de Bach para clave que fue reunida en el libro de su hijo Friedeman, se convirtió en dos colecciones de obras en 1723: las quince *Invenções* a dos voces (BWV 772-86, originalmente llamadas *Preambulum*), y las quince *Sinfonías* a tres voces (BWV 787-801, originalmente *Fantasie*).

En cada una de las colecciones de invenciones y sinfonías, Bach explora las tonalidades normalmente disponibles a los ejecutantes de teclado, y son pulidas y reorganizadas en una secuencia ascendente de tonalidades, comenzando en Do mayor hasta llegar a si menor. Cuando las tonalidades mayores y menores usan la misma nota tónica, la tonalidad mayor se coloca antes que la contraparte menor, exactamente lo que también vemos en el *Clave Bien Temperado*.

Para Bach, las invenciones significan ideas, temas o motivos, que son desarrollados libremente (mediante la inversión, imitación, canon, etc.) sobre una base tonal formada por cadencias definidas y de carácter polifónico; mientras que las sinfonías tienen un desarrollo contrapuntístico de la idea inicial, parecida a la de una fuga. La diferencia estructural entre algunas de las sinfonías y las fugas de tres voces en el *Clave Bien Temperado* de 1722, es que el sujeto y el contrasujeto se escuchan juntos desde el principio.²⁶

En los dos *Clavier-Büchlein* (pequeños libros para teclado) que Bach recopiló para su esposa Anna Magdalena, durante los primeros años de su vida juntos, se encuentran las seis *Suites Francesas*²⁷ (BWV 812-17), compuestas siguiendo el diseño clásico alemán, sin el preludio usual de las suites francesas. Son de modestas proporciones a comparación con las seis *Suites Inglesas* (BWV 806-11) de mayor tamaño y dificultad.

²⁶ Malcolm, Boyd, *Op. cit.*, pág. 96.

²⁷ La Suite alcanza su apogeo durante el período Barroco, es decir, desde los principios del siglo XVII hasta la muerte de Johann Sebastian Bach (1750). La Suite es una "*cadena*" de piezas contrastantes (una lenta, otra rápida; una en compás binario, otra en compás ternario), y en su origen destinadas a ser bailadas. A mediados del siglo XVII, Froberger propone la sucesión de Allemande-Courante-Sarabande-Gigue como una especie de esquema fijo para la suite, estructura que se adoptará durante prácticamente un siglo. Johann Sebastian Bach la adaptó para la gran mayoría de sus suites. Entre los "añadidos" que aparecen con frecuencia está un movimiento introductorio, denominado preludio, preámbulo u obertura. Las danzas que con frecuencia vemos insertas en el esquema esencial de la suite podemos citar la pavana, la gallarda, el rondeau, la gavotte, la musette, la bourrée, el saltarello, la siciliana, el rigaudon, el minuetto o menuet, etc.

Las *Suites Inglesas*, parecen haber sido planeadas como una serie desde el principio. Cada una contiene el preludio inicial, acorde al diseño tradicional, los cuales son particularmente sobresalientes en este grupo. Además contienen una danza adicional, que se toca antes de la giga.²⁸

Junto a las series de suites, apareció otro trabajo importante también en serie, las seis *Partitas*, probablemente compuestas en Köthen pero publicadas en Leipzig entre los años de 1726 a 1731, en el libro titulado *Clavier-Übung*. En este libro Bach compiló, además de las seis *Partitas* o también llamadas *Suites Alemanas*, el *Concierto Italiano*, la *Obertura en estilo francés*, y las llamadas *Variaciones Goldberg*.

1.5 Análisis estructural del Preludio y Fuga en Si mayor, BWV 892, Libro II:

Preludio

El preludio es de carácter virtuoso, ligero y vivaz, mismo que la tonalidad de Si mayor ofrece por su naturaleza brillante. Está escrito en una textura muy clara, principalmente de dos voces, entre secciones que semejan a una tocata, improvisaciones de tipo recitativo e imitaciones.

Tiene la siguiente estructura:

²⁸ *Ibidem*, pág. 94.

ESTRUCTURA	PARTES	COMPASES	TONALIDAD
Exposición	Introducción (en 1ra y 2da voz)	1-2	Si mayor
	Tema A (tipo tocata de dos motivos, uno estático y otro descendente)	3-12	Fa # mayor
Desarrollo	Tema B (contrapunto de tres voces, motivo cromático en diálogo y melodía dinámica)	12-17	sol # menor
	Impovisación libre tipo recitativo	17-23	Si mayor
	(contrapunto de tres voces, diálogo de melodía descendente y acordes quebrados)	24-28	La # mayor
	Impovisación libre tipo recitativo	28-32	Fa # mayor
	Tema A (tipo tocata sólo con motivo estático)	33-36	Fa # mayor
Reexposición	Material introductorio (1ra y 2da voz al unísono en movimiento contrario)	37-38	Si mayor
	Tema A (tipo tocata sólo con motivo descendente)	38-43	Mi mayor
	Coda	43-46	Fa #mayor-Si mayor

El preludio empieza con dos compases muy brillantes, a manera de introducción presentando la escala completa de Si mayor de forma ascendente y descendente, seguidos de motivos adornados por trinos (ej. 1).

Ej. 1:



Bach: *Preludio en Si mayor BWV 892*, c. 1-5

En el compás 3, da inicio a una sección tipo tocata (por el movimiento continuo de dieciseisavos) sobre la dominante, donde la tensión se eleva sobre una textura clara, mientras la mano izquierda mantiene el movimiento constante del contrapunto en figuras de octavos que llevan un dinámica armónica de gran movimiento, entre Fa # mayor, Si mayor, Mi mayor, sol # menor, do # menor y re # menor, hasta llegar a la cadencia de Fa # mayor en el compás 12, después de su dominante Do # mayor (ej. 2). Así como algunas imitaciones en el compás 8.

Ej. 2:



Bach: *Preludio en Si mayor BWV 892*, c. 8-12

En el compás 12, comienza una sección con textura polifónica, la mano derecha toma el protagonismo con dos voces que se imitan y ascienden cromáticamente. En el compás 15 se aligera la textura y se dirige hacia la cadencia en sol # menor (ej. 3).

Ej. 3:



Bach: *Preludio en Si mayor BWV 892*, c. 13-15

Al llegar al compás 17, comienza una sección de tipo recitativo e improvisatoria, donde las dos manos dibujan decididamente una sola línea melódica extiéndose por todo el registro grave del teclado, donde cada compás tiene un color distinto: sol # menor, Do # mayor, Fa # mayor, Si mayor, Mi mayor y en el compás 22 hace un cambio a Fa # (en lugar de La #) para llegar en el 23, a Si mayor (ej. 4).

Ej. 4:



Bach: *Preludio en Si mayor BWV 892*, c. 18-22

En el compás 23 la melodía se ligera y es brillantemente adornada en la mano derecha por medio de apoyaturas en donde aparece un motivo más que la complementa, y la mano izquierda lleva un acompañamiento constante (*bajo de Alberti*) lo que le da estabilidad a esta parte, y va desarrollando un rápido movimiento armónico que llega a La # mayor en el compás 28. Donde desemboca a otra improvisación o recitativo en el compás (ej. 5).

Ej. 5:



Bach: *Preludio en Si mayor BWV 892, c. 23-27*

En el compás 33 comienza una sección que recuerda a la de tipo tocata como al principio de la obra (c.3-12), pasa por un si disminuido que oscurece inesperadamente, y en el compás 35 aparece un insistente y disonante intervalo de novena (Fa#-Sol #), que resuelve al siguiente compás sobre el acorde dominante (Fa # mayor).

Inmediatamente el bajo comienza una línea en la mano izquierda que desemboca al material introductorio en Si mayor en el compás 37, y al siguiente compás, dos voces juegan alternando entre ellas contrapuntos. Del compás 41 al 43 encontramos material conocido antes (c. 8-10) pero con armonías diferentes. En el compás 43 comienza la sección de Coda, con la secuencia armónica de Mi mayor-Si mayor-Fa# mayor y Si mayor, que desciende hacia la región grave (ej. 6).

Ej. 6:



Bach: *Preludio en Si mayor BWV 892, c. 41-46*

Fuga

La fuga en Si mayor, de carácter meditativo, contrasta con el preludio al estar compuesto por un tema principal tranquilo, en figuras de blancas (tres compases), con un desenlace de valores rítmicos más cortos y dinámicos (4to. compás). También contiene tres contrasujetos, de entre los cuales, destaca el tercero por ser el material más usado en la fuga, su motivo inicial aparece constantemente en forma directa y en inversiones en los episodios a partir de su primera aparición en el compás 28.

Tiene la siguiente estructura:

	<i>Exposición</i>					<i>Desarrollo</i>				
COMPÁS/ VOZ	1	5	10	14	19	22	27	31	35	
Soprano				Tema en Fa # mayor (Domi- nante)	Contra- sujeto I	E P I	Contra- sujeto III (C. 28)	E P I	Contra- sujeto III (C. 33)	
Contralto			Tema en Si mayor (Tón.)	Contra- sujeto I	Contra- sujeto II	S O D		S O D	Tema en Si mayor (Tón.)	
Tenor		Tema en Fa # mayor (Domi- nante)	Contra- sujeto I	Contra- sujeto II		I O	Tema en Fa # mayor (Domi- nante)	I O	Contra- sujeto III	
Bajo	Tema en Si mayor (Tón.)	Contra- sujeto I	Contra- sujeto II		Tema en Si mayor (Tón.)	Cad en Si may	Cad. en Fa # mayor	Contra- sujeto III	Contra- sujeto III	

39	42	45	48	51	53	56	60	63
E P I	Tema en Fa # mayor (Domi- nante)	E P I	Contra- sujeto III (C. 49)	E P I		E P I	Contra- sujeto III	E P I
S O D	Contra- sujeto III (C. 43)	S O D		S O D	Contra- sujeto III (C. 54)	S O D		S O D
I O		I O		I O	Tema en Mi mayor	I O	Tema en sol # menor	I O
Cad. en re# menor	Cad. en Fa # mayor	Cadencia de re # menor	Tema en sol # menor	Cadencia de sol # menor	Cad. en Mi mayor	Cadencia en do # menor	Cadencia en Mi mayor	Cadencia en sol # menor

Reexposición

75	78	85	88	93	96	100	104
	E P I		E P I	Tema en Si mayor (Tónica)		Contrasujeto o III	
	S O D	Contra- sujeto III (C. 86)	S O D		Contra- sujeto III	C O	D A
	I O	Tema en Fa# mayor (Domi- nante)	I O	Contra- sujeto III (C. 94)			
Tema en Si mayor (Tónica)	Cadencia en Si mayor	Cadencia en re# menor	Cad. en Fa # mayor	Cad. en Mi mayor	Cadencia en Si mayor	Cad. en sol # menor	Cadencia en Si mayor

La fuga comienza con el tema principal en la voz del bajo, de carácter grandioso pero tranquilo, ascendiendo por diferentes intervalos. En el compás 5, surge el primer contrasujeto, mientras surge nuevamente el tema en la voz tenor sobre la dominante, y en el compás 10 aparece el segundo contrasujeto, con un movimiento rítmico más animado, con el tema en la contralto sobre la tónica (ej. 7).

Ej. 7:

The image shows the first system of the musical score for Bach's Fuga en Si mayor BWV 892, measures 1-13. It consists of two staves: a treble clef staff (Soprano) and a bass clef staff (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music begins with a single melodic line in the bass staff, which then splits into two voices (tenor and alto) in the treble staff. The bass staff continues with a more active, rhythmic pattern. The system ends with a measure containing a circled number '9', indicating the start of the next system.

Bach: *Fuga en Si mayor BWV 892*, c. 1-13

En el compás 22 surge el primer episodio, donde el bajo y el tenor repiten la sección final del tema, y después la soprano (c. 26) repite la sección final del primer contrasujeto. Las cuatro voces se detienen en un acorde sobre la dominante en el compás 27 y la voz tenor se liga para dar comienzo al tema sobre Fa # (dominante), oponiéndose un tercer contrasujeto en la soprano en el siguiente compás (ej. 8).

Ej. 8:

The image shows the second system of the musical score for Bach's Fuga en Si mayor BWV 892, measures 19-29. It consists of two staves: a treble clef staff (Soprano) and a bass clef staff (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The system begins with a circled number '19'. The music features complex polyphonic textures with multiple voices. The system ends with a measure containing a circled number '24', indicating the start of the next system.

Bach: *Fuga en Si mayor BWV 892*, c. 19-29

En el compás 35 escuchamos la entrada del tema en la contralto sobre la tónica, al siguiente compás el bajo comienza el tercer contrasujeto sobre la subdominante, llegando al tercer episodio a la mitad del compás 38. La siguiente entrada del tema (c. 42) en la soprano sobre la dominante, es acompañada con el tercer contrasujeto en la contralto, y desemboca al compás 45, donde sólo continúan las voces de la soprano y contralto en un cuarto episodio sobre el material del tercer contrasujeto. En el compás 48 entra el tema en el bajo sobre el sexto grado, en el compás 53, en la voz de tenor sobre el cuarto grado donde se complementan las cuatro voces.

Después de un pequeño episodio, aparece el tema nuevamente en el tenor sobre el sexto grado (sol # menor). En el compás 75 aparece la sección de la reexposición, con el tema en Si mayor en el bajo (ej. 9), mientras las otras voces dialogan con la imitación del motivo ascendente del tercer contrasujeto. Al terminar el tema, llega el octavo episodio lleno de motivos imitativos entre la voz de la soprano, contralto y bajo.

Ej. 9:



Bach: *Fuga en Si mayor BWV 892*, c. 75-79

En el compás 85 el tema es presentado en el tenor sobre la dominante, mientras las demás voces juegan con los motivos de los contrasujetos y aparece el tercero en la contralto, que desde el compás 90 comienza otro juego imitativo en tercetas con el tenor, y continúan hasta la entrada del tema por última vez en el compás 93, sobre la tónica, (ej. 10).

Ej. 10:

Musical score for measures 85-94 of Bach's Fuga en Si mayor BWV 892. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 85-89) shows the beginning of the fugue with a treble clef and a bass clef. The second system (measures 90-94) continues the piece, featuring a prominent bass line that acts as a pedal point on the G note.

Bach: *Fuga en Si mayor BWV 892*, c. 85-94

En el compás 94 el tercer contrasujeto se presenta de manera original, y todas las voces se imitan y se intercalan con notas largas que sostienen la estructura. Al llegar al compás 100, aparece cada voz poco a poco, el bajo como pedal (sobre sol #), la soprano aparece el tercer contrasujeto y las demás voces completan la sonoridad de sol # menor, seguida del acorde de Do # mayor que en el compás 102 resuelve en Fa #, y tras un giro melódico del bajo, culmina en Si mayor, con una cadencia perfecta en posición abierta, (ej. 11).

Ej. 11:

Musical score for measures 95-104 of Bach's Fuga en Si mayor BWV 892. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 95-99) shows the continuation of the fugue with a treble clef and a bass clef. The second system (measures 100-104) shows the resolution of the piece, featuring a prominent bass line that acts as a pedal point on the G note.

Bach: *Fuga en Si mayor BWV 892*, c. 95-104

1.6 Sugerencias técnicas e interpretativas

El preludio, por su naturaleza viva y animada, exige claridad, fluidez y equilibrio rítmico constante, para ejecutar el activo movimiento de las figuras de dieciseisavos que no se detienen sino hasta la conclusión del preludio. El sonido buscado en la articulación de cada dedo es brillante y ligero, con un ataque rápido hacia el fondo de las teclas. De este modo las frases mantienen su impulso.

Mantiene una textura clara, de dos o tres voces, donde es preciso ejecutar con claridad el movimiento de cada voz individualmente, sin dejar de tomar en cuenta el diálogo contrapuntístico que pudiera surgir entre ellas; sin embargo, los cambios de textura algunas veces son súbitos, al surgir una sola voz entre las dos manos cuando se construye la línea melódica tipo *recitativo*, la cual se mueve con gran libertad a lo largo del teclado.

Los contrapuntos que mayormente aparecen en la mano izquierda son figuras rítmicas de octavos que ayudan a establecer y definir el *tempo*, y sostienen el movimiento continuo con la articulación *non legato*, característica del estilo de la música barroca.

Los adornos que aparecen en determinadas notas como apoyaturas, mordentes o trinos, son ligeros y brillantes, y deben suceder sin variaciones en el movimiento o el *tempo*.

Al pasar a la fuga, aunque tiene un comienzo con valores de blanca, el compás de 2/2 le otorga esa ligereza y dinamismo, poco después el ritmo es impulsado con la aparición de los diferentes contrasujetos en valores más cortos, además de la energía resplandeciente de la tonalidad de Si mayor.

En la fuga, reafirmo el principio de hacer escuchar claramente las entradas del tema principal, ya que cada una de ellas da inicio una nueva textura, al ir sumando de dos, a tres o cuatro voces por las distintas secciones. Aquí es importante tomar en cuenta si la densidad sonora va en aumento o disminuyendo, para crear

matices contrastantes. Además de que los contrastes armónicos y de color también ocurren al pasar de los temas por las diferentes tonalidades en sus sucesivas apariciones.

El pedal es utilizado mayormente para ampliar la riqueza de los armónicos en la caja del piano en momentos donde se establece una tonalidad por un tiempo o más, también es utilizado para ampliar el volumen sonoro y para destacar cada nota de la frase del tema en cada aparición, sin embargo, a la entrada de contrasujetos o en los episodios se debe cambiar con mucha mayor frecuencia para mantener claras las líneas y la textura de cada sección.

II. Ludwig van Beethoven: Sonata en Fa sostenido mayor, Op. 78

2.1 Contexto histórico, social y cultural

El siglo XVIII es conocido como el Siglo de las Luces y del asentamiento de la fe en el progreso, en el que surgió el movimiento llamado Ilustración o Iluminismo. La Ilustración fue un movimiento cultural e intelectual, principalmente europeo, que simboliza la luz, la claridad del conocimiento y la razón, que suplantaron a la oscuridad de una humanidad considerada ignorante en esa época.

Durante este periodo se difundieron nuevas ideas que inspiraron profundos cambios políticos, culturales, sociales, científicos y económicos, y fue especialmente activo en Francia, Inglaterra y Alemania. Consta de dos etapas diferenciadas: la primera supone una continuidad del Antiguo Régimen²⁹ (hasta la década de 1770), y la segunda, de cambios profundos, culmina con la Revolución Francesa³⁰ y Revolución Industrial en Inglaterra.

En el siglo XVIII, se dio un creciente interés por parte de la burguesía, expresando ideológicamente sus valores en cuanto al individuo, el trabajo, la innovación, el progreso, la felicidad, la libertad y la igualdad de condiciones, temas resumidos en el lema revolucionario francés: “*liberté, égalité, fraternité*”. Asimismo, fueron los burgueses quienes participaron activamente en la Revolución Francesa y en la Revolución Industrial exigiendo sus derechos sociales, políticos y económicos.

En Francia, como antecedente, entre los años de 1751 y 1765 se publicó un trabajo científico-filosófico de gran trascendencia europea, la primera *Encyclopédie* de Denis Diderot y Jean Le Rond D'Alembert, que pretendía

²⁹ Antiguo Régimen es el término que los revolucionarios franceses utilizaban para designar peyorativamente al sistema de gobierno anterior a la Revolución Francesa de 1789-1799 (la monarquía absoluta de Luis XVI), y que se aplicó también al resto de las monarquías europeas cuyo régimen era similar.

³⁰ La Revolución Francesa fue un conflicto social y político, con diversos periodos de violencia, que convulsionó Francia y, por extensión de sus implicaciones, a otras naciones de Europa que enfrentaban a partidarios y opositores del sistema conocido como el Antiguo Régimen. Se inició con la autoproclamación del Tercer Estado como Asamblea Nacional en 1789 y finalizó con el golpe de Estado de Napoleón Bonaparte en 1799.

recoger el “pensamiento ilustrado” para poder distribuir el conocimiento sobre temas variados que impulsaran al hombre a dar uso a su facultad de raciocinio, mientras el poder de la Iglesia iba en declive. En su redacción colaboraron otros filósofos ilustrados como Montesquieu (jurista), Rousseau (crítico musical) y Voltaire (historiador).

Las ideas de la Ilustración cobraban mayor relevancia para combatir a un sistema generador de desigualdad social, por ello los enciclopedistas veían necesario el protagonismo y la intervención del pueblo en los asuntos políticos. A pesar de que los filósofos ilustrados criticaron la política y la sociedad de su época, no pretendieron que los cambios se dieran por la vía revolucionaria, confiaban más bien, en un cambio pacífico orientado desde la educación a las masas no ilustradas y encaminarse hacia un gobierno constitucional.

Varios monarcas europeos aceptaron las ideas propuestas por la Ilustración, sin embargo se originó un concepto político en los sistemas de gobierno del Antiguo Régimen europeo conocido como el Despotismo Ilustrado, una estrategia para que los monarcas pudieran mantener su poder absoluto usando el argumento de que el Estado tenía el papel de padre protector de sus hijos súbditos.

La frase "*Tout pour le peuple, rien par le peuple*" (“Todo por el pueblo, pero sin el pueblo”), fue una frase de protesta que implicaba que el gobierno realizaba medidas para el "pueblo", o para su mejora, sin embargo las decisiones eran tomadas sin la participación ni intervención del pueblo. A pesar de las “mejoras”, la libertad que la Ilustración buscaba no existía en este régimen, y la recesión continuaba.

Los ilustrados apoyados por los burgueses, difundieron la noción del “hombre libre” al pueblo, que comienzan a desencadenar revoluciones en toda Europa así como en América, surgiendo así las grandes declaraciones de independencia como la de Estados Unidos de América (1776) y la declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano de la Revolución Francesa en 1789, asumiendo esta última como el primer cambio fundamental para la sociedad contemporánea.

Cuando nació Beethoven, Austria era un imperio poderoso que dominaba a Prusia, Hungría y Polonia.³¹ Estaba dividido en electorados y el emperador designaba al príncipe elector. Era cogobernada por la Emperatriz María Teresa³² y su hijo José II, quien era un hombre culto y de ideas filosóficas muy favorables, que buscaba establecer en su país un imperio racional, prohibiendo las torturas y suprimiendo la servidumbre.

La situación política y económica de Austria provocó el movimiento artístico revolucionario conocido como *Sturm und Drang* (Tormenta e Impulso), que se originó en la literatura alemana entre 1770 y 1785, siendo el escritor alemán Johann Wolfgang Goethe uno de sus principales exponentes. Promovía principalmente el rechazo del racionalismo, sin desvalorizar la razón como instrumento de conocimiento humano, pero exaltando el individualismo y la afirmación de la libertad esencial del espíritu.

El arte empieza a promover las inconformidades de la protesta social, acentuando su orientación a la democracia, extendiéndose casi simultáneamente por Francia y Alemania. Siendo así el ambiente que rodearía a Beethoven desde su nacimiento, factores que influirían en su carácter rebelde aspirando a la independencia y libertad.

Después de la muerte de la Emperatriz, el Príncipe José proclamó la tolerancia religiosa y transformó gran número de conventos en escuelas laicas, por medio del Edicto de 1781. Los artistas amaron al emperador y lo consideraron un verdadero amigo del pueblo. En 1784, cuando el hermano menor de José II, Maximiliano Francisco fue proclamado Elector de Colonia, siguió el impulso de su hermano intentando algunas reformas liberales, siendo también protector de las Bellas Artes, con una clara preferencia por la música.

³¹ Sophie CHEiner, *Beethoven a través de sus 32 sonatas*. Ed. B. Costa-amic, 1948, pág. 36.

³² María Teresa I de Austria (1717- 1780) fue la primera y única mujer que gobernó sobre los dominios de los Habsburgo y la última jefa de la casa de Habsburgo, pues a partir de su matrimonio con Francisco I (emperador del Sacro Imperio Romano Germánico de 1745 a 1765), la dinastía pasó a llamarse Casa de Habsburgo-Lorena.

En la segunda mitad del siglo XVIII, se produjo otro movimiento artístico, el llamado neoclasicismo, el cual mira hacia la antigüedad como fuente de inspiración, como modelo y norma de obrar artístico contemporáneo. El nacimiento de la excavación moderna en los años siguientes a la Guerra de los Siete Años (1756-1763), permitieron una comparación con la antigüedad desconocida.

El arte griego considerado de “noble sencillez y tranquila grandiosidad tanto en las actitudes como en la expresión”, fue de donde se extrajo un ideal de belleza superior e influenció a todos los sectores del arte. De esta manera, el redescubrimiento de la antigüedad significó un modelo de vida, de virtud y rigor moral, de un nuevo deseo de reforma para enfrentarse al presente, a la luz de los ejemplos del pasado. En la ópera sería aparecieron los héroes de la historia antigua como símbolos de valor, clemencia, sacrificio, donde las voces de los *castrati* acentuaron el elemento mítico e irreal en las cortes.



Orfeo y Eurídice, ópera en tres actos del compositor alemán Christoph Willibald von Gluck (1762)

(tiempodemusica.com.ar)

En el pensamiento iluminista, la música cumplía la función utilitaria y recreativa. La música debía a lo sumo acompañar, debía predisponer al creyente en la oración; debía crear un ambiente de fiesta y alegría en banquetes, etc. En la ópera, la

música tenía que estar subordinada a la poesía y la música instrumental sólo ejercía su poder sobre los sentidos. Como resultado, desde finales del siglo XVIII hacia principios del siglo XIX, se desarrollaba un tipo de musicología en la que el entusiasmo sustituía al análisis, el corazón a la razón y el sentimiento a la crítica.³³

A partir de 1770, el mundo social de la música y del músico se abrió a la modernidad. La figura del músico se encontró como un profesional libre: la venta de su trabajo a un editor, el concierto público (con ingresos provenientes de la venta de boletos) y las clases de música a una clientela privada, principalmente burguesa, se convirtieron en los medios de generar recursos, sobre todo en sociedades modernas como Inglaterra, Francia y Alemania.

Por otro lado, los aficionados que se unían en sociedades concertísticas y culturales, también deseaban aprender música, de este modo, surgía un número mayor de alumnos del que las familias principescas podían dar al músico moderno.

La difusión y los progresos en la edición musical incentivaron la actividad libre del músico. El mayor centro de la impresión musical era París, a quien le seguía Londres, mientras que en Alemania había una importante actividad editorial en Leipzig y Berlín. En Viena destacaba el editor de Haydn, *Artaria*, quien también fue editor de muchos trabajos de Mozart y, más tarde sería también de Beethoven.

A mediados de los años setenta dio comienzo un fenómeno relacionado al éxito creciente de la construcción de pianos, que había logrado grandes progresos técnicos en cuanto a la intensidad sonora.³⁴

³³ Giorgio, Pestelli, *La época de Mozart y Beethoven*. CONACULTA, 1999, pág. 13.

³⁴ Giorgio, Pestelli, *Op. cit.*, pág. 163.



Uno de los pianos de los que Beethoven se sintió rápidamente atraído, los pianos del alemán Anton Walter (1795). La acción Prellmechanik de la firma evitó que los martillos rebotaran, mientras que la caja de resonancia y el puente más grandes crearon un sonido más rico y brillante. (www.pianistmagazine.com)

2.2 El Clasicismo en la música europea

A mediados del siglo XVIII, el constante y creciente patrocinio de la realeza a la música, es visto como el responsable del desarrollo del “estilo galante”, su interés por la música como una fuente de deleite y de prestigio, abrió paso a un estilo cortesano de salón elegante, de finos adornos y de texturas claras. La música se convierte en un arte agradable y libre, adecuado para las relaciones sociales.

El gusto que el estilo galante (preclásico) difundió en las artes y la cultura europea (sobre todo en la francesa y la alemana), fue la de una sensibilidad expresiva dentro de una equilibrada claridad racional. En el nuevo código artístico, el sentimiento profundiza, y la razón tiene menos prejuicios. La intuición del mundo como un hecho bello, mientras que la religión deja de ser una institución reglamentaria.

Las artes de esta época, en general, descubrían y copiaban los antiguos modelos grecorromanos (neoclasicismo), pero los muy escasos restos musicales conocidos de la música de la antigüedad eran insuficientes para basarse en ellos, por lo que el estilo clásico musical tuvo que ser creado.

El clasicismo musical dio paso rápidamente al desarrollo de una técnica de composición caracterizada por una línea melódica principal (textura homofónica), compuesta de frases de longitud regular y simétrica,³⁵ que responden al movimiento y la respiración natural de la melodía *cantabile*. Alejándose cada vez más del contrapunto y evitando la polifonía, se prefirió una escritura aligerada de dos o tres secciones y con temáticas más breves. El acompañamiento claramente separado del canto, tiende a la regularidad con patrones rítmicos uniformes y sin sobresaltos (como el muy empleado bajo *Alberti*),³⁶ y se basa en las funciones armónicas de subdominante, dominante y tónica.

Para concentrar los detalles de ejecución, del gusto y expresión, a partir de 1750, comenzaron a aparecer numerosos tratados y todos ellos tendieron a profesionalizar al músico ejecutante. No obstante, se dirigen también al músico aficionado, poniendo a su alcance la “verdadera manera” de tocar clavicémbalos, flautas y violines, solos o acompañados por otros instrumentos.³⁷ De este modo, la producción musical y las editoriales abren un camino hacia el público anónimo cada vez más numeroso.

En las cortes, cada príncipe contaba con una orquesta privada, compuesta por buenos músicos traídos de distintos lugares de Europa, y un compositor o dos que escribían para ella. Para la aristocracia fue muy importante demostrar su “aptitud concedida por Dios para gobernar”, así que tuvieron que demostrar su “refinamiento de espíritu” y superioridad.

³⁵ Influencia de la música vocal de la época barroca.

³⁶ El bajo Alberti es un tipo de acompañamiento con un acorde quebrado o arpegiado, donde las notas del acorde se suceden en el orden grave-agudo-medio-agudo; luego se repite el mismo patrón. Domenico Alberti (Venecia, entre 1710 y 1717 - Roma, alrededor de 1740) fue un cantante, clavecinista y compositor italiano. Escribió óperas, canciones y sonatas para instrumentos de teclado y fue conocido por el uso frecuente de ese tipo de acompañamiento. El bajo Alberti fue muy empleado posteriormente por los compositores para teclado en la época clásica, se encuentra especialmente en las obras pianísticas de Mozart.

³⁷ Giorgio, Pestelli, *La época de Mozart y Beethoven*. CONACULTA, 1999, pág. 9.

A esto se debe el desarrollo de varias sedes musicales de Europa, donde la música instrumental se convierte en el eje de las novedades y las transformaciones, entre las que destacan la de París, Milán, Viena, Berlín y Mannheim.

2.2.1 Escuela de Mannheim

Durante el reinado del Elector Palatino Karl Theodor³⁸ (1743-78), la Escuela de Mannheim floreció y se convirtió en una de las sedes más importantes de la composición sinfónica. El príncipe Elector promovió la música instrumental, la cual se cultivó y perfeccionó tanto en sus conciertos como en el campo operístico. La fama de su orquesta fue el resultado de una grandiosa disciplina y debido a que en esa orquesta había numerosos solistas reconocidos internacionalmente, además de compositores excelentes y disponibles para crear para ellos obras novedosas en el nuevo estilo.³⁹

Sin embargo, la orquesta de Mannheim no disfrutó más que de una reputación local hasta la llegada de Johann Stamitz,⁴⁰ en 1741. Empleado para diversos puestos de la orquesta en primera instancia, fue nombrado *Erster Hof Violinist* (primer violinista de la corte) en 1743, y dos años después, *Konzertmeister* (maestro de conciertos).

³⁸ Elector Palatino Karl Theodor (Bruselas 1724-Múnich 1799). Su reinado fue de enorme importancia para el desarrollo cultural y económico de la parte meridional de Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. De acuerdo con las ideas de la Ilustración, introdujo numerosas reformas y se dedicó al mecenazgo. Carlos Teodoro fundó en 1763 la Academia de Ciencias de Mannheim y el Colegio anatómico-quirúrgico en Düsseldorf, a los que siguieron en 1769 la Academia de dibujo (*Mannheimer Zeichnungsakademie*) y el Gabinete de estampas (*Kupferstichkabinett*) en el Palacio de Mannheim, así como en 1780 la *Societas Meteorologica Palatina*. Durante su reinado Mannheim se convirtió en un centro cultural a nivel europeo que atrajo a muchos artistas, músicos, poetas y filósofos, p.ej. W. A. Mozart y Voltaire. Karl Theodor era famoso por su interés intelectual y tolerancia, cultura y conocimientos del arte. W.A. Mozart dio varios conciertos en 1777 y clases de música a algunos niños de la nobleza. El estilo que desarrolló la orquesta recibió el nombre de Escuela de Mannheim en la historia de la música.

³⁹ Giorgio Pestelli, *Op. cit.*, pág. 249.

⁴⁰ Jan Václav Antonín Stamic (1717-1757), compositor, violinista y director de orquesta checo, de la región de Bohemia, más conocido por la versión alemana de su nombre, Johann Wenzel Anton Stamitz. Se le considera como el compositor más famoso del estilo galante. Abordó el problema de la reforma del estilo instrumental, reforma que adoptaron casi inmediatamente grandes músicos como Johann Christian Bach, Boccherini y otros, a la vez que la secundaban los grandes centros musicales de la época: Londres y París. Mozart y Haydn introdujeron dos clarinetes por influencia de Johann Stamitz tras haber visto la Orquesta de Mannheim.

Stamitz condujo a una nueva era la música de concierto, la escuela de compositores de Mannheim fue de gran importancia para el desarrollo del estilo clásico vienés, del estilo instrumental moderno y de la configuración definitiva de la orquesta clásica.

La orquesta sinfónica comenzó a comportarse como una unidad, y los instrumentos fueron organizados por familias para dirigirse hacia una acción común. Las cuerdas fueron agrupadas entre violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos; como apoyo aparecieron los instrumentos de viento madera y metal en parejas, y el clarinete se sumó al conjunto orquestal como instrumento definitivo.

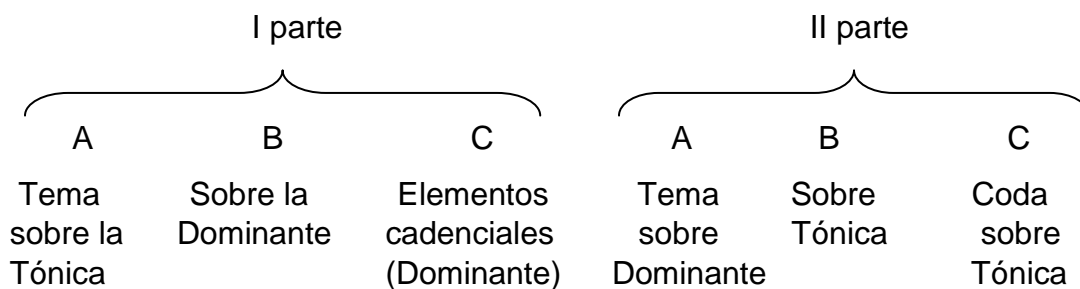
La orquesta de Mannheim se hizo famosa en toda Europa por su virtuosismo, y por su rango dinámico (hasta entonces desconocido) entre *crescendi* y *diminuendi*, y de contrastes súbitos; aunque Mannheim no es la inventora de esos recursos, sí es la primera orquesta que los emplea comúnmente, dándole identidad a su estilo. Posiblemente este virtuosismo orquestal iba ligado al hecho de que Johann Stamitz acostumbraba dirigir a la orquesta desde el *concertino*, mientras que lo habitual en la época era dirigir desde el clavecín.



La imagen de Johann Stamitz en una estampa postal
(Pinterest)

2.2.2 Nuevas formas musicales

De entre todas las formas musicales clásicas, la que tuvo especial relevancia fue la *forma sonata*, la cual, se había comenzado a desarrollar en la última etapa del barroco, pero alcanzó su perfección en la época clásica. También llamado *allegro de sonata*, fue la estructura fundamental para los primeros movimientos en las obras del clasicismo europeo. Partiendo de una *sonata* de la época entre 1720 y 1740 (Domenico Scarlatti)⁴¹ con la forma:



La nueva *forma sonata* galante (1740-1770), presenta las siguientes modificaciones:⁴²

EXPOSICIÓN			TRANSICIÓN	REEXPOSICIÓN		
Primer tema	Encadenamiento o puente	Segundo tema y elementos cadenciales	Episodio de transición (primer tema en nueva tonalidad y prepara regreso a la tónica)	Primer tema	Encadenamiento o puente	Segundo tema y coda
TÓNICA	V/III	DOM.		TÓNICA	V/III	TÓNICA

⁴¹ Una de las figuras decisivas en la fijación de la *forma sonata* fue el compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757). El estilo de sus obras era innovador porque utilizaba estructuras claras, y melodías con acompañamientos cada vez más comprensibles para el oyente. Sus centenares de composiciones con este título supusieron un paso hacia la fijación de la *sonata* clásica. El modelo de la *sonata* scarlattiana -la *sonata* preclásica- es en un solo movimiento, concebido en dos partes cada una de las cuales suele repetirse.

⁴² Giorgio, Pestelli, *Op. cit.*, pág. 23.

- La parte A, se convierte en un primer tema de contornos definidos.
- El episodio se abrevia, y se encamina hacia una nueva tonalidad, específicamente hacia la dominante (V grado de la escala) si es modo mayor. Si la sonata es en modo menor, se dirige hacia la tonalidad relativa (III grado de la escala).
- La parte C, antes cadencial, cristaliza en un segundo tema.
- En la transición el primer tema aparece en una nueva tonalidad, y prepara la vuelta al primer tema en la tonalidad original.
- La repetición del primer tema, de manera idéntica, establece una nueva parte a la estructura llamada re-exposición, en la cual se recorre la exposición totalmente (con el segundo tema, pero en la tonalidad inicial). De este modo, la repetición de los temas ofrece al oyente puntos de referencia.

La esencia estructural, parte de la presencia melódica de los temas, pero es también de tipo armónico, al anclarse en áreas tonales concretas y simétricas, y con relación entre sí.

Mediante la *forma sonata* se logra un contraste definido entre el primer tema y el segundo, y con los soportes tonales preestablecidos es posible la sustitución del juego de estribillos *tutti-concertino* del concierto barroco, así como también se logra el juego dinámico de *crescendo-diminuendo* en lugar de poner y quitar masas sonoras.

Entre las formas musicales el *minuet* es la única danza de la suite barroca que se conservó en el clasicismo. La estructura es A-B-A, conformada por el *minuet* (A) de carácter solemne interpretado por toda la orquesta, el *trío* (B) normalmente interpretado por tres instrumentos de carácter más suave y lírico, y la repetición *da capo* al *minuet* (A). Se incluía como tercer movimiento (de cuatro) en las sinfonías y cuartetos de cuerda de alrededor de 1770. Según se fue desarrollando esta forma a lo largo del tiempo, mayor era el contraste entre el *minuet* y el *trío*.

El *scherzo* se desarrolló a partir del *minuet*,⁴³ y gradualmente lo fue sustituyendo en el tercer movimiento de la sonata, el cuarteto de cuerdas, la sinfonía y obras semejantes.⁴³ Tradicionalmente conserva el compás de 3/4 y la forma ternaria del *minuet*, pero es considerablemente más rápido. El *scherzo* es una forma binaria (se expone un primer tema, a veces modula a una tonalidad vecina como la dominante o la relativa mayor/menor, luego sigue un segundo tema en la nueva tonalidad, y la pieza termina con el retorno del primer tema); pero, como en el *minuet*, generalmente está acompañado por un *trío* seguido por una repetición del *scherzo*, creando una forma ABA o forma ternaria. A veces cada parte se toca dos veces o más (ABABA).

El *rondo* fue una forma musical que también se usaba en las danzas antiguas y que en el clasicismo alcanzó notoriedad, tanto en la ópera como en la música instrumental.⁴⁴ El *rondo* está construido utilizando los procedimientos compositivos básicos de la repetición y el contraste. La estructura del *rondo* es A-B-A-C-A...y así sucesivamente. Haydn, Mozart y Beethoven incorporaron el *rondo* al último movimiento de sus sonatas. En un *rondo*, el tema principal (A) suele desarrollarse tres veces o más. Estas repeticiones se alternan con los temas contrastantes llamados episodios de esta manera: tema (A), primer episodio (B) en otra tonalidad (de dominante o relativo mayor/menor), repetición del tema (A), segundo episodio (C) en otra tonalidad y tema (A) a veces con variaciones.

2.2.3 Nuevos géneros musicales relacionados al desarrollo de la forma sonata

A Stamitz se le debe la introducción definitiva de la *sinfonía* como pieza principal del repertorio orquestal. Estableció los principios de la *sinfonía* clásica en un

⁴³ *Scherzo* significa "broma" en italiano. A veces se coloca la palabra *scherzando* en la notación musical para indicar que un pasaje se debe tocar de una manera juguetona o graciosa.

⁴⁴ El *rondó* (*rondeau*) es una forma musical de origen francés que alcanzó proyección internacional gracias al compositor y bailarín Jean-Baptiste Lully. El género alcanzó en Francia un icónico estatus tanto en la música escénica (arias y danzas) como en la música instrumental, al lado de otras formas musicales consagradas por Lully como la *chaconne* o el minuetto.

concepto cíclico de las partes y una nueva estructura en cuatro movimientos: *Allegro*, *Lento*, *Minuet* y *Allegro*. Cada movimiento tenía reglas obligatorias, el primero debía tener *forma sonata*, el segundo tema y variaciones, el tercero⁴⁵ una forma ternaria con regreso *Da Capo*, el cual suele adquirir un carácter de danza, y el cuarto forma *rondo*. Entre los seguidores de esta escuela se encuentran notables nombres como F. E. Bach y J. C. Bach, Shobert, Richter, Gossek y Mozart.

Las agrupaciones de cámara en este periodo tienen un importante desarrollo en Mannheim, principalmente el *cuarteto de cuerdas*. Los predecesores del nuevo estilo provenían de géneros de la música ligera vienesa como el divertimento y la serenata, así como de las sonatas a dos, a tres, en las que el violín o flauta duplican la mano derecha del clavicémbalo, pero cuando este instrumento comienza a perder importancia y abandonaron el uso del bajo continuo, el *cuarteto de cuerdas* cobró importancia dentro de la música de cámara. Se organizó en dos violines, viola y violonchelo, y es el resultado más importante de la experiencia *forma sonata*.

La época del clasicismo trajo consigo el triunfo definitivo del *concierto solista* sobre el *concierto grosso* del Barroco. Se trata de una forma escrita para orquesta y solista, pudiendo ser éste cualquier instrumento de cuerda, viento o teclado. Este género sinfónico, de gran atractivo, estableció su forma con la estructura de tres movimientos: rápido (*allegro de sonata*), lento (*lied*) y rápido (forma *rondo*), con la peculiaridad de la inserción de una *cadenza*⁴⁶ al final del primer movimiento. Encontramos una gran variedad de conciertos siendo los más comunes los escritos para clavecín, forte-piano y violín (Johann Christian Bach). Pero también los hay para flauta, clarinete, oboe, trompeta, viola o violonchelo entre otros.

⁴⁵ En las obras de Beethoven, el tercer movimiento se llamó scherzo-trio-scherzo.

⁴⁶ La *cadenza* o *cadencia*, pasaje de carácter virtuosístico donde el solista hace gala de sus habilidades técnicas. Era habitual en la época dejar ciertos aspectos abiertos en las *cadencias* para que el intérprete los realizara a su gusto, pero luego fue escrita por los compositores como Beethoven, quien comenzó a detallar cómo debía ser la interpretación exacta de estas secciones.

De este modo, la *forma sonata*, desde su creación, se ha convertido en la forma más común de primer movimiento de las sinfonías, conciertos, cuartetos de cuerda, y todas éstas, fueron las estructuras que unificaron el pensamiento musical de las últimas décadas del siglo XVIII.

2.2.4 Nuevo instrumento de teclado

Mientras que el clavicémbalo había ganado prestigio por el arte de la ornamentación que el propio autor indicaba con exactitud, logrando obras valiosas y galantes, el pianoforte comenzaba a llamar la atención por sus posibilidades de crear dinámicas y hacer una música más expresiva.

El instrumento fue nombrado inicialmente “clavicordio con sonido suave y fuerte” (“clavicembalo col piano e forte”), y después simplemente se abrevió a piano-forte (o forte-piano). La invención por parte de Bartolomeo Cristofori⁴⁷ se anuncia en 1709 y las primeras sonatas para piano-forte fueron publicadas en 1731 (del italiano Giustini da Pistoia).



Pianoforte de Bartolomeo Cristofori (1722).
Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de
Instrumentos Musicales en Roma, Italia

⁴⁷ Bartolomeo Cristofori (1655-1731), fue un músico italiano que se dedicó a la construcción de instrumentos musicales. En 1688 entró a trabajar como cimbalista al servicio del príncipe Fernando de Médici. El príncipe era un gran melómano, apasionado por la mecánica y las matemáticas, y tenía una buena colección de instrumentos musicales, aunque es posible que ya por entonces le interesara contratar a Cristofori no sólo para la custodia y el mantenimiento de su colección, sino también por sus innovaciones técnicas. Es reconocido, generalmente, por haber sido el inventor del fortepiano, instrumento que es predecesor del piano moderno.

Las sonatas de Mozart y Clementi creadas en la década de 1770, fueron escritas para el pianoforte que ya incluía los primeros pedales de resonancia, sin embargo, la indicación editorial “para clavicémbalo⁴⁸ o piano” continuó hasta aproximadamente 1800 para muchas sonatas de teclado.



Aunque muchos de los fabricantes de pianos vieneses estaban ansiosos por entregar un instrumento a Beethoven, el joven virtuoso decidió comprarse un piano francés Erard en 1803. El teclado abarcaba cinco octavas y media, tenía tres encordados, un puente dividido para el bajo y cuatro pedales. También produjo un sonido más rico que los instrumentos vieneses (pianistmagazine.com)

2.2.5 El Clasicismo vienés y la *forma sonata* madura

En los primeros años setenta, Viena estaba por convertirse en el centro musical de Europa, donde la cultura musical adquiere un lenguaje autónomo que fue definido como clásico o clasicismo vienés y que por primera vez en la historia de la música occidental se convertirá en un lenguaje ampliamente consensuado. Un lenguaje musical llevado a cabo en el campo instrumental, y más concretamente en el de la *forma sonata*.⁴⁹

⁴⁸ El clavecín (también conocido como clave, clavicémbalo o cémbalo, originalmente *clavicembalo*) es un instrumento musical con teclado y de cuerda pulsada (a diferencia del piano o del clavicordio, que son instrumentos de cuerda percutida). El clavecín fue uno de los instrumentos más populares durante el Barroco. Sin embargo, fue cayendo en el olvido durante las últimas décadas del siglo XVIII, momento en el que los compositores se decantaron por el fortepiano (antepasado del piano moderno).

⁴⁹ Giorgio, Pestelli, *Op. cit.*, pág. 14.

En los años entre 1770 y 1810, la *forma sonata* presencia una amplia exploración de posibilidades, existe una creciente reconsideración del contrapunto, así como de la utilización de pasajes de canon en movimientos individuales. El momento de transición entre la exposición y la re-exposición adquiere extensión e intensidad, al desarrollar las ideas de la exposición con la técnica de la variación y del estilo imitativo (propias de la práctica contrapuntística). En ese campo, los cuartetos de cuerda adquieren importancia con sus facultades polifónicas, y entre 1780 y 1790 Viena supera a París publicando innumerables cuartetos.

La sección del desarrollo en la *forma sonata* adquiere una importancia igual a las otras secciones, desapareciendo la diferencia entre partes principales y accesorias. Es la sección donde el compositor despliega su creatividad e ingenio variando uno de los temas de la exposición, o ambos, y se producen modulaciones, extendiendo más la variedad de las tonalidades (tónica, dominante, subdominante y las tonalidades relativas).

El principio armónico es lo que mantiene unida toda la forma, y consiste en la organización funcional de las áreas tonales. Por otro lado, las codas o secciones cadenciales pueden llegar a tener una relevancia que los defina como tercer tema.

La introducción lenta del primer movimiento (*adagio-allegro*), conocida en la época barroca y empleada en algunas obras, simbolizó en el clasicismo vienés el paso de las tinieblas a la luz, del caos al orden racional.

La estructura de la *forma sonata* (madura) a partir de 1770 es la siguiente:

EXPOSICIÓN			DESARROLLO	REEXPOSICIÓN		
Introducción Primer tema	Puente Segundo tema	Puente Tercer tema Coda	Variación de temas, nuevos motivos, improvisaciones o imitaciones.	Primer tema	Puente Segundo tema	Tercer tema Cadencia Coda
TÓNICA	DOM.	DOM.	TÓNICA, SUBDOMINANTE, DOMINANTE O RELATIVOS MENORES.	TÓNICA	TÓNICA	TÓNICA

La madura *forma sonata* se consolida en las grandes capitales europeas como resultado del racionalismo de una clase burguesa poderosa e innovadora. Así como del gusto y de los intercambios culturales de una Europa unida, como no lo había estado casi nunca, a lo largo de su historia.

Corresponde a los vieneses: Haydn y Mozart, la fijación del molde sonatístico como género formal. Haydn⁵⁰ fue quien estableció el tipo ideal de *sonata*⁵¹ en la época clásica con un primer movimiento *allegro de sonata* (o *forma sonata*), un segundo más tranquilo (*andante*, *adagio* o *largo*, en forma ternaria) y un tercer movimiento final nuevamente *allegro* o *presto*, a veces planteado como un *rondo*. Haydn escribió numerosas sonatas para clavecín, clavicordio y también para pianoforte.

La *sonata* clásica quedó establecida como una estructura en tres movimientos, pero a medida que aumentaban tanto su complejidad como duración se

⁵⁰ Franz Joseph Haydn (1732-1809) compositor austriaco. Es uno de los máximos representantes del periodo Clásico, además de ser conocido como el «padre de la sinfonía» y el «padre del cuarteto de cuerda» gracias a sus importantes contribuciones a ambos géneros. También contribuyó al desarrollo instrumental del trío con piano y en la evolución de la *sonata*.

⁵¹ El uso normalizado del término *sonata* para designar composiciones arranca, en efecto, del último tramo de la era renacentista y primero de la era barroca: en la Venecia de finales del XVI, los Gabrieli titulan como sonatas a piezas de forma libre cuya característica común y definitoria es, sencillamente, las que son piezas de música instrumental: *sonata* (o *toccata*), música para ser “sonada” (o “tocada”), frente a la *cantata* o a la música vocal en general. A lo largo de la historia encontramos sonatas que existen desde finales del siglo XVI, y que proliferan durante el Barroco.

popularizaron las de cuatro movimientos,⁵² revelándose así, como un género extraordinariamente útil, rico en posibilidades para ordenar el discurso musical y, que, de paso, garantizaba una fácil comunicabilidad hacia los oyentes.

Los clavicembalistas de los años cincuenta ofrecían *sonatas* fáciles a petición de un nuevo público de aficionados, pero la *forma sonata* de treinta años más tarde implicaba el conocimiento de una buena técnica y un indudable nivel profesional.

Actualmente el término *sonata* alude a una obra musical completa, y el procedimiento compositivo que utiliza dos temas generalmente contrastantes explicado anteriormente es la *forma sonata*.

2.3 Biografía breve de Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Beethoven nació el 17 de diciembre de 1770 en la ciudad alemana de Bonn en el seno de una familia humilde. Su abuelo, de origen flamenco, se estableció en Bonn hacia 1733 y llegó a ser maestro de capilla del Elector de Colonia. Sus padres, Johann van Beethoven, tenor en la capilla del Elector, y María Magdalena Keverich tuvieron siete hijos, de los cuales sólo tres sobrevivieron.

El joven Beethoven comienza sus estudios musicales a la edad de cuatro años demostrando un innegable talento musical, sin embargo su padre más inclinado a beber que a educar, causó en Beethoven una fuerte aspiración a la independencia y a la libertad. Por el contrario, su ciudad natal y el caudaloso río Rhin le ofrecían lugares de paz y escape desde su infancia.

En 1778, el joven Ludwig dio su primer concierto, donde demostró sus avances en el dominio del piano, por lo que el Elector Maximiliano Francisco,⁵³ reconociendo

⁵² Cuando la *sonata* es en tres movimientos el minueto o el *scherzo* es el movimiento del que se prescinde.

⁵³ Maximiliano Francisco Javier de Habsburgo-Lorena (1756- 1801), fue Archiduque de Austria, y para 1784 y con solo 28 años, ya era Obispo de Münster. A los pocos años fue promovido como Elector de Colonia. Maximiliano fue un hombre de profunda cultura; amaba las artes de todo género y sostenía a varios artistas famosos de la época, en especial músicos, también apoyó a filósofos y escritores, algo insólito para un alto miembro de la Iglesia.

su talento musical, lo nombró organista suplente. Desde ese momento la infancia y adolescencia de Beethoven fueron dedicadas a la música. Más tarde, a los once años, se integró formalmente como parte de la orquesta de la Corte de Bonn.

Sus estudios carecían de sistema: algunas veces le enseñaba su padre y otras veces, algún otro músico de la corte.⁵⁴ El violinista Revantini le dió algunas lecciones hasta que el organista de la corte, van Enden, decidió dirigir sus estudios.

Más tarde, Cristian Gottlieb Neefe, músico de valía, organista y compositor, le dio a conocer al joven Ludwig los maestros alemanes del siglo XVIII a partir de Bach. Le enseñó las reglas de la composición y fue el primero en reconocer el genio poderoso que crecía en el joven Beethoven. Se preocupó por facilitarle una mejor educación, esforzándose no sólo por descubrirle los conocimientos necesarios de su oficio, sino que también le hablaba de filosofía y literatura. Bajo la dirección de Neefe, Beethoven también descubre las obras de Schiller, Klopstock y Shakespeare, los cuales tuvieron cierta influencia sobre su pensamiento.⁵⁵

En 1783, Neefe editó la primera composición de Beethoven por cuenta propia. Se trataba de las *Nueve Variaciones sobre una marcha de Dressler*. Neefe también intervino para que Beethoven fuera retribuido en la orquesta del Príncipe Maximiliano Francisco. De esta manera, el nombre de L. van Beethoven se propagó, adquirió una prueba consciente de su valor artístico, y comenzó a ser recibido en los mejores círculos de la ciudad.

Sus progresos fueron tan rápidos que en 1784, a los 14 años de edad, ya era segundo organista de la capilla electoral. Poco después fue violinista en la orquesta de la corte, donde se tocaban piezas de Mozart, Cimarosa, Pergolesi, Paisiello y Gluck.

⁵⁴ Sophie Cheiner, *Beethoven a través de sus 32 sonatas*. Ed. B. Costa-amic, 1948, pág. 28.

⁵⁵ Sophie Cheiner, *Op. cit.*, pág. 30.

Beethoven desde joven mostró un carácter de gran sensibilidad con gran fuerza espiritual, estimando el valor del espíritu muy por encima de todo bien material y de cualquier título. Aunque su comportamiento era rudo, su apariencia brusca y orgullosa, era reconocido y admirado por su noble corazón y su gran genio. Desde sus primeros esbozos se puede observar una inclinación muy clara a la expresión de su naturaleza apasionada, la alternancia de los contrastes y su gran sentido dramático.

En 1787, Beethoven consigue obtener una modesta beca del Príncipe Elector y provisto de algunas recomendaciones, partió a Viena. Pero no pudo permanecer ahí más que unas semanas, debido a que recibió la noticia de que su madre estaba gravemente enferma. De Austria sólo se pudo llevar el recuerdo de su entrevista con W. A. Mozart, quien después de haberlo escuchado improvisar, le predijo un gran porvenir.

De regreso en Bonn, encontró a su madre agonizante y a su padre hundido en su alcoholismo, quien para entonces es incapaz de cuidar a sus hermanos menores. El joven Ludwig asume la responsabilidad y se ve obligado a mantener a su familia. Consiguió un retiro para su padre y obtuvo el puesto de organista de la Corte. Después, tomó a su cargo los ensayos de los coros para aumentar sus ingresos.

En 1789, Beethoven siempre ávido en profundizar su pensamiento y su horizonte espiritual, se inscribió a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bonn, que acababa de ser fundada por el Elector Maximiliano, donde Beethoven estudió a Plutarco, a Platón, a Homero y literatura alemana, así como también fue el lugar de las ideas iluministas de los enciclopedistas.

El Príncipe Elector llevaba consigo a Beethoven en sus giras, visitando los Estados vecinos a fin de permitirle al joven artista entrar en contacto con nuevos auditorios. Su interpretación iluminada y rica en matices era altamente reconocida. A pesar de sus brillantes éxitos, Beethoven pensaba en volver a Viena, que representaba entonces el alma y el pensamiento de Austria.

Afortunadamente Haydn se encontraba de paso por Bonn como invitado de honor del Príncipe. Beethoven encontró en la música de Haydn una extraña alegría, acentos llenos de impulso y una gran espontaneidad y, cuando Haydn escuchó improvisar a Beethoven, habló en su favor para que pudiera volver a Viena.

El Elector decide financiar el nuevo viaje de Beethoven a Viena en 1792, en el momento en que Francia declaró la guerra a Austria. Los acontecimientos políticos que se desarrollaban en Francia prometían la independencia a todos los pueblos y Napoleón Bonaparte aparecía como el designado por el destino para establecer una nueva era en la vida de las naciones. Sentimientos que concordaban a los de Beethoven, lo cual imprimió en su *Sinfonía Heróica*.

Las recomendaciones del Conde de Waldstein y del Príncipe Maximiliano Francisco le abrieron las puertas de los más grandes señores de Viena. El barón Nikolaus Zmeskall von Domanovecz le ayudó a renovar el trato con Haydn, así Beethoven empezó a tomar lecciones con él, sin embargo el viejo maestro se mostró poco flexible a las innovaciones que proponía. Beethoven tuvo que dirigirse a Schenck, un teórico conocido de la época, mientras estudiaba contrapunto con el organista Albrechtsberger. Por otro lado, Antonio Salieri le reveló los secretos de la composición sobre textos italianos.⁵⁶

En 1794 las tropas de Francia derribaron el Electorado de Colonia, junto a su capilla musical de Bonn, por lo que Beethoven pierde el puesto y tiene que ver por sí mismo. Al año siguiente, Beethoven aparece por primera vez en público como pianista, y la editorial *Artaria* le imprime los *Tríos Op. 1*, a los que siguieron nuevos trabajos que distribuirá entre los mayores editores vieneses.⁵⁷

La aristocracia austriaca contribuye en buena medida a una independencia económica para Beethoven. Zmeskall le presentó a los Príncipes Mauricio y Carlos Lichnovsky, quienes al igual que el Conde de Waldstein, fueron discípulos directos

⁵⁶ André Gauthier, *Beethoven*. Espasa-Calpe, 1980, pág. 28.

⁵⁷ Giorgio Pestelli, *Op. cit.*, pág. 19.

de Mozart y tocaban sobre todo música de cámara. En su palacio, Beethoven estrenó un gran número de sonatas, tríos, cuartetos, etc.

En la misma casa, Beethoven conoció al conde Andrés Rasoumovsky, embajador de Rusia en Viena y cuñado de Carlos Lichnovsky, quienes permanecieron fieles a Beethoven incluso cuando sus obras encontraban una acogida hostil por parte de los oyentes o de los músicos que las interpretaban. Lo apoyaban procurándole lecciones en las casas aristocráticas, asimismo Beethoven les dedicó algunas composiciones que inmortalizaron sus nombres.

Otro amigo y protector de Beethoven, fue el Príncipe Lobkowitz, quien tenía a su servicio una pequeña orquesta donde Beethoven llegó a estrenar algunas obras cámara. Beethoven con veinticinco años de edad, dió a conocer sus primeras obras importantes: tres *Tríos para piano Op. 1* y tres *Sonatas para piano Op. 2*, que dedica a Haydn. Su música inicial, fresca y ligera, cambia para convertirse en épica y turbulenta, muy acorde con los tiempos que vivía Europa.

En la *Gazette Musicale* de Leipzig, Beethoven recibió muchas críticas en donde lo calificaban de revolucionario e incluso de que su música era sencillamente inmoral. Weber y Cherubini se burlaban de “la incoherencia de sus ideas”. Todo esto le importó poco o nada a Beethoven, quien continuó siguiendo a su propio genio, comprobando más tarde, que un silencio puede impresionar más que una frase grandilocuente, al igual que un motivo que se diluye en un largo punto de órgano le da a la obra un carácter misterioso y legendario.

Beethoven sostuvo un ideal de músico, en el que la música comprometía al hombre en su totalidad; la condición de artista no podía ser otra que la libertad absoluta con respecto a cualquier vínculo moral o material. En numerosas cartas Beethoven expone la importancia de insertar la música en la cultura de la época.

Beethoven captó, con su viva sensibilidad y su vasta cultura, la profunda inquietud de su tiempo. En su epistolario y en sus cuadernos de conversación se descubrió una riqueza y hondura de pensamiento, Beethoven leía a filósofos, poetas,

historiadores y críticos; su saber era mucho más extenso que el de cualquier músico de ese tiempo.

A partir de 1796, Beethoven salió de gira fuera de Austria. Tocó en Nuremberg y en Praga, más tarde se presentó en Leipzig, Dresden y Berlín, mientras empezaba a notar los síntomas de una sordera que más adelante sería total. Beethoven se ve obligado a dejar la carrera de pianista, sin embargo, siguió componiendo con extraordinaria voluntad. Los editores comenzaron a disputarse sus obras.

Por otro lado, Beethoven logró obtener una pensión anual en Viena por medio de un documento firmado el 1 de marzo de 1809, garantizando que sus tres signatarios, el Archiduque Rodolfo (1500 florines), los Príncipes Lobkowitz (700 florines) y Kinsky (1800 florines), proporcionarían a Beethoven mientras viviera en Viena; dado que cubría accidentes y vejez, también equivalía a una póliza de seguro y una pensión. De este modo Beethoven se liberó de cualquier motivo racional de preocupación financiera.

Sin embargo, el más devoto de los mecenas de Beethoven fue el Archiduque Rodolfo, hermano menor del emperador Francisco, Nació en 1788, y desde niño mostró aptitud para la música, y en algún momento de su adolescencia (1803-4), eligió a Beethoven como su profesor de piano convirtiéndose, más tarde, en el único alumno de composición de Beethoven. La relación, que duró sin interrupción hasta la muerte de Beethoven (Rudolph murió cuatro años después a la edad de 43 años), se caracterizó por un respeto genuino por ambas partes, y Beethoven mostró un cariño especial por Rodolfo a quien dedicó varias de sus obras más importantes.

En mayo de 1809 un ejército francés invadió Viena, lo que provocó que la familia imperial, incluido Rodolfo, abandonara la ciudad. Beethoven se refugió en el sótano de la casa de su hermano Kaspar Karl. La ocupación francesa duró dos meses, por lo que el verano de ese año Beethoven se encontró solo y con poca inspiración. Beethoven, pasó algunas semanas copiando extractos de los trabajos teóricos de C. P. E. Bach, Türk, Kirnberger, Fux y Albrechtsberger, como parte de

un curso de instrucción que estaba preparando para el Archiduque Rodolfo. Sin embargo, en la *Sonata Op.81a (Les Adieux o Los Adioses)*, Beethoven expresó la dolorosa despedida de Rudolph en su partida.



Joven Beethoven,
(canalhistoria.es)

2.4 Las sonatas de Beethoven

El mundo interior de Beethoven y su lenguaje musical son expresados a lo largo de un ciclo de 32 sonatas. Beethoven representa el apogeo del clasicismo musical del siglo XVIII, engrandeció las formas tradicionales y revolucionó las relaciones de la música con la sociedad, reconoció en la música la más elevada función unificadora y se dirigió a la humanidad entera.

Beethoven, en sus primeras sonatas, se mantiene más o menos aun en la forma tradicional de la *sonata*. Después la somete a varias modificaciones en donde logra liberar un dinamismo y dotarla de una gran elocuencia, abatiendo las reglas preescritas.

En sus sonatas, Beethoven profundizó en el contraste de carácter entre los dos temas principales, así como en el ritmo utilizado en los temas (donde los valores son más estáticos), mientras que en los desarrollos y variaciones cambia a valores más dinámicos. También logra abrir una visión cíclica que abarca todos los movimientos, son sonatas que se abren sobre *adagios* preludiantes o introducciones lentas, que se integran al *allegro*, re-exposiciones que se entrelazan desde el desarrollo, y también últimos movimientos que se fusionan con el *adagio* o *scherzo* anteriores.

La diferencia que hay en la armonía de Beethoven, respecto a la Haydn y Mozart, es el alargamiento del tiempo armónico, donde las funciones tonales son proyectadas sobre una estructura rítmica más grande, así como la recurrencia de la dominante para retrasar las resoluciones, o también las largas afirmaciones en la tónica, herencia de odas e himnos revolucionarios.

En la melodía, Beethoven no hace distinción entre vocal e instrumental, sino en el “deseo de canto” en sí mismo, una influencia de la ópera seria. Sin embargo, no deja de lado la expresión de acentos, articulaciones y sobresaltos del “recitativo instrumental” que rompen con la regularidad métrica de la sonata del siglo XVIII. En conclusión, la armonía y la melodía, coinciden en el ritmo como medio de las innovaciones más evidentes, dominando aquí la síncopa enfatizada por el *sforzandi* (acento fuera del pulso), llevado a los acordes del piano.⁵⁸

Sus silencios y las suspensiones que introduce le dan a su obra el carácter de la improvisación. De aquí también esas introducciones meditativas, esas prolongaciones, esas interrupciones y suspensiones antes de concluir, esas

⁵⁸ Giorgio, Pestelli, *Op. cit.*, pág. 21.

precipitaciones impetuosas, son las que le dan un carácter inesperado a las obras.⁵⁹

Con Beethoven, la forma rígida de la *sonata* adquiere flexibilidad gracias a una elección más libre de temas y de tonalidades, y también a las modificaciones temáticas que introduce en sus desarrollos. Parecen grandes poemas líricos y dramáticos donde la alegría alterna con la tristeza. Pero también se registra una revolución determinante en la forma futura de la sonata, gracias a su tendencia cíclica que fortalece la unidad de la obra, se verá en la sonata de un solo movimiento en compositores posteriores como Liszt.

Respecto al número de movimientos, Beethoven pareció tener preferencia en sus sonatas por la división ternaria, pero también usó muchas veces la cuaternaria, propia de la sinfonía y el cuarteto. En menor número se encuentran las que constan de dos movimientos como las *Op. 78*, *Op. 90* y, la última, *Sonata Op. 111*.

Las primeras sonatas fueron las *Opus 2 (3)*, *7*, *10 (3)*, *13*, *14*, *22*, y dos *sonatas fáciles Op. 49*, cuya composición se extiende entre 1795 y 1800, éstas abarcan una serie de 12 sonatas, y fueron escritas al lado del *Tercer Concierto* para piano y orquesta, de la *Primera Sinfonía* y de los seis *Cuartetos Op. 18*.

Entre 1800 y 1802, Beethoven compone una serie de siete sonatas, las *Opus 26*, *27 (2)*, *28* y *31(3)*, junto a ellas escribe la *Sonata Op. 47* para violín y piano y también comienzan los primeros esbozos de la Tercera sinfonía (*Heroica*).

Inmediatamente después, se ubican las *Sonatas Op. 53* y *Op. 57 (Appassionata)*, compuestas entre 1803 y 1805. Donde se observa la fantasía en las modulaciones, y un amplio empleo del pedal de resonancia. También hace notar la revalorización de las variaciones como forma compositiva y expresiva.

Después de una oleada de música sinfónica y otras obras de cámara, en 1809 surgen dos nuevas sonatas para piano, las *Op. 78* y *Op. 81a (Los Adioses)*, obras

⁵⁹ Sophie Cheiner, *Op. cit.*, pág. 60.

de concepción más relajada, sin amplitud sinfónica, pero de genial inventiva. A partir de la *Op. 81aa*, y luego en la *Op. 90*, Beethoven comienza a utilizar palabras en alemán para indicar el carácter de la composición.

Las últimas cinco sonatas las *Opus 101, 106, 109, 110 y 111*, del período de 1816 a 1822, Beethoven alcanza una libertad formal, una plenitud de momentos musicales, dimensiones monumentales como la *Op. 106* que surge a lado de los primeros bocetos de la *Novena sinfonía* y de la *Missa solemnis*. En las variaciones de las *sonatas Op. 109 y 111*, Beethoven pone de manifiesto todas sus nuevas ideas sobre la variación, conserva del tema la armonía, pero luego inventa otro nuevo tema para cada variación, que a su vez podría variarse, en una estructura de eterna circularidad. Por lo que su inventiva ya no responde a una estructura fija, y termina por alejarse de la forma sonata. Su último gran trabajo pianístico fue las *33 Variaciones Op. 120* sobre un vals de Diabelli.



El piano inglés Broadwood fue regalado a Beethoven por el fabricante en 1817. Con una caja de resonancia más gruesa, martillos más grandes con cuero más grueso, amortiguadores más pequeños para el bajo y excelentes pedales, encajaba perfectamente con la grandeza de la música de piano de Beethoven.

(pianistmagazine.com)

2.5 Análisis estructural de la Sonata en Fa sostenido mayor, Op. 78

La *Sonata en Fa sostenido mayor*, escrita en una tonalidad poco usual, se publicó en diciembre de 1810 y fue dedicada a la Condesa Teresa de Brunswick.⁶⁰ Beethoven conocía a los Brunswick desde hacía un largo tiempo, cuando en el verano de 1804 los visitó en su castillo de Martonvásár, lugar donde nació también el esbozo de la *Sonata en fa menor Op.57* (Appassionata) y de la *Cuarta sinfonía*.

La *Sonata Op. 78*, escrita en dos movimientos, es de una absoluta quietud espiritual, de carácter alegre y pastoral. Beethoven estimaba mucho esta sonata, aunque ha tenido críticas que la han despreciado y no figura entre las sonatas que se escuchen comúnmente. Es de un carácter muy diferente a las demás, es de una inspiración fresca y transparente.

Se puede llegar a pensar que, dado el frecuente trato que mantenía Beethoven con las hermanas Brunswick, fuera posible que alguna improvisación del maestro agradara a Teresa, y compusiera inmediatamente sobre ella esta sonata.⁶¹

Primer movimiento. *Adagio cantabile - Allegro ma non troppo*

El primer movimiento, compuesto en Fa sostenido mayor, es una *forma sonata* muy concisa en un compás de 2/4. Consta de 105 compases, pero con las repeticiones obligatorias en su época, no resulta breve para un primer movimiento de sonata.

Se estructura de la siguiente forma:

⁶⁰ La Condesa Teresa de Brunswick (1775-1861) fue una noble húngara, pedagoga y musicóloga. Alumna de Ludwig van Beethoven. Su padre era el Conde Antonio Brunszvik y su madre la baronesa Anna Seeberg. Teresa fundó la primera escuela preescolar en Budapest, Hungría el 27 de mayo de 1828. El nombre que recibió fue *Angyalkert* (en húngaro) "jardín ángel" y pronto se propagó el concepto por todo el Reino de Hungría, haciéndose popular entre la nobleza y la clase media. Seguidamente, en 1837, Friedrich Fröbel fundó el primer jardín de infancia fuera de Hungría, y lo llamó *Kindergarten* cuya traducción del alemán es "jardín de niños", con este término alemán fue exportado hacia Inglaterra y posteriormente a los Estados Unidos y al mundo.

⁶¹ Ernesto de la Guardia, *Las Sonatas para piano de Beethoven*. Ricordi Americana, 1947, pág. 334.

ESTRUCTURA	PARTES	COMPASES	TONALIDAD
Introducción (<i>Adagio cantabile</i>)		1-4	Fa # mayor
Exposición (<i>Allegro ma non troppo</i>)	Tema A	5-16	Fa # mayor
	Tema B	16-28	Do # mayor
	Tema C	28-36	Do # mayor
	Coda	36-38	Fa # mayor
Desarrollo	(Sobre el tema A y sobre la cabeza del tema)	38-42	Fa # menor
		42-56	re # menor do # menor Si mayor Do # mayor
Re-exposición	Tema A (con ampliación interior)	57-75	Si mayor Fa # mayor
	Tema B	75-87	Fa # mayor
	Tema C	87-95	Fa # mayor
	Coda	95-105	Fa # mayor

La expresión de este movimiento es de una delicada transparencia, tierno y lírico, envuelta por una atmósfera luminosa, propia de la tonalidad. Se encuentra una mezcla muy interesante de tendencias románticas y recuerdos clásicos.

Comienza con una cálida y breve introducción en *Adagio cantabile*, (ej. 1). Una breve y dulce melodía, delicada y elegante, sobre un pedal de Fa sostenido (tónica). Este pequeño fragmento expresa una esperanzadora melancolía, y prepara la atmósfera emocional que contiene el primer movimiento.

Ej. 1:

Musical score for Beethoven's Sonata Op. 78, measures 24-32. The score is in G major, 3/4 time. It is divided into two sections: "Adagio cantabile" (measures 24-30) and "Allegro ma non troppo" (measures 31-32). The first section features a melody in the right hand over a sustained bass note (F4) in the left hand. The second section is more rhythmic and features a "leggiermente" marking. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.).

Beethoven: *Sonata Op. 78*, Adagio cantabile-Allegro ma non troppo, c. 1-13

Es notorio en el compás 5, que el primer tema (A) está compuesto por motivos contrastantes en ritmo, dinámica y carácter. El primer motivo compuesto por una célula de tres notas, desarrolla una melodía con figuras de cuartos, mientras que el siguiente motivo, está compuesto por figuras de dieciseisavos en un carácter ligero, y el tercero, en tresillos, de carácter resolutivo.

En el compás 12, comienza un pequeño pasaje de transición que sirve de puente al segundo tema (B), el cual comienza en el compás 16, mientras la mano izquierda pasa por un insistente motivo de acordes que llegan a Re # menor. Después afirma al Sol # como nueva dominante, y creciendo la intensidad va hacia una cadencia en Do # mayor en el compás 28, (ej. 2).

Ej. 2:

Beethoven: *Sonata Op. 78*, Adagio cantabile-Allegro ma non troppo, c. 25-31

El tema C está compuesto por dos motivos igualmente contrastantes entre ellos. El primero, en *piano dolce*, ofrece un juego melódico con tresillos, sorprendido por fuertes acordes que afirman Sol # mayor, los cuales dan paso al segundo motivo formado por una caprichosa melodía en dieciseisavos que desembocan a la pequeña coda y regresa a Fa # mayor.

El desarrollo es breve (c. 38) y está basado en el primer tema, pero esta vez comienza en modo menor (fa # menor), con lo que logra fuertes contrastes emotivos, que van desde la dulzura hacia la desesperación. Hace inflexiones por re # menor, do # menor y Si mayor en progresión descendente, formada por el diseño rítmico del motivo inicial del primer tema (cabeza) en la mano izquierda (ej. 3).

Ej. 3:

Beethoven: *Sonata Op. 78*, Adagio cantabile-Allegro ma non troppo, c. 47-52

Después de un unísono en ambas manos, se dirige a la dominante de la tonalidad inicial cayendo en *fortissimo*, y reaparece el tema A (compás 57) dando inicio a la reexposición en la tonalidad original.

Los motivos complementarios a la melodía inicial aquí se encuentran más desarrollados, dialogan entre Do # mayor y Fa # mayor, y entre Re # mayor y Sol # mayor, para dirigirse al motivo de tresillos que desembocan a un Mi mayor (C. 66), mediante una cadencia perfecta. Sigue un juego sorpresivo de acordes ligados en *forte* y otros en *piano* entrecortados que se dirigen a la subdominante (Si mayor) en el compás 75 (ej. 4).

Ej. 4:

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, labeled with measure numbers 72, 73, 74, and 75, shows a complex texture with chords and a melodic line in the right hand. The second system, labeled with measure numbers 76, 77, 78, and 79, shows a more rhythmic accompaniment in the left hand. The third system, labeled with measure numbers 80, 81, 82, and 83, includes a trill in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *sf*.

Beethoven: Sonata Op. 78, Adagio cantabile-Allegro ma non troppo, c. 72-83

Aparece el tema B, con su entrada ornamentada, y el dibujo de semicorcheas en la derecha, y apoyando la armonía que esta vez se dirige a Sol # menor en la mano izquierda, para llegar al acorde con trino en la mano izquierda sobre la dominante principal (Do #) y resolver a Fa # mayor. En seguida, en *piano*, aparece el tema C (c.87), sorprendido por fuertes acordes que afirman nuevamente do # menor, los cuales dan paso al tercer motivo en dieciseisavos que desembocan a la sección de la Coda (c. 95), la cual retoma varias veces la célula de tres notas del

motivo inicial, mientras que la izquierda toma el movimiento rítmico melódico hasta el final del movimiento y termina con acentuados acordes de Fa # mayor, (ej.5).

Ej. 5:

The image displays a musical score for Beethoven's Sonata Op. 78, measures 98-103. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 98-100) shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 101-102) continues the melodic and rhythmic development, with dynamic markings of *f* and *p*. The third system (measures 103) concludes the passage with a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a final chord in F# major.

Beethoven: Sonata Op. 78, Adagio cantábile-Allegro ma non troppo, c. 98-103

Segundo movimiento. *Allegro vivace*

Este movimiento se caracteriza por su vivacidad brillante y ligera. Está escrito en Fa # mayor y en compás de 2/4, igual que en el movimiento anterior, y a semejanza de un primer y tercer movimiento de una sonata (ya que el segundo movimiento suele estar en otra tonalidad). Se compone por una estructura binaria, donde el tema A y las secciones que le siguen (puentes y material temático) son el material dominante. Ésta estructura cíclica, por momentos recuerda mucho el estilo de los antiguos clavecinistas:

ESTRUCTURA	PARTES	COMPASES	TONALIDADES
Exposición	Tema A o estribillo	1-16	Fa # mayor
	Puente	16-22	Do # mayor
	Material temático	22-31	Do # mayor
	Tema A	32-47	Fa # mayor
	Puente	47-50	La # mayor
	Material temático en inversión	51-57	Re # mayor
	Tema B	57-65	Re # mayor- Re # menor
	Puente	65-74	Sol mayor con 7ma.
	Material temático	75-88	Sol mayor con 7ma.
Reexposición	Tema A	89-104	Si mayor
	Puente	104-110	Do # mayor
	Material temático en inversión	110-115	Fa # menor
	Tema B	116-124	Fa # mayor-Fa # menor
	Puente	124-133	Re mayor con 7ma.

	Material temático	134-149	Fa # menor
	Coda (sobre el tema A y varación del primer motivo)	150-159 160-176	Si mayor Re # dis.
	Cadenza	177-183	Fa # mayor

El tema principal (A), con un carácter gracioso, da comienzo con un motivo rítmico que juega alrededor del acorde de dominante (Do # mayor), y que contrasta con el siguiente mucho más veloz y con un contrapunto en la izquierda, (ej. 5).

Ej. 5:

Allegro vivace

The musical score consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 1-8) features a piano introduction with dynamic markings *f*, *p*, *f*, and *p*. The second system (measures 9-15) begins with a circled measure number '9' and includes dynamic markings *pp*, *cresc.*, and *f*.

Beeethoven: Sonata Op. 78, Allegro vivace, c. 1-15

En el compás 16, el puente se desarrolla con un ágil movimiento de dieciseisavos con ligaduras de dos notas ascendentes, con un contrapunto de la mano izquierda, y en *crescendo*, (ej. 6), se prolonga hasta el compás 21 y cae a la cadencia de la dominante (Do # mayor). Se une al pasaje formado por un motivo simple de semitonos ascendentes, que después descienden hasta *pianissimo*, el cual funciona como una cadencia para desembocar al tema A en el compás 32.

Ej. 6:

Musical score for Exercise 6, measures 19-26. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Allegro vivace. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 19 starts with a circled '19'. Measure 20 starts with a circled '20'. Measure 26 starts with a circled '26'. There are dynamic markings like *pp* and *f* throughout the passage.

Beethoven: Sonata Op. 78, Allegro vivace, c.15-31

Después de una nueva sucesión del puente y el material temático, comienza el tema B (c. 57), con su motivo ascendente arpegiado con ligaduras de dos notas, en *Re # mayor*, y en diálogo con otro motivo en *Re # menor*, el cual desarrolla y culmina en un inesperado acorde de séptima de dominante sobre Sol, (ej. 7).

Ej. 7:

Musical score for Exercise 7, measures 57-66. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Allegro vivace. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 57 starts with a circled '57'. Measure 62 starts with a circled '62'. There are dynamic markings like *ff*, *p*, and *cresc.* throughout the passage.

Beethoven: Sonata Op. 78, Allegro vivace, c. 57-66

El tema A vuelve a aparecer en el compás 89, y esta vez juega alrededor del acorde de tónica, pero modula y afirma una nueva tonalidad en el compás 100 con la cadencia en Si mayor (ej. 8).

Ej. 8:



Beeethoven: Sonata Op. 78, Allegro vivace, c. 87-100

En el compás 116 regresa el tema B que modula a Re mayor, y después del puente y material temático, aparece por última vez el tema A (c. 150) ampliado, lo cual da inicio a la parte de la Coda. Y a partir del compás 160 comienza una variación sobre el motivo principal (cabeza del tema), para detenerse sobre dos sorprendentes acordes, uno de séptima de dominante (Do # mayor) y otro que no resuelve en la tónica, re # disminuido, (ej. 9). Comienza la *cadenza* con arpeggios en la dominante principal, que se elevan desde la región grave y en *crescendo*, y por el motivo ligero del puente, culmina con una cadencia completa y en el brillante acorde de Fa # mayor.

Ej. 9:

The image displays a musical score for Beethoven's Sonata Op. 78, measures 175-183. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 175-180) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *dim.*. The second system (measures 181-183) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *cresc.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Beethoven: Sonata Op. 78, Allegro vivace, c. 175-183

2.6 Sugerencias técnicas e interpretativas

El primer movimiento requiere especialmente una lectura precisa de las articulaciones, debido al fraseo de largos legatos hasta pequeños motivos más audaces que se deben cortar sin acentuar en los finales.

En las diferentes texturas que presenta el texto musical, debe prevalecer la melodía en la superficie con claridad, a veces presentándose como la parte aguda de los acordes en momentos de polifonía, en los corales, las secciones de diálogo entre las manos, así como en los contrapuntos escondidos dentro de algunos acordes.

En cuanto al ritmo, demanda movimientos de mucha agilidad por toda la variedad de motivos de dieciseisavos, que además alternan constantemente con pasajes de tresillos, así como las que mantienen un movimiento ligero y rápido (dieciseisavos)

en la derecha, mientras que la izquierda sostiene un movimiento denso de acordes.

También exige dinámicamente grandes contrastes, tanto en crescendos largos que culminan en fortísimo, como en los pasajes que van desde ligeros y en *piano*, hasta grandes acordes en *forte*.

En el segundo movimiento, el tema principal es en relación a la precisión rítmica, ya que se trata de un movimiento con figuras rítmicas más dinámicas. Es importante mantener el *tempo giusto* de los diferentes valores rítmicos, sobre todo en los compuestos por cuartos con puntillo y octavo, así como los octavos con puntillo y dieciseisavo, para no restar agilidad y fluya el movimiento.

Las ligaduras de dos notas en figuras de dieciseisavos son constantes y muy rápidas en este movimiento, por lo que requiere apoyar y soltar con agilidad, sobre todo en las secciones totalmente melódicas entre las dos manos y las que son melódicas con contrapunto.

También cabe mencionar la importancia de los contrastes que alternan constantemente entre una frase y otra, que a veces son motivos muy cercanos entre sí. Además, la densidad sonora también se debe a la cantidad de voces, que va desde una sola voz entre las dos manos y hasta tres, que a veces llevan fuertes impulsos de los acentos de *sforzando*.

III. Frédéric Chopin: Fantasía en fa menor, Op. 49

3.1 Contexto histórico, social y cultural

A principios del siglo XIX los imperios más importantes de Europa luchaban por su expansión y dominio sobre los estados europeos más vulnerables. Entre ellos Polonia, frente a la ocupación austriaca, rusa y prusiana, lugar de nacimiento de Chopin.

Cuando Francisco II asumió el título de primer emperador de Austria, el 11 de agosto de 1804, heredó un imperio que se extendía desde la actual Italia a la actual Polonia y los Balcanes. El emperador de Austria también ostentaba el título de rey de Hungría, Bohemia, Croacia, Eslovenia y Dalmacia, y comandaba el ejército multinacional del Imperio. Mantuvo una antirrevolucionaria política para asegurar la continuidad de la monarquía de los Habsburgo en Europa, oprimiendo las revueltas nacionalistas en Austria, el norte de Italia y los estados alemanes.

Polonia había desaparecido como estado independiente en Europa desde 1795,⁶² hasta que en 1807 se constituyó brevemente el Gran Ducado de Varsovia, por mediación de Napoleón I, para restablecer el Estado Polaco. El Gran Ducado⁶³ surgió tras el Tratado de Tilsit, firmado por Francia y Rusia para poner fin a la guerra de la Cuarta Coalición,⁶⁴ y fue gobernado por Federico Augusto I (rey de Sajonia). Pero al ser derrotado Napoleón por Rusia en 1813, el Congreso de

⁶² Después de las tres particiones que Polonia sufrió durante las tres últimas décadas del siglo XVIII, desapareció como estado independiente de Europa. En octubre de 1795 (tercera partición), se suscribieron los últimos acuerdos entre Rusia, Prusia y Austria, repartiéndose Polonia. De acuerdo a ello, Rusia ocupaba la llanura oriental polaca, sin Varsovia, con las regiones de Polesia y Podlaquia y también se adueñó de Lituania hasta el río Niemen. Prusia se anexó la Masovia con la capital Varsovia, la Polonia Mayor y confirmó su dominio sobre el litoral de Pomerania. En el mismo tratado se pactó evitar conflictos con Austria reconociendo a ésta la posesión sobre las provincias polacas de Galitzia y la Polonia Menor.

⁶³ El Gran Ducado contaba con una población de cuatro millones y medio de habitantes y una extensión de 155.000 km².

⁶⁴ La Cuarta Coalición fue una alianza organizada contra el Imperio Francés de Napoleón entre los años 1806 y 1807. Los participantes en esta coalición fueron Inglaterra, Prusia, Rusia, Sajonia y Suecia. Las guerras napoleónicas, que hoy en día se tiende cada vez más a llamar las "Guerras de Coalición", finalizaron el 20 de noviembre de 1815, tras la derrota final de Napoleón en la batalla de Waterloo y el Segundo Tratado de París de 1815. En conjunto, el casi continuado período de guerras comprendido entre el 20 de abril de 1792 y hasta el 20 de noviembre de 1815 es llamado con frecuencia *La Gran Guerra Francesa*.

Viena repartió el territorio entre las potencias vencedoras (Imperios de Rusia, Austria y Prusia).

Pese a ello, las tensiones entre Gran Bretaña y Austria por un lado, y Rusia y Prusia por otro, motivaron que se creara un estado que se llamó Polonia del Congreso, cuyo monarca fue el Zar ruso Alejandro I, y el plan fue llevado a cabo con ayuda del diplomático polaco Adam Jerzy Czartoryski, al servicio del zar durante el Congreso de Viena.⁶⁵

Polonia del Congreso fue llamada oficialmente como "*Reino de Polonia*" pero pronto la autonomía interna (la cual incluso aprobó la Constitución polaca en 1815), fue rechazada por los gobernadores rusos enviados en representación del Zar Alejandro I. El Zar nombró a su hermano, el Gran Duque Constantino, general en jefe del ejército polaco, dando comienzo a una época en la que se produjeron persecuciones en los diferentes centros educativos con el fin de eliminar cualquier rastro de la cultura polaca.

Entre la existencia de tres potencias sobre suelo polaco, el enorme poder de la autocracia rusa y la diversidad de proyectos entre los polacos para estructurar una nueva Polonia independiente, empezó a crecer un fuerte sentimiento nacional. Aunque los polacos lucharon por conservar su cultura e historia, esta etapa se caracterizó por las continuas emigraciones y levantamientos.

El Levantamiento de Noviembre de 1830-1831 a favor de la independencia total, logró algunas victorias locales, pero el levantamiento se convirtió en una verdadera guerra que fue finalmente aplastada por el ejército ruso, numéricamente superior, en la batalla de Ostrołęka y en la batalla de Varsovia (mayo y septiembre de 1831). Los polacos contaban con simpatías entre los pueblos de Francia e Inglaterra, pero al no contar con el apoyo de sus gobiernos, no recibieron ayuda militar.

⁶⁵ El Congreso de Viena fue un encuentro internacional celebrado en la capital austriaca, convocado con el objetivo de restablecer las fronteras de Europa tras la derrota de Napoleón Bonaparte, y reorganizar las ideologías políticas del Antiguo Régimen sofocando todo atisbo de liberalismo que amenazara a las monarquías europeas, implicando que la paz del continente solo podría lograrse mediante la mutua solidaridad de los monarcas absolutistas. Tal idea complació en particular al zar Alejandro I de Rusia.

A causa de esto, el Zar Nicolás I (sucesor de Alejandro I desde 1825), redujo notablemente la autonomía polaca, expulsando de la administración pública a los funcionarios nativos, para reemplazarlos con funcionarios nacidos en Rusia. En 1832, Nicolás I abolió la Constitución Polaca, teniendo en cuenta que la propia Rusia era una autocracia y carecía de Constitución, y mantuvo el título de Rey de Polonia hasta 1855, insistiendo en integrar plenamente los territorios polacos al resto del Imperio Ruso.

El Levantamiento de Noviembre, fue una rebelión armada contra el dominio ruso, y se incluye dentro del ciclo revolucionario europeo, iniciado en “Los Tres Días Gloriosos” en Francia (que se conoce como Revolución de 1830), y se extendió por buena parte del continente europeo. En ese tiempo Bélgica obtuvo la independencia frente a Países Bajos; Alemania e Italia, se identificaron con los movimientos de tipo nacionalista unificador; mientras que entre Polonia y el Imperio Austríaco, surgieron movimientos de tipo nacionalista disgregador.

Por otro lado, en Francia,⁶⁶ la monarquía de Carlos X (1824-1830) promovía leyes tremendamente impopulares que otorgaban grandes poderes y privilegios a la nobleza, mientras era restituido el poder político de la Iglesia Católica. Este periodo estuvo caracterizado por una profunda transformación de la vida en el ámbito social, más que en el político, por lo que los sectores monárquicos buscaron liquidar todo vestigio de la Revolución Francesa⁶⁷, mientras que la burguesía trataba de superar un período de 25 años de catástrofes y reelaborar un programa político y económico que pudiera recuperar algunos elementos útiles de la Revolución.

El Consejo de Ministros del rey Carlos X redactó las Ordenanzas de Julio (1830), un conjunto de cuatro mandatos encaminados a abolir la libertad de prensa,

⁶⁶ En Francia había sido restaurada⁶⁶ la Dinastía Borbónica en el trono en 1814, cuando Napoleón Bonaparte fue expulsado de Francia⁶⁶. El relativamente liberal, Luis Estanislao Javier Borbón, gobernó como Luis XVIII (1814-1824), y fue sucedido por su hermano menor más conservador, Carlos X (1824-1830). El periodo que sobrevino se llamó la Restauración, caracterizada por una aguda reacción conservadora y el restablecimiento de la Iglesia católica como poder político en Francia.

⁶⁷ Según la historiografía clásica, la Revolución Francesa (1799) marca el inicio de la Edad Contemporánea al sentar las bases de la democracia moderna, lo que la sitúa en el corazón del siglo XIX. Abrió nuevos horizontes políticos basados en el principio de la soberanía popular, que será el motor de las revoluciones de 1830, de 1848 y de 1871.

disolver la nueva cámara de diputados, alterar el sistema electoral y convocar nuevas elecciones para reelegirse. El descontento popular fue inmenso y Carlos X culpó a sus ministros y cuando los destituyó, perdió el apoyo del partido ultramonárquico. El rey se quedó políticamente aislado y, al estallar la revolución de julio de 1830, conocida como la de "Les Trois Jours Glorieux"⁶⁸, se hizo evidente el fin de su reinado. Al perder autoridad y protección de la Guardia Nacional, Carlos X se vio obligado a abdicar y huir, marcando así el final definitivo del absolutismo.

En agosto de 1830, se revisó la Carta de 1814 y se estableció la Monarquía Constitucional proclamando rey a Luis Felipe de Orléans, como Luis Felipe I, "Rey de los franceses" (también conocido como el "Rey ciudadano") quien se convirtió en el jefe del ejecutivo compartiendo la actividad legislativa con las Cámaras.

Con la expansión de la burguesía bajo el constitucionalismo liberal, se experimentó una especie de traición de los ideales revolucionarios, la clase burguesa se convirtió en la fuerza política dominante en el país y canalizó los beneficios de la nueva monarquía. Por el momento las utopías para el resto de la sociedad quedaron pendientes.⁶⁹

Al comenzar la década de 1830, París se encontraba provisionalmente estabilizado, desde el punto de vista político y se asoma una especie de prosperidad nacional que fue, en parte, la causa del súbito florecimiento del arte en general. Las artes dejaron de ser producidas para un pequeño grupo refinado de aristócratas, y fueron dirigidas a un público anónimo cada vez mayor, principalmente de clase burguesa. París se convirtió en la ciudad de los artistas independientes, con ideas individuales y de un arte con características muy personales.

⁶⁸ La Revolución de Julio o "Los tres días gloriosos", fueron los días 27, 28 y 29 de Julio de 1830, el pueblo de París se sublevó contra el Rey consiguiendo finalmente derrocarlo. Se formó, entonces, un gobierno provisional que desconoció a Carlos X y su gobierno autocrático, proclamó como rey de los franceses a Luis Felipe I (Duque de Orléans). La Revolución de 1830 trajo consigo una Constitución que reconocía la soberanía nacional.

⁶⁹ C. Casini, *Historia de la Música. El Siglo XIX*. vol. 9, CONACULTA, 1999, pág. 13.

3.2 El Romanticismo

La corriente de ideas románticas partió del colorismo, el individualismo, el nacionalismo y del enlace entre las artes. La pintura y la música se aliaron con la literatura. El color en la pintura, al igual que el color sonoro en la instrumentación, se volvió un elemento importante en el vocabulario del romanticismo. Además cada obra de arte se asoció con la personalidad y el origen de un individuo característico. El artista se convirtió en un fino creador, un líder, y hasta un profeta; una gran personalidad que abrazaba causas épicas.⁷⁰ Fue la época en la que el hombre alcanzó la cima por sus propios esfuerzos, distinguiéndose cada vez más en su campo respectivo por el máximo reconocimiento.

Encontramos la promoción del músico, por primera vez en la historia, como “autor”, la obra que él crea es “absoluta”: un texto perfectamente completo e inalterable.⁷¹ El concepto de “música” se identifica de ahora en adelante, con la música escrita. La condición del músico pasa de la dependencia de una corte señorial o de una institución eclesiástica, a la dependencia del público burgués y del mercado editorial.

La mayoría de los compositores románticos tenían un papel importante a desempeñar. Ejecutaban o dirigían su propia música, así como también difundían las composiciones de sus contemporáneos,⁷² escribían artículos acerca de los nuevos estilos o teorías, convirtiéndose en intelectuales: literatos, narradores, críticos, (Hoffmann, Weber, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Wagner y Liszt entre ellos); además de ser maestros que transmitían sus aspiraciones a la nueva generación.⁷³

El sentido de la historia, el culto a la nacionalidad y de las tradiciones populares,

⁷⁰ W. Fleming, *Arte, música e ideas*, págs. 306-307.

⁷¹ C. Casini, *Historia de la Música*. El siglo XIX. vol. 8, CONACULTA, 1999, pág. 21-22.

⁷² El trabajo de promoción del músico tiene mucha importancia en esa época debido a que no había forma de reproducir la música, a no ser por las interpretaciones en vivo.

⁷³ H. C. Shongerg, *Los grandes compositores*. Buenos Aires, 1987, pág. 172.

también eran parte de la expresión musical de la época, y los compositores acentuaban sus características particulares. Debido a las grandes revueltas por la Revolución Francesa, la campaña napoleónica y la Restauración, los sentimientos e ideales se intensificaron sobretodo en los países sometidos a potencias extranjeras (Polonia, Hungría, Bohemia, Italia). En estos países, fue el teatro de la ópera quien dio voz a la necesidad de afirmar la identidad nacional, llevando a escena argumentos patrióticos en un idioma musical propio.



Ópera *Emione* de Rossini, Zetesis
(ninodentici.com)

Surge el interés por la música del pasado, enriqueciendo al compositor contemporáneo con nuevas técnicas y medios expresivos. El arte de Bach fue sumamente venerado como la expresión de una musicalidad auténticamente alemana, y su influencia fue decisiva para músicos como Mendelssohn, Schumann y Chopin.

Una de las innovaciones dentro del romanticismo, fue el virtuosismo, el cual, se convirtió en un elemento llamativo para atraer a grandes multitudes a los teatros. El virtuosismo fue uno de los resultados de la perfección de los mismos instrumentos y el estilo improvisatorio romántico reflejaba el anhelo de libertad de la época. A la demanda del público burgués, empezaron a llevarse a cabo conciertos para instrumento solista. El violinista Niccoló Paganini, y el pianista

Liszt, eran conocidos por su virtuosismo excepcional, trascendiendo la pura exhibición de habilidad y destreza manual, para ponerse al servicio de lo poético.⁷⁴ Ambos, fueron fenómenos muy difundidos en toda Europa y particularmente en París donde residían.



William Probyn of Longhope: *Retrato de Niccolo Paganini*
(MutualArt)

Poco a poco el músico adquiere la consciencia de ser un protagonista activo de la cultura, aunque el músico transformado en poeta⁷⁵ tuvo necesidad de aislamiento para llevar a cabo una continua transformación y progreso espiritual. La experiencia artística era personal: el músico exploraba su arte sin límites y transmitía el mensaje con su propia interpretación, resaltando su carácter excepcional.

Chopin, “el poeta del piano”, se presenta singularmente alejado de los demás románticos de su misma generación.

⁷⁴ Renato, Di Benedetto, *El siglo XIX*, CONACULTA, 1999, pág. 23.

⁷⁵ El significado de la palabra “poesía”, aún cuando se refiere a la actividad literaria, tiene a extender su definición a una dimensión universal. La poesía es toda actividad creativa. La etimología de la palabra viene del griego poièin, hacer, crear; la poesía es entonces intrínseca a la naturaleza, al alma, es el núcleo vital generador de formas siempre nuevas. La actividad poética revela los mensajes y los transmite por medio de la poesía y los poetas. El músico es un poeta del sonido.

3.3 Biografía breve de Frédéric François Chopin⁷⁶ (1810-1849)

Chopin nació en Zelazowa Wola, cerca de la capital polaca, de padre francés y madre polaca en 1810. Frédéric Chopin fue el segundo de cuatro hijos, y el único varón. Su talento musical se manifestó desde temprano y su maestro Adalbert Żywny⁷⁷ (de 1816 a 1822), fue un músico culto que alimentó a su genial alumno con música de Johann Sebastian Bach y de Wolfgang Amadeus Mozart.

A los ocho años Frédéric tocaba el piano con maestría, improvisaba y componía con soltura. A esa corta edad, vio impresa su primera composición, una polonesa. Dio su primer concierto público el 24 de febrero de 1818 en el palacio de la familia Radziwill de Varsovia, y de esa manera, comenzó a dar recitales en las recepciones de los salones aristocráticos de la ciudad, considerado por todos como un niño prodigio, tal como hiciese Mozart a la misma edad.

Lamentablemente desde su niñez se manifestó su frágil salud y su propensión a las enfermedades. Sufría inflamaciones de los ganglios del cuello y había tenido que soportar frecuentes sangrías. Esa condición de salud marcó toda su vida.

A partir de 1822 comenzó a estudiar composición con Joseph Elsner⁷⁸, quien comprendió que el joven Chopin era un alumno especial e hizo todo lo posible para lograr que su estilo se desarrollara con naturalidad. En julio de 1823, Chopin compaginó sus estudios con Elsner con sus cursos en el Liceo de Varsovia (donde enseñaba su padre), donde recibió clases de literatura clásica, canto y dibujo.

En 1824 pasó sus vacaciones en Szafarnia, Dobrzyń, en casa de un amigo, alumno de su padre, donde tuvo contacto por primera vez con la tierra polaca, con

⁷⁶ En polaco Fryderyk Franciszek Chopin.

⁷⁷ Wojciech Żywny (1756 –1842) fue un violinista y compositor polaco y profesor de origen checo. Amante de la música de Johann Sebastian Bach. Fue un devoto amigo de la familia Chopin y el primer maestro de Frédéric.

⁷⁸ Józef Ksawery Elsner (1769-1854) maestro de Chopin. Fue el primer director del Conservatorio de Varsovia, y profesor de composición hasta 1830, cuando los disturbios políticos cerraron el Conservatorio. Elsner era un compositor fluido y prolífico, y sus óperas fueron populares en Polonia.

los campesinos que la habitaban y con la música folklórica de su patria, dejando una huella para sus composiciones futuras.



Frédéric Chopin
(CBC.ca)

En sus primeras obras se aprecian influencias de la obra de Moscheles, Hummel y Czerny, pero su estilo de composición fue revolucionario y sorprendió por su originalidad. Su ejecución en el piano, poseía rasgos de un sentido armónico nuevo y refinado, experimentando una forma de sonoridad pianística. Desarrolló una técnica natural y un estilo fluido, así que decidió desde temprano crear únicamente para el instrumento que amaba.⁷⁹

Después de terminar sus estudios en Varsovia, el padre de Chopin pensó que sería bueno para su hijo abrirse al mundo, así que en 1828, fue enviado con un amigo de la familia a Berlín. Ahí conoció a Mendelssohn, Spontini y a Zelter, entre otros músicos. Las excursiones continuaron en 1829, cuando viajó a Viena para exhibirse por primera vez como pianista y compositor.

Con sus improvisaciones creó una gran impresión sobre la crítica musical y la nobleza vienesa. Ofreció varios conciertos asombrando con la novedad de su

⁷⁹ H. C. Shonberg, *Op. cit.*, pag. 174.

música y el tratamiento del teclado. Allí publica sus primeras composiciones, entre ellas las *Variaciones Op.2*, sobre “La ci darem la mano” (de la ópera *Don Giovanni* de Mozart), su primera obra publicada por un editor extranjero, *Haslinger*.

Después regresa a Varsovia, pero sólo por un pequeño periodo, en el cual, se enamoró de Konstancja Gladkowska, una joven estudiante de canto del Conservatorio que había conocido en 1828. De esta primera pasión juvenil nacieron varias obras memorables: el *Vals Op. 70 no. 3* y el movimiento lento de su primer *Concierto para piano y orquesta Op. 21*, el cual estrenó en Varsovia el mismo año. También comenzó la composición de sus “ejercicios técnicos”, que más tarde se convertirían en la primera serie de los *Estudios Op. 10* y sus *Canciones para voz y piano Op. 74*, sobre poemas de su amigo polaco Stefan Witwicki.

Después de tocar varias veces su *Concierto (en fa menor)* en veladas íntimas, su fama era ya tan amplia que se le organizó un gran recital en el Teatro Nacional de Varsovia el 17 de marzo de 1830, el primero como solista en ese auditorio, resultando un gran éxito. En aquel tiempo trabajaba en su segundo *Concierto para piano y orquesta en mi menor* (posteriormente numerado como Op. 11) que estrenó el 22 de septiembre en su casa.

Chopin abandona Polonia en 1830 para ofrecer conciertos, establecer contactos, y buscar oportunidades para presentarse como compositor y pianista. Pero al regresar a Viena, no fue recibido como esperaba. El público burgués, casi lo había olvidado, y en ocho meses sólo logró dar dos conciertos por razones políticas.

Paralelamente, se producían en Varsovia levantamientos contra el dominio ruso, que fueron severamente reprimidos y causaron muchas muertes⁸⁰. Estas visiones impresionaron profundamente a Chopin, que años después compondría en homenaje a los manifestantes su célebre *Marcha fúnebre* (incluida después en

⁸⁰ La revolución polaca (o Levantamiento de Noviembre) comenzó el 29 de noviembre de 1830 en Varsovia.

la *Sonata para piano no. 2 en si bemol menor, Op. 35*). Durante este periodo compone otra parte de los *Estudios Op. 10*, entre ellos, el no. 12 en do menor, conocido como "*Estudio Revolucionario*", los nocturnos Op. 9, y el Op. 15 no. 2, comenzaba el *Scherzo en si menor Op. 20* y la *Balada Op. 23, no. 1 en sol menor*.

En julio de 1831 dejó Viena y decidió dirigirse a Londres vía París. En su camino pasó por Breslau, Dresden, Praga, Munich y Stuttgart, para finalmente llegar a París. En esa época, la ciudad de París era la capital intelectual y artística del mundo, con figuras literarias como Hugo, Balzac, Sand, Vigny, Lamartine, Heine, Gautier y Musset, y pintores como Delacroix e Ingres quienes habían llegado a la cumbre de su arte pictórico en esa época.

La ciudad de París contaba con tres buenas orquestas y la más importante casa de ópera europea. Por su vida musical, muchos compositores franceses y extranjeros escogieron vivir en París, entre ellos Liszt, Meyerbeer, Rossini, Berlioz y Luigi Cherubini, mientras que entre las figuras pianísticas residentes se encontraban Kalkbrenner, Thalberg, Herz, Heller, Litolff y Prudent.⁸¹ Por ello, a los 22 años, Frédéric decide establecerse en París definitivamente.

Chopin para esa época, ya poseía un estilo pianístico fluido, perfectamente formado y original. Los otros pianistas como Kalkbrenner, Moscheles, Hummel y Clementi, aunque representaban las tendencias prerrománticas, manejaban la antigua escuela clasicista, no sentían atracción por la música romántica, y tenían escasa idea de los recursos cromáticos del piano. Por otra parte, por tratarse de uno de los pianistas populares de la época, Chopin pidió lecciones a Kalkbrenner, que luego suspende por consejo de Mendelssohn, y decide seguir su propio camino.⁸²

Chopin fue introduciéndose gradualmente en la actividad musical de París,

⁸¹ H. C. Shonberg, *Los grandes compositores*, pág. 173.

⁸² H. C. Shonberg, *Op. cit.* pág. 175.

desistiendo de su viaje a Londres. Chopin se sentía sorprendido y estimulado por la intensa vida cultural parisina (frecuentemente asistía a conciertos y a óperas), y también por la libertad de acción que podía ejercer.

Su primer concierto público fue tan fascinante que se convirtió en el tema de conversación de toda la ciudad. Este se llevó a cabo el 25 de febrero de 1832 en los salones Pleyel. En el programa figuraba su *Concierto en mi menor* y las *Variaciones* mozartianas, en la segunda parte compartieron el escenario notables pianistas como George Osborne, Ferdinand Hiller, Friedrich Kalkbrenner, Felix Mendelssohn-Bartholdy y Wojciech Sowiński para interpretar la *Polonesa* Op. 92 de Kalkbrenner, a seis pianos. Entre el público se encontraban reconocidos músicos como Franz Liszt, con quien Frédéric pronto hizo amistad.

Rápidamente la alta sociedad se disputa sus lecciones, lo que le genera cómodos ingresos. Desde este momento queda fijado el esquema de su vida en París: dando lecciones, componiendo, manteniendo relaciones sociales y haciendo amigos importantes.



Chopin tocando el piano para el príncipe Radziwiłł
(Fine Art America)

De 1832 a 1835 Chopin estuvo extraordinariamente ocupado; además de las clases cotidianas y los recitales nocturnos, se abocó a componer febrilmente, animado por los editores que le adelantaban dinero para publicar sus piezas. Su

prestigio comenzaba a extenderse no solo en París sino en toda Europa. Firmó un contrato para la publicación de su música en Francia con *Schlesinger*, una de las editoriales de música más importantes de Europa; en Leipzig era publicado por *Probst* y luego por *Breitkopf & Härtel*, en Berlín por *Karl K. Kistner* y en Londres por *Christian R. Wessel*. De este período datan las *Variaciones Brillantes Op.12*, el *Rondó Op.16*, el *Vals Op.18*, el *Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante para piano y orquesta Op. 22*, el *Scherzo no. 1*, las *Mazurcas Op. 24* y las *Polonesas Op. 26*.

El 26 de abril de 1835 ofreció un concierto en el Conservatorio de París donde tocó el *Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante para piano y orquesta Op. 22*, el que sería realmente su último concierto público, fue un gran éxito. A partir de ese momento su carácter íntimo le llevaba a limitarse de la sociedad. El resto de su vida ofreció sólo tres recitales más, semiprivados, en el salón del fabricante de pianos Pleyel, ante un público seleccionado que nunca sobrepasó las 300 personas.

Ese mismo año, Chopin viajó a Dresden y conoció a Robert Schumann, compositor que publicaba críticas musicales en la revista que fundó, llamada *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, en la que Schumann llegó a comentar entusiastamente todas las obras de Chopin que le llegaban, y a partir de la primera crítica sobre las *Variaciones Op. 2*, da a conocer a Chopin en Alemania.

En el invierno de 1835 cayó enfermo y en la primavera de 1836 volvió a manifestarse su enfermedad, sin embargo pudo solicitar y obtener la mano de Maria Wodzińska. Pero al enterarse de la enfermedad de Chopin, la familia Wodzińska declinó el compromiso. Después viajó a Leipzig para encontrarse con Schumann, a quien presentó los primeros esbozos de la *Balada en sol menor Op. 23*, obra que completó ese año junto a los *Nocturnos Op. 27*.

La vida de Chopin dio un giro cuando, gracias a Liszt, conoció a George Sand,⁸³ famosa novelista y periodista francesa, aunque en un principio no simpatizó con ella. En el verano, Chopin viajó a Londres donde estuvo trabajando en los *Estudios Op. 25*, las *Mazurcas Op. 30*, el *Scherzo Op. 31* y los *Nocturnos Op. 32*. A su regreso a París, en una reunión de amigos, se encontró nuevamente con Sand. A partir de ese momento avanzó una relación amorosa entre ellos, aunque no se sabe qué tan feliz fue.

La relación entre Chopin y Sand duró ocho años aproximadamente, y mientras se mantuvo, nunca estuvieron muy lejos uno del otro. George Sand brindó apoyo y protección a Chopin, en tanto que él para Sand fue una figura pacificadora en la etapa en la que sus hijos crecían. En París vivían en casas contiguas y durante los veranos, permanecían en la casa de campo de Nohant alrededor de cuatro meses.⁸⁴ Allí recibían a los más ilustres artistas y literatos: Liszt, Delacroix, Mickiewicz, Balzac, Arago, Quinet, etc. También fue el lugar donde Chopin descansaba, y donde tuvo las mejores condiciones de trabajo, allí compuso buena parte de su obra.



La casa de George Sand en Nohant
(familiscope.fr)

⁸³ Mujer de inteligencia aguda, fue notoria por su independencia y el desdén que le inspiraban las normas del decoro. Adoptó el seudónimo literario de George Sand en sus novelas "Indiana" (1831) y "Lelia" (1833), cuyas obras causaron mucha atención a causa de sus ataques a la moral convencional y especialmente al matrimonio.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 177.

En octubre de 1838, Chopin completó sus *Estudios Op. 25*, y un mes más tarde, el Trío de la *Marcha fúnebre* (que posteriormente pasaría a formar parte de la *Sonata Op. 35*). Sand y Chopin pasaron el invierno en Mallorca, donde cayó gravemente enfermo⁸⁵, sin embargo, pudo terminar su conjunto de 24 Preludios.

Pese al tiempo invertido en la enseñanza, en 1840 publicó la *Sonata Op. 35*, el *Impromptu Op. 36*, los Nocturnos *Op. 37*, la *Balada Op. 38*, el Scherzo *Op. 39*, las Polonesas *Op. 40*, las *Mazurcas Op. 41* y el Vals *Op. 42*.

El año 1841 empieza el ciclo, aunque muy breve, del período más dichoso y fecundo de la vida de Chopin. Lleva una vida regular, da muchas lecciones a jóvenes aristócratas lo que le permite vivir con gusto y estilo, compone, le agrada la convivencia en los círculos aristocráticos y mantiene buenas relaciones con una cantidad de hombres de talento, aunque ocasionalmente se ve obligado a encerrarse en su dormitorio a causa del mal tiempo y su delicada salud.

El 26 de abril de 1841 ofreció, con la colaboración de la cantante Cinti Damoreau y del violinista Ernst, uno de sus mejores conciertos en la sala Pleyel. Interpretó cuatro de sus composiciones recientes: la *Balada Op.38*, el *Scherzo Op. 39*, las *Mazurcas Op. 41* y la *Polonesa no. 1, Op. 40*, así como un ramillete de los Preludios y dos Estudios. Recibió excelentes críticas en los periódicos y también en la *Gazette Musicale*.⁸⁶

A mediados de junio viajan a Nohant, Chopin, Sand y su hijo Mauricio, donde permanecieron hasta el 1 de noviembre. Chopin recibió un piano Pleyel que tanto había esperado y Chopin tuvo un medio favorable a la concentración y el trabajo.

La primera composición de 1841 fue la *Tarantella* en La bemol mayor *Op. 43*, la cual, parece haber tenido influencia de Rossini. Pero se encontró absorbido

⁸⁵ En la isla, se confirmó el diagnóstico de su enfermedad: el joven músico había contraído tuberculosis. Sin embargo, algunos expertos han considerado la posibilidad de que Chopin padeciese entonces algún otro tipo de afección degenerativa de las vías respiratorias.

⁸⁶ C. Wierzynski, *Vida y Muerte de Chopin*, pág. 324.

también por otras composiciones que consideraba más importantes como la *Polonesa en fa sostenido menor Op.44*, la cual fue compuesta en un momento en que la colonia polaca de París concebía repentinas e infundadas esperanzas de un futuro mejor, y Chopin nunca permanecía indiferente ante los informes, expresándose trágicamente con acentos poderosos. La siguiente obra que surgió fue la *Fantasía en fa menor Op. 49*.

Aquellas dos composiciones totalmente diferentes, fueron también el fruto de los mismos días y noches de Nohant. Antes de que 1841 terminara, aparecieron publicadas todas las obras del año.⁸⁷

3.4 El estilo de Chopin

En el caso de Chopin, como única excepción, el compositor fue inseparable del intérprete en términos de estilo y contenido. Sin reglas o escuelas, se acercó al teclado de una manera muy singular, aunque no estuvo aislado de las influencias del momento o anteriores. El estilo pródigamente ornamentado de Hummel, la bravura de Weber, por ejemplo, fueron parte del lenguaje pianístico con el que Chopin creció y formó el armazón de su propio lenguaje musical temprano. Es bien sabido también, que por influencia de John Field⁸⁸ adoptó el título y el estilo de los nocturnos⁸⁹, uno de sus pocos contemporáneos por el que expresó admiración.⁹⁰

Lo central en el estilo de Chopin y su desarrollo, es su devoción a Bach y a Mozart. Bach era objeto de constante estudio y era para él “la mayor y mejor escuela y nadie crearía otra más ideal”. Antes de entrar en escena, tocaba

⁸⁷ *Ibidem*, págs., 327-328.

⁸⁸ John Field (1782 - 1837) fue un compositor y pianista irlandés, conocido por ser el primer compositor que diera el nombre de nocturnos y considerado el padre del nocturno romántico. Fue muy bien visto por sus contemporáneos y por su forma de tocar y las composiciones influenciaron en muchos compositores importantes, como Chopin, Brahms, Schumann y Liszt.

⁸⁹ Forma musical absolutamente desligada del pasado *clasicista*, entrando de lleno en los terrenos de la subjetividad del romanticismo. Se caracterizan por una suave melodía cantábil, que fluye sobre un acompañamiento arpegiado, combinando la expresividad con la sencillez, tanto armónica como melódica, así como por el uso del pedal de resonancia, que le da más profundidad al sonido.

⁹⁰ E. Bailie, *The pianist's Repertoire Chopin*. Ed. Kahn and Averill, 1998, pág. 6.

siempre para sí los preludios del *Clave Bien Temperado* que se sabía de memoria.⁹¹

La influencia de Bach se afirma constantemente en la independencia de las líneas melódicas entrelazadas, culminando en los pasajes imitativos, cánones y fugatos, que caracterizaron sus últimas obras de Chopin. La construcción y la disolución de la textura polifónica intensamente concentrada, integran la arquitectura de las estructuras cíclicas que caracterizan a sus obras largas como a la *Fantasía Op. 49*, la *Balada Op. 52* y la *Barcarola Op. 60*.

Chopin idolatraba a Mozart, y la calidad vocal de sus melodías se convierte en el vínculo que conecta a Mozart con el estilo melódico ornamentado de Chopin. Además la claridad de sus diferentes figuras de acompañamiento, (ya sean relativamente sencillas y fluidas o de un tejido complejo), y la precisión sin rigidez en el ritmo, es parte del legado de Mozart a Chopin.⁹²

Su otra pasión fue el estilo de canto italiano, el *bel canto*⁹³. En su juventud tuvo oportunidad de escuchar muchas óperas italianas en Varsovia, y más tarde, en París hizo amistad con Bellini, compositor de óperas, de un estilo que vincula tendencias clásicas y la inspiración musical romántica, y de quien Chopin tuvo una importante influencia. Chopin amaba los efectos de “coloratura”, el estilo vocal de ornamentación con sus arabescos que libremente trasladó al teclado.

Cuando comienza sus viajes por el extranjero, lo primero que hacía al llegar a una ciudad es ir al teatro, le fascinaban los secretos de la melodía cantable y realizada por la técnica del *bel canto*. Chopin solía repetir a sus alumnos: “Debéis cantar si queréis tocar el piano”. En sus obras, la melodía se encuentra en todo lugar, no sólo en la voz cantáble principal, sino dentro de los acordes, en arpeggios, en

⁹¹ E. Sombart, y J.J. Lafaye, *12 vidas para la música. De Bach a Rachmaninov*. Editorial Juventud, 1999, págs. 63 y 66.

⁹² E. Bailie, *Op. cit.*, págs. 7-8.

⁹³ *Bel canto* es un término musical que significa literalmente *canto hermoso*. Se refiere a la expresión lírica que se originó en Italia a principios del siglo XVI y que alcanzó su máxima expresión en la ópera de principios del siglo XIX. Aquí, la técnica vocal exige una gran precisión y agilidad vocal.

cadenzas o en la línea del bajo. Además el acompañamiento era más que sólo eso, por sus líneas interiores formaba un contrapunto complementario.⁹⁴

Chopin une sus orígenes polacos y franceses, con el clasicismo y el romanticismo, temperando la emoción con elegancia logra una perfección técnica propia y un gran sentido del equilibrio formal.⁹⁵ En Chopin encontramos que los contornos melódicos se disuelven con los acordes en una atmósfera general de suaves gradaciones cromáticas, disonancias diluidas y luminosidad cambiante.

Chopin, como persona era un hombre fundamentalmente clásico, lleno de nobleza y exigencia, calmado y misterioso. Su “instrumento maravilloso” como llamaba al piano, se convirtió en el eco de todos los refinamientos de su sensibilidad fuera de lo común. Para retomar palabras de Liszt “Chopin es por excelencia el pianista del sentimiento: sueña, llora, canta con dulzura, ternura y melancolía, expresa los sentimientos más elevados. Puede decirse que es el creador de una escuela de piano y de una escuela de composición...”⁹⁶

Se sabe que Chopin poseía manos de fino balance muscular natural. Una mano flexible, armoniosa y no necesariamente larga que podía producir un sonido tan suave como de gran intensidad por su docilidad. Él mismo recalca que era conveniente sacar provecho de las diferencias de los dedos:

“el pulgar tiene la mayor fuerza porque es el dedo más gordo y más independiente.

Luego viene el quinto, al otro extremo; el índice, su apoyo principal.

El tercero, el dedo más débil de todos. En cuanto a su hermano

siamés (el cuarto), es imposible hacerlo independiente

y probablemente inútil”⁹⁷

⁹⁴ E. Bailie, *Op. cit.*, págs. 8-9.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 11.

⁹⁶ E. Sombart, y J.J. Lafaye, *Op. cit.*, pág. 66.

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 72.

Sobre el equilibrio de las dos manos, sus palabras fueron:

*“Que la mano izquierda sea vuestro maestro de capilla,
mientras que la derecha toca ad libitum”*

Chopin se adhirió al principio mozartiano de que la mano izquierda debe mantener el *tempo* y debe crear una fundación rítmica firme para la melódica y ornamental línea de la mano derecha.⁹⁸ Marmontel, pianista y conocedor de la ejecución de Chopin, describe la calidad de sonido de Chopin: “Si dibujamos una paralela entre los efectos sonoros de Chopin y ciertas técnicas en pintura, podríamos decir que este gran virtuoso modulaba el sonido tanto como pintores hábiles tratan la luz y la atmósfera”.⁹⁹ A Chopin le irritaba el “aporreo” del piano de los “virtuosos” de la época, a lo que el público estaba acostumbrado. “Su piano es tan delicado, que para obtener los contrastes queridos, no precisa servirse de un forte potente”, comentó el pianista Moscheles.¹⁰⁰

Es importante tener en mente el tipo de instrumento para el cual, Chopin escribió y sobretodo el que tocó. El piano de los días de Chopin era todavía un instrumento relativamente joven, en un estado de continua evolución. El piano favorito de Chopin era el francés Pleyel, un instrumento “con un toque liviano con el que uno puede matizar más fácilmente que con los de sonido grueso”. También Liszt comenta sobre la “plateada y ligeramente velada sonoridad, y ligereza de toque del Pleyel”.

Ese instrumento tenía una cualidad única que permitía la sensación de crear el sonido casi como si tuviera el dedo una acción directa sobre la cuerda. Esto obligaba al ejecutante escuchar con una intensidad peculiar para asegurar la creación del sonido deseado por cada dedo. “La enunciación de mi más íntimo

⁹⁸ E. Bailie, *Op. cit.*, pág. 13.

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 12.

¹⁰⁰ E. Sombart, *Op. cit.*, pág. 70.

pensamiento y sentimiento es más directo, más personal...”,¹⁰¹ dijo Chopin. En el tiempo de Chopin era común para los concertistas mantener una conexión estrecha con un fabricante particular,¹⁰² razón por la cual, sus conciertos en París tuvieron lugar en los salones Pleyel.¹⁰³



Piano Pleyel, usado por Chopin en sus conciertos de París
(cobbeccollection.co.uk)

El nuevo pianismo se apoyó sumamente en el virtuosismo de la voz humana y del violín, mientras que el mayor estímulo ocurrió desde el desarrollo del piano en sí mismo. Chopin traslada las hazañas logradas por Paganini dentro de términos pianísticos y el mayor resultado de esa meditación fue su temprano conjunto de estudios, publicados como Op. 10. Estas obras revolucionaron tanto el concepto de los horizontes expresivos y resonantes del teclado, como el potencial atlético del intérprete. Se sabe que Liszt, a quien fueron dedicados los Estudios, comentó sobre ellos:

¹⁰¹ E. Bailie, *Op. cit.*, pág. 14-15.

¹⁰² En la primera mitad del siglo XIX, la industria manufacturera de pianos respondía a un mercado doméstico en expansión entre la recién y abundante clase media.

¹⁰³ J. Samson, *The music of Chopin*. Nueva York, 1994, pág. 46.

“le debemos la extensión de los acordes, ya sea tocados simultáneamente, ya sea arpegiados, ya sea punteados, esas sinuosidades cromáticas y enarmónicas, cuyas páginas ofrecen ejemplos tan sorprendentes; esos grupitos de notas sobreañadidas, que caen como gotitas de un rocío matizado, por encima de la figura melódica”¹⁰⁴

La escritura pianística de Chopin es la primera en la historia del instrumento que recurre a las grandes extensiones. Los arpeggios abordan posiciones muy abiertas. Uno de los grandes méritos de Chopin consiste en haber saltado por encima de ciertos convencionalismos de la escuela clásica y haber dado así libre desarrollo a las facultades naturales de la mano, insistía en su idea de que se acoplen naturalmente la mano y la topografía del teclado.¹⁰⁵ Identificándose en tal manera, que es imposible separar lo estrictamente musical y lo estrictamente técnico. Las innovaciones en la digitación responden a esta concordancia entre el teclado, la mano y el pensamiento musical.

Su empleo del pedal también fue innovador, lleno de sensibilidad e intuición. El manejo del pedal de prolongación depende en gran parte del modo de ordenar las notas de los acordes, y de las armonías afines, (ello se ve claramente en el cuidado con que indicó el pedal derecho en sus manuscritos), mientras que el pedal izquierdo no lo empleaba más que para cambiar el timbre normal del instrumento a uno más opaco y suave.

El estilo de Chopin surge en parte, de las dos corrientes pianísticas que se habían desarrollado libremente por sus contemporáneos. El primero, ligero, basado en los logros del piano vienés, animó a un *stile brillante* o *estilo brillante*, de pasajes rápidos, non-legato y a una cantilena de elegante embellecimiento. Y por otro lado, el de sonoridad profunda, el piano inglés, que fomentó un estilo *legato*, *cantabile*, asociado sobretodo con Clementi y después con Cramer y Dussek.¹⁰⁶

¹⁰⁴ E. Sombart, y J.J. Lafaye, *Op. cit.*, pág. 70.

¹⁰⁵ Jesús, Bal, *Chopin*, F. C. E., 1993, pág. 268.

¹⁰⁶ J. Samson, *Op. cit.*, pág. 46.

Dentro de la esfera del *stile brillante*, es importante considerar la influencia fundamental que tuvo la improvisación en la música compuesta. La improvisación formó parte de la práctica de adornar la cantilena de movimientos lentos y tuvo una importante influencia sobre la melodía compuesta, especialmente sobre colecciones de variaciones.

La improvisación y ornamentación estaban estrechamente aliadas al virtuosismo, el cual, era el principal propósito de la cadenza y uno de los lugares más duraderos para la improvisación. Las cadenzas aparecen en una variedad de contextos en la música de Chopin, en nocturnos y baladas, etc. Otra forma importante de genialidad en la época del romanticismo era la ejecución improvisada sobre un tema dado (a menudo una melodía popular o de ópera), donde elaborada ornamentación, explosiones de virtuosidad, desarrollo motivico y manejo contrapuntístico del tema, con frecuencia en asociación con otra conocida melodía, eran parte del esperado espectáculo.

Relatos sobre esas improvisaciones aclaran que eran mucho más grandiosas y frecuentes en cambios de carácter, tempo y región tonal, que hubieran sido consideradas aceptables en música compuesta.¹⁰⁷ De esta manera la improvisación extendió las convenciones, permitiendo procesos, los cuales, más tarde se convertirían en parte de una composición. Para el pianista compositor de principios del siglo XIX, la frontera entre improvisación y composición era bastante menos clara de lo que es en nuestros días.

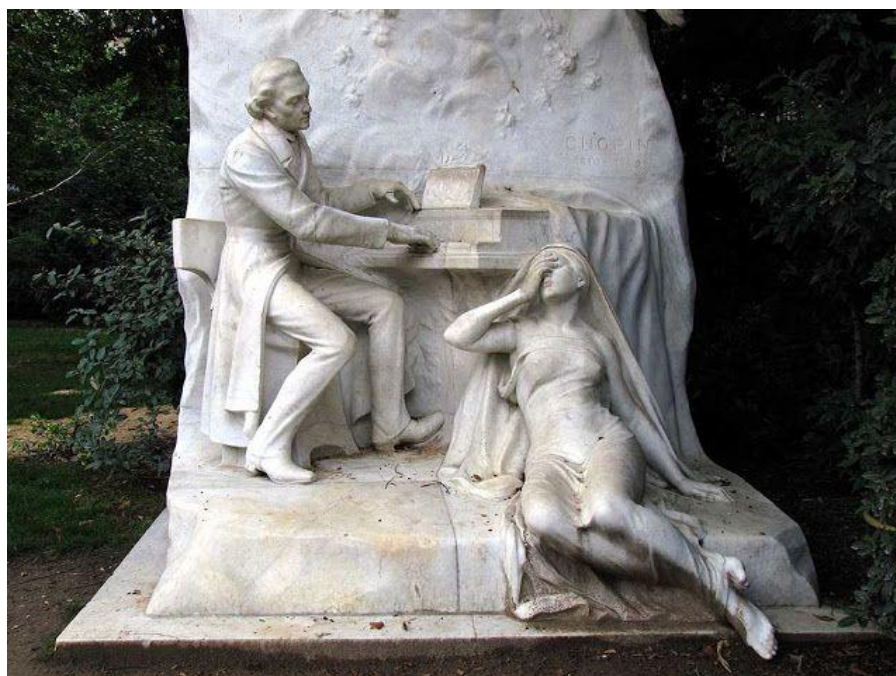
La improvisación era también prominente en la práctica de “preludiar” música compuesta, frecuentemente usando material de tipo recitativo o pasajes arpegiados y esto también dejó su huella sobre las introducciones lentas compuestas de rondos, variaciones, entre otros.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 47.

Chopin logra un lenguaje propio en el que las influencias se mezclaron con su propia voz y surge su poesía, provocando increíbles impresiones al momento de improvisar, que sus amigos jamás dejaron de hablar de ella. Heinrich Heine lo había reconocido:

“Además de virtuoso, es también poeta, puede hacernos entrever la poesía que vive en su alma, es compositor y nada se asemeja al regocijo que nos proporciona cuando se sienta al piano e improvisa...luego no es ni polaco, ni francés ni alemán; revela un origen mucho más elevado, desciende del país de Mozart, de Rafael, de Goethe...”¹⁰⁸

Chopin demostró que el piano podía ser mucho más que un instrumento del virtuoso, con Chopin, el piano se convirtió en un instrumento total, un instrumento que cantaba y poseía color, poesía y matices infinitos, un instrumento heroico y al mismo tiempo íntimo.



Jacques Froment-Meurice: *Frédéric Chopin*, Parque Monceau, París
(Pinterest)

¹⁰⁸ E. Sombart, *Op. cit.*, pág. 67.

3.5 Análisis de la Fantasía en Fa menor, Op. 49

Fantasía es un término adoptado en el Renacimiento para una composición instrumental cuya forma e invención brota “únicamente de la fantasía y habilidad del autor que la crea”. “Imaginación”, “producto de la imaginación”, “capricho”, son derivados de la *phantasia* griega que fueron frecuentes en las lenguas europeas principales por la Edad Media tardía.

Del siglo XVI al XIX la fantasía retuvo sus ideas de origen, sin embargo sus características formales y estilísticas pueden variar ampliamente desde los tipos libres e improvisatorios, a formas estrictamente contrapuntísticas y más o menos de formas estándar.

En Italia a finales del siglo XVI, la fantasía junto con el *ricercare* se habían convertido en una prueba de habilidad contrapuntística, series de secciones fugadas debían dar unidad por la recurrencia de un sujeto; o un movimiento entero ser formado de un solo sujeto o tema complejo; los temas eran modificados por inversión, aumentación y transformación rítmica.

En los siglos XVI y XVII, la principal característica de la fantasía fue su libertad en ritmo y tempo, extendiéndose a la omisión de barras compás, explosiones desencadenadas de virtuosidad y aventurándose en armonía y modulación. También tomaron formas y estilos de otros géneros de la época (danza, preludeo, capricho, invención, variación, tocata, sonata, etc.), características que continuaron en el siguiente siglo.

La fantasía recobró importancia en el siglo XVIII sobre todo en Alemania, con las fantasías de Johann Sebastian Bach y Carl Philipe Emmanuel Bach que fueron originalmente pensadas para el clavicordio y, posteriormente las de Mozart para el pianoforte. En la obra de de C. Ph. E. Bach las fantasías se encuentran entre sus más importantes trabajos. Rapsódicas e improvisatorias en gran medida, son

piezas sumamente subjetivas para el clavicordio, su perspectiva estética vino de los movimientos *Empfindsamkeit*¹⁰⁹ y *Sturm und Drang*¹¹⁰ y su propósito específico fue la de declamar a través del medio puro de música instrumental.

Las fantasías de Mozart y Beethoven se encuentran vinculadas a la línea de conducta de la forma sonata, sin embargo, las libertades de desarrollo iluminaron sus estructuras con una luz nueva.¹¹¹ Las sonatas “cíclicas” de Beethoven de 1815-16, proporcionan un vínculo histórico de origen de la fantasía romántica, así como en la *Fantasia Op. 77* de Beethoven, encontramos muestras del uso de la improvisación en contrastes abruptos e inesperadas explosiones.

A diferencia de la sonata, la fantasía ofrecía una libertad mucho mayor en el uso de material temático, un rango más amplio de material contrastante y una escritura virtuosa.¹¹² Para los románticos la fantasía fue el medio por el que lograron una expansión de las formas, para convertirse en obras multi-movimientos de gran escala.

Chopin escribió cuatro obras incorporando el título Fantasía: *Fantasia sobre temas polacos Op. 13* (que reúne brillantemente varias canciones populares polacas, con acompañamiento orquestal); *Fantasia-impromptu Op. 66*; la *Fantasia en fa menor Op. 49* y la *Polonesa-fantasia Op. 61*. En estas dos últimas obras, Chopin se acerca más a las ideas de un género tradicionalmente libre. El factor que las une es la influencia de improvisación, soltando y extendiendo las formas de la sonata y la de una danza, respectivamente.

¹⁰⁹ El estilo sentimental, es un estilo de composición musical y poesía desarrollado en el norte de Alemania durante el siglo XVIII, entre los años 1750 y 1780 aproximadamente. Es notoria su estrecha relación con el estilo galante proveniente de Francia y contemporáneo del estilo pre clásico italiano. Buscaba la expresión de los sentimientos verdaderos y naturales, marcando el comienzo del abandono del periodo Barroco en Alemania. La exposición a la cultura francesa en Alemania fue una consecuencia de la guerra de los Treinta Años y de gran influencia para el desarrollo del estilo sentimental.

¹¹⁰ El *Sturm und Drang* (en español 'tormenta e ímpetu') fue un movimiento literario, que también tuvo sus manifestaciones en la música y las artes visuales, desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. En él se les concedió a los artistas la libertad de expresión, a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética. Así pues, se opuso a la Ilustración alemana o *Aufklärung* y se constituyó en precursor del romanticismo alemán. El nombre de este movimiento proviene de la pieza teatral homónima, escrita por Friedrich Maximilian Klingler en 1776.

¹¹¹ J. Samson, *Op. cit.*, pág. 48

¹¹² *Ibidem*, pág. 193.

Es común que los temas tomen la fraseología de los principales recursos de un improvisador: las canciones folklóricas y las óperas populares. Desde el clasicismo, el mundo de la ópera contemporánea era un recurso importante de estilos y material para el improvisador. Uno de estos recursos fue la marcha de la ópera francesa, la cual introduce un contrapunto que debe haber caracterizado las improvisaciones de aquellos días. Existen diferentes obras, como algunos preludios, estudios y nocturnos con marchas, pero la asociación más fuerte es con la *Fantasía Op. 49* que comienza con una gran introducción a *tempo di Marcia*.

La *Fantasía Op. 49*, una de las obras de madurez de Chopin, responde a las connotaciones del género amado por los improvisadores, con una gran diversidad de temas y contrastes –marcha lenta, marcha impulsante, el material de prelude o puente de tipo arpegiado o de tipo recitativo y corales- uniéndose con una estructura tonal direccional y una clara referencia a los esquemas formales convencionales. En este sentido, el uso del título fantasía tiene más en común con los modelos clásicos del siglo XVIII que con las fantasías del estilo brillante post-clásico.¹¹³

El espíritu de improvisación que subraya esta obra es respaldado por una estructura coherente, maneja el material con absoluta maestría, comunicando una fuerte sensación de libertad y al mismo tiempo una intensa concentración y grandiosidad. La *Fantasía en fa menor Op. 49* es considerada una de las mejores obras de gran tamaño de Chopin, por su magnífica originalidad y su poder expresivo.

Esta obra está integrada por un rango amplio de contrastantes materiales que van enlazándose fluidamente, y en constantes modulaciones. La *Fantasía* tiene una estructura definida por la clara recurrencia de los temas que le dan forma, sin embargo, la estructura oscila entre varias posibilidades, entre las cuales podrían incluirse una especie de *forma sonata* por las grandes secciones de exposición y

¹¹³ J. Samson, *Chopin*. Nueva York, 1996, pág. 217.

re-exposición con un desarrollo pequeño, o la forma de un *rondo*, por la recurrencia del preludio característico.

La organización tonal de los temas principales es una cadena de terceras ascendentes, y se ve claramente en la estructura armónica en la exposición de los temas, así como en la re-exposición. Este esquema tonal se presenta también, en forma sintetizada en el ciclo de terceras del preludio que comienza en el c. 43. Por otro lado, el “movimiento lento” tipo coral (rasgo característico de muchas fantasías de principios del siglo XIX) aparece en el tono brillante de Si mayor.

ESTRUCTURA	PARTES	COMPASES	TONALIDAD
Introducción	Marcha I	1-20	fa menor
	Marcha II	21-42	Do mayor
	Preludio	43-67	fa menor
Exposición	Tema A	68-76	fa menor
	Tema B	77-92	La b mayor
	Tema C	93-109	do menor
	Tema D	109-127	Mi b mayor
	Marcha III	127-143	Mi b mayor
	Preludio	143-154	Si mayor 7ma
Desarrollo (corto)	Tema A	155-163	do menor
	Tema B	164-180	Sol b mayor
	Preludio	180-198	Mi b mayor
	Coral	199-222	Si mayor
	Preludio	223-234	Sol b mayor
Reexposición	Tema A	235-243	si b menor
	Tema B	244-259	Re b mayor
	Tema C	260-275	fa menor
	Tema D	276-294	La b mayor
	Marcha IV	295-310	La b mayor
	Preludio	311-320	Mi mayor 7ma
Coda		321-333	La b mayor

La marcha que abre en fa menor es de un efecto de marcha sepulcral, en los compases 1-2, 5-6 (material que nunca vuelve a aparecer), con sus figuras de respuesta consolatoria en los compases 3-4 y 7-10, en un continuo y tranquilo paso y su ritmo apuntillado (ej. 1). Se puede observar también el contraste de las texturas: el unísono seguido por una respuesta armonizada, así como el contraste de registros: el registro bajo respondido por el registro agudo.

Ej. 1:

The image shows the first system of a musical score for Chopin's Fantasia Op. 49, measures 1-9. The score is in F minor, 3/4 time, and marked 'Tempo di marcia' and 'p'. It features a bass line with a dotted rhythm and a treble line with a more melodic, dotted rhythm. The bass line has a '2' above it, and the treble line has a '3' above it. There are rhythmic diagrams below the staffs.

Chopin: *Fantasia* Op. 49, c. 1-9

Después del repentino *crescendo* hacia el fortísimo en el compás 19, el volumen se cae rápidamente otra vez para comenzar la segunda marcha, en Do mayor, que evoca a los coros de la Gran Ópera Francesa en el compás 21 (ej. 2), en una versión más relajada, que adquiere un movimiento como de danza lenta, con una estructura de frases regulares, de periodos de 8 compases y con una cadencia de 6, que va diluyéndose con el motivo de la marcha inicial.

Ej. 2:

The image shows the second system of a musical score for Chopin's Fantasia Op. 49, measures 21-24. The score is in D major, 3/4 time, and marked 'p'. It features a bass line with a dotted rhythm and a treble line with a more melodic, dotted rhythm. The bass line has a '2' above it, and the treble line has a '3' above it. There are rhythmic diagrams below the staffs.

Chopin: *Fantasia* Op. 49, c. 21-24

La marcha se fusiona con el puente de tresillos en el compás 43, con amplios arpeggios improvisatorios a través de armonías cambiantes, (ej. 3). Desde la tónica en el bajo como nota pedal, construye las capas de sonoridad hacia un calderón en el compás 44, y así, repite sucesivamente la secuencia en pares de compases en un creciente y acelerado *stretto* del motivo en tresillos, pasando por do menor, Mi b mayor, sol menor, Si b mayor, y Re b mayor.

Ej. 3:

Chopin: *Fantasia Op. 49*, c. 43-49

Subiendo en un inmenso *crescendo* hacia el compás 64, una escala agitada se arroja hacia abajo a través de los compases 64-67 para romper directo al tema A en fa menor (ej. 4), que emana una energía desesperada de sus síncopas, sobre agitados tresillos ondulantes de la mano izquierda.

Ej. 4:

Chopin: *Fantasia Op. 49*, c. 67-72

El tema B aparece dentro de fragmentos agitados en terceras desde el compás 77, se desenvuelve una jubilosa melodía en La bemol mayor. Y en el compás 85 un pasaje tempestuoso en tresillos acentuados por los *sforzandos* de acordes arpegiados desembocan hacia el tema C, (ej. 5), fragmento melódico furiosamente apasionado desde el c. 93, que comienza en do menor, con una enfatizada melodía en octavas que es respondida por agitadas frases en terceras y ligadura de dos notas, que desarrolla hasta detenerse súbitamente en el c. 109.

Ej. 5:

Chopin: *Fantasia Op. 49*, c. 92-97

Comienza el tema D con frases en octavas en ambas manos, con fuertes acentos y en movimiento contrario, alternando entre Mi b mayor y sol menor (ej. 6), hasta que en el c. 119 pasa sorpresivamente por Sol mayor, pero después de acordes que modulan, da comienzo a la tercera marcha nuevamente en Mi bemol.

Ej. 6:

Chopin: *Fantasia Op. 49*, c. 107-114

A partir del compás 127, llega a un tenso y rápido episodio de marcha afirmando la tonalidad de Mi b mayor, el cual tendrá un sorpresivo final en Si mayor (ej. 7), al que le sigue un agitado desarrollo del material improvisatorio del prelude o puente, llevando hacia un reestablecimiento del tema A en do menor, desde el compás 155 y la melodía jubilosa en Si b mayor. El tema B aparece esta vez en Sol b mayor (c. 164) un tanto sombrío y delicado. Calmándose con una versión del prelude improvisatorio en Mi b mayor (c.180), que modula a Sol b mayor nuevamente, la cual funciona como dominante (enarmónica) de la siguiente sección.

Ej. 7:

Chopin: *Fantasia Op. 49*, c. 124-135

Comienza en el compás 199, el coral en Si mayor del *Lento sostenuto*, dulce, solemne y de radiante serenidad, a manera de una canción de cuna o danza tranquila (ej. 8). Termina en Fa # mayor, el cual, se liga mediante el bajo hacia el siguiente compás, a un acorde disminuido en *fortísimo*, que da comienzo al puente improvisatorio de tresillos de forma abrupta (c. 223), regresando a la velocidad de *Tempo I*.

Ej. 8:

Chopin: *Fantasia* Op. 49, c. 195-206

La reexposición de la obra comienza en el compás 235, con la aparición del tema A en si b menor. Seguido por la animosa melodía en tercetas del tema B (c. 244), esta vez en un registro muy brillante del piano y en Re b mayor que preserva las relaciones tonales de la exposición. El tema C comienza en fa menor y sigue en La b mayor el tema D, que culmina con pasajes en octavas de gran tensión e intensidad afirmando esta tonalidad.

Se enlaza al *Più mosso*, rápido episodio de marcha (c. 295), al que le sigue el prelude o puente improvisatorio (c. 311) que se eleva para luego descender por medio de sextas paralelas cromáticas en las dos manos.

A partir del acorde de La bemol mayor en el c. 321, entra al *Adagio sostenuto* (ej. 9), y a una breve reminiscencia de la sección *Lento sostenuto* con un desenlace en el acorde de Mi b mayor, dominante de La b, para dar comienzo a la parte final, *Assai allegro*, con arpeggios ondulantes *diminuendo*, y culminando con fuertes acordes que reafirman la tonalidad final, el relativo mayor de fa menor: La b mayor.

Ej. 9:

320 *ff* *pp* *smorzando* *(p)* *f* *Assai allegro*

323 *cresc.* *(simile)* *(Ped.)*

327 *(f) dim.*

Chopin: *Fantasia Op. 49, c. 320-332*

3.6 Sugerencias técnicas e interpretativas

El pianista se ve frente a una obra que contiene repentinos cambios emotivos, de texturas, dinámicas, agógicas y articulaciones, debido a su naturaleza rapsódica, con cada sección (tema, puente, marcha o interludio) contrastante que la compone.

La Fantasia Op.49 demanda una flexibilidad técnica, gran variedad de las características tímbricas y de textura. Se notan desde el principio los diferentes caracteres; la marcha inicial grave, tensa y en unísono, contrasta con respuestas en una textura polifónica de acordes abiertos donde el ritmo apuntillado camina hacia la región aguda. La melodía prevalece intacta en la superficie de la frase y es donde la digitación cobra importancia para la ejecución correcta. Algunas

ediciones imprimen sus sugerencias, sin embargo es importante que la mano se acople a la topología del teclado con naturalidad.

En las marchas, tanto la inicial como la segunda, el uso de pedal es muy discreto, en ambas es requerido como instrumento de apoyo para mantener el *legato* de las frases o para sostener cada nota de los acordes más abiertos. De ese modo, es mejor evitar el uso de pedal o tener un control estricto con el oído en los pasajes donde las notas del bajo son muy cortas (*staccato*).

Por otro contrario, los puentes improvisatorios hacen un uso del pedal más variado, es el lugar donde sí se buscaría el efecto del pedal largo al reafirmar una sonoridad en los calderones. Por otro lado, al duplicarse el movimiento necesitan constantes cambios de pedal al ser momentos de una gran novedad y movimiento armónico, dejando ver el virtuosismo de la improvisación con fluidez rítmica, que debe ser precisa pero sin rigidez.

El tema A (*Agitato*), contiene una melodía lírica dramática, con un pequeño contrapunto entre la voz contralto y el bajo que es marcado con acentos, los cuales forman entre ellos un juego con el intervalo de segunda menor constantemente a lo largo del tema, por lo que es importante no dejar de hacer presente cada uno de ellos.

En el tema B desarrolla un complejo contrapunto con intervalos de distinto tamaño, que piden a la mano derecha un ágil movimiento de dedos y aberturas que mantienen a la melodía virtuosa ornamentada con apoyaturas, que hacen notar brillantemente las notas que adorna. El tema B es brillante y la polifonía se concentra en la mano derecha, mientras que el acompañamiento en tresillos es muy transparente hasta que empieza el tema C. Es aquí donde se encuentran *con bravura* acordes extensos en la izquierda, que se logran tocar mediante *glissandos* muy rápidos con la ayuda del pedal para sostener la sonoridad y a su vez, va creando un marcado movimiento cromático ascendente en los bajos.

El tema D es de texturas más ligeras en sus primeras frases, pero sin dejar de ser extremadamente decidido y en *forte* con su melodía en octavas, donde hace uso de la digitación intercalada entre el dedo 5 y 4. Sin embargo, su respuesta se aligera aún más con un juego de ligaduras de dos notas donde debe prevalecer con claridad la melodía en la superficie, entre los intervalos de terceras y cuartas que van en crescendo hasta que se precipita una melodía en *fortissimo* en octavas, y poco después recurre al ritmo puntillado de la marcha, pero esta vez marcado con acentos.

La marcha III tiene en su tema (periodo de 8 compases), un contrapunto claro que también depende de la derecha, donde la melodía principal es ligada mientras que las voces inferiores son cortas, y por su parte la izquierda mantiene un movimiento melódico también, en el bajo en octavas. El tema es repetido en un registro más agudo pero también con contrapunto de tres voces en la derecha que hace evidente su cambio de volumen y densidad, lo cual implica una digitación que “separa” en dos partes la misma mano derecha, al ser necesario el uso de los dedos 3, 4 y 5 para las voces superiores, y, 1 y 2, para las inferiores, sin perder el *legato* y *non legato* respectivamente.

En el coral (*Lento sostenuto*) las voces son expresadas con independencia, siendo la voz principal parte de los acordes, la cual tiene un ritmo propio y es fácil identificarla, sin embargo hay momentos de acordes muy abiertos que piden flexibilidad nuevamente entre los dedos 3, 4 y 5 para que la melodía cantábile no pierda protagonismo.

En la sección de la coda (*Adagio sostenuto*), las pequeñas notas que dibujan la melodía melancólica improvisada, podrían hacer uso del pedal izquierdo para el propósito que Chopin tenía claro: para cambiar el color, hacia una sonoridad más “opaca” dentro del *pianísimo*. Tener un plan emotivo a manera de un mapa conceptual, así como el conocimiento de la estructura armónica en cada sección, sería una buena guía para su estudio y su interpretación.

IV. Béla Bartók: Sonata BB 88 (1926)

4.1 Contexto histórico

Era el tiempo del Imperio Austrohúngaro, un estado federal dual creado en 1867 tras el llamado Compromiso Austrohúngaro, en el cual, el Imperio Austríaco y el Reino de Hungría serían territorios administrados independientemente en su política interior, pero la política exterior y el ministerio de finanzas se manejaban en conjunto por un solo soberano, el Emperador Francisco José I de Habsburgo (1830-1916).

Su territorio comprendía una gran variedad de grupos étnicos que hablaban 12 idiomas, y practicaban diferentes religiones. El imperio comprendía la cultura de los países europeos actuales de Austria, Hungría, República Checa, Eslovaquia, Eslovenia, Croacia, Transilvania, Bosnia y Herzegovina, además de algunas regiones de Serbia, Italia, Rumanía, Polonia y Ucrania. Las ciudades principales del Imperio Austrohúngaro fueron en aquel tiempo Viena, Pest-Buda y Pozsony,¹¹⁴ siendo Viena la más destacada por su poder político, industrial y cultural.

El Emperador Francisco José se alió con Alemania en 1882 para intentar un equilibrio político y militar sobre sus intereses en la Península de los Balcanes,¹¹⁵ constituyendo la Triple Alianza con el Reino de Italia inicialmente. Mientras tanto, Rusia se convirtió en el protector de los pueblos eslavos, situación que junto a las luchas nacionalistas de los pueblos del Danubio y los Balcanes, y más tarde la determinación del Emperador de anexarse Bosnia y Herzegovina en 1908, originó que Serbia se indignara contra el Imperio.

¹¹⁴ Actualmente Bratislava, capital de Eslovaquia.

¹¹⁵ La Península de los Balcanes se encuentra rodeada de mares por tres de sus lados: el Adriático y el Jónico, al oeste; el Egeo, al sur; y el Mármara y el Negro al este. Al norte, se delimita la península generalmente por el curso de los ríos Danubio, Sava y Kupa. Los países y entidades incluidos actualmente en la región son los siguientes: Albania (en su totalidad); Bosnia y Herzegovina (en su totalidad); Bulgaria (en su totalidad); Croacia (en parte: 50 %); Eslovenia (parte suroccidental); Grecia (Grecia continental); Italia (Trieste y Monfalcone); Macedonia del Norte (en su totalidad); Montenegro (en su totalidad); Rumania (Dobruja: 6 %); Serbia (excepto Voivodina); Turquía (Tracia Oriental: 3 %).

A consecuencia de sus actos, en 1914 fueron asesinados en Sarajevo el Archiduque Francisco Fernando de Austria, heredero al trono del Imperio Austrohúngaro, y su esposa Sofía Chotek por un nacionalista serbio, desencadenando un conflicto diplomático a gran escala que pasó de inmediato a las armas. El Imperio Austrohúngaro le declaró la guerra a Serbia, dando comienzo a la Primera Guerra Mundial.

La Gran Guerra, como fue llamada en ese tiempo, tuvo consecuencias políticas importantes en toda Europa, como lo fue la disolución de cuatro de los imperios participantes: el ruso, el alemán, el otomano y el austrohúngaro. El Reino de Hungría proclamó su independencia frente a Austria el 16 de noviembre de 1918, y tras un breve periodo de gobierno socialdemócrata, el regente Nicolás Horthy se convirtió en jefe de Estado de Hungría de 1920 a 1944.

El 4 de junio de 1920 diplomáticos sin importancia firman con los Aliados el Tratado de Trianón en Versalles, Francia, en donde fueron fijadas las nuevas fronteras de Hungría, perdiendo dos terceras partes de su territorio y una tercera parte de su población de nacionalidad húngara. Situación que dejará importantes huellas en la vida de toda una generación, entre ellos Béla Bartók.

4.2 Biografía breve de Béla Viktor János Bartók (1881-1945)

Béla con cuatro años de edad, repetía en el piano con una memoria prodigiosa algunas melodías que había escuchado en su pueblo natal Nagyszentmiklós,¹¹⁶ una región donde se encontraba una confluencia de las culturas húngara, rumana y serbia.

¹¹⁶ Antes parte del Reino de Hungría. Actualmente Sânnicolau Mare, ciudad que se ubica al occidente de Rumanía.

A los cinco años comenzó a estudiar piano con su madre, Paulina Voit, y a los siete años, después de la muerte de su padre se mudan a Nagyszőlős,¹¹⁷ lugar donde Béla empieza a componer a la edad de nueve años. Surge su primera obra importante, *El curso del Danubio BB 1*, donde instintivamente plasma algunos giros folklóricos en un estilo que tiene influencia de Mozart y Schumann. La obra fue presentada dos años después en su primer concierto de piano, en el cual incluyó obras de otros autores como Beethoven.

En 1895, la familia se traslada a Pozsony, lugar donde Bartók estudia armonía y piano con László Erkel, y donde conoce al pianista y compositor Ernő Dohnányi,¹¹⁸ quien se convertiría más tarde en un modelo a seguir. Sus primeras obras son mayormente piezas de piano y algunas piezas de música de cámara (dúos de piano y violín; un par de cuartetos de cuerda y un quinteto de piano), que reflejan ciertas influencias de Brahms, autor de moda en esa época.

En 1899 ingresa a la Real Academia de Música de Budapest,¹¹⁹ al igual que Dohnányi un año antes, donde conoce la escuela germánica de composición. En la Academia estudia pianoforte con István Thomán,¹²⁰ alumno de Franz Liszt, y composición con Hans von Koessler.¹²¹

¹¹⁷ Ahora Vinogradiv, Ucrania.

¹¹⁸ Discípulo de István Thoman en piano y de Hans Koessler en composición, fue compañero de estudios de Béla Bartók. La primera composición publicada por Dohnányi, su *Quinteto para piano en do menor*, mereció la aprobación de Johannes Brahms, quien la promovió en Viena. Fue director musical de la Orquesta Filarmónica de Budapest y promovió la música de Bartók y Kodály y de otros músicos húngaros, siendo una figura importante para la promoción de la cultura musical húngara del siglo XX

¹¹⁹ La Academia de Música Ferenc Liszt, en Budapest, Hungría, fue fundada por el pianista y compositor Franz Liszt (1811-1886) el 14 de noviembre de 1875.

¹²⁰ István Thomán (1862-1940) fue un pianista virtuoso y notable maestro. Sus alumnos incluyen a Béla Bartók y Ernő Dohnányi. Sus seis volúmenes de su *Técnica para Piano* es usado actualmente.

¹²¹ Hans von Koessler (1853 -1926) fue un compositor alemán, director de orquesta y profesor de música. En Hungría, donde trabajó durante 26 años, fue conocido como *János Koessler*. Sus alumnos se convirtieron en algunos de los mejores compositores húngaros de la época: Zoltán Kodály, Béla Bartók, Emmerich Kálmán, Ernő Dohnányi y Leó Weiner.



En 1903, Bartók descubre la obra de Richard Strauss (1825-1899), la cual se combinó con el reavivamiento del espíritu nacionalista que experimentó Europa en ese momento, e inspiraron a Bartók a escribir su primera gran obra orquestal, *Kossuth BB 31*, en honor al héroe de la Revolución Húngara de 1848. En ese mismo año, compone su *Sonata para violín y piano BB 28* y, aunque cerca de las formas del clasicismo, anuncia tendencias de sus futuras composiciones en sus imitaciones en canon.

En su *Rapsodia para piano y orquesta BB 36b* y en sus dos *Suites para orquesta BB 39 y 40* (1905), se percibe ya su deseo de fusionar los giros folklóricos fundamentalmente húngaros. Bartók revela una invención melódica y rítmica basada en elementos húngaros del *verbunkos*,¹²² danza antigua húngara que se convirtió en el símbolo de libertad nacional, aunque todavía muestra su gusto por el estilo romántico y por las grandes formas.

¹²² *Verbunkos* es un género musical y danza húngaros del siglo XVIII, atribuido a los gitanos, por su habitual relación con la música. El nombre proviene de la palabra alemana "werben" que significa "alistarse al ejército". La música y la danza correspondientes se tocaban durante el reclutamiento militar, el cual era un acontecimiento frecuente en esos tiempos. El compositor gitano János Bihari es el más conocido compositor e intérprete de verbunkos. Se conservan 84 composiciones de su mano. Bihari fue un gran violinista durante toda su vida y tocó en la corte de Viena. En la segunda mitad del siglo XIX los verbunkos se introdujeron en la ópera. Las óperas más exitosas fueron las de Ferenc Erkel. Los *Contrastes* de Béla Bartók (1938), un trío para clarinete, piano y violín, consisten en tres movimientos de los cuales el primero se conoce como *Verbunkos*.



Danza y traje folklóricos húngaros
(www.somogytanc.hu)

En 1905 comienza sus viajes por Europa Central recolectando canciones folklóricas y emprende la búsqueda de las características musicales esenciales de su país. Su interés por descubrir conexiones musicales incluso entre culturas lejanas lo lleva a Turquía, donde descubre los modos pentatónicos y orientales, de igual manera encuentra similitudes en la música folklórica de Ucrania, Rumania, Persia, Irak y Argelia. Ese año comenzó la amistad con Zoltán Kodály, quien trabajaba en una investigación similar sobre la música folklórica húngara, y al año siguiente reúnen y armonizan una colección de *Canciones folklóricas húngaras BB 42* y *BB 43*, en dos libros de diez canciones cada uno.

Los cantos encontrados durante las investigaciones eran grabados con ayuda de un fonógrafo de cilindros. Bartók observó que las mujeres eran las que poseían una voz más fiel y un repertorio más variado que los hombres.



Bartók grabando canciones populares en un fonógrafo, alrededor de 1907
(www.noldialder.ch)

Después de los viajes, Bartók transcribía las grabaciones y las sujetaba a una sabia clasificación en tres categorías, teniendo en cuenta las relaciones entre la música y la letra:

- Cantos de estilo antiguo (con la aportación de los modos orientales y la pentatonía).
- Cantos de estilo mixto (importación de fórmulas extranjeras, y diferentes rasgos del estilo antiguo y nuevo).
- Cantos de estilo nuevo

Bartók en 1908 empieza a dar clases de piano en la Academia de Música de Budapest, ocupando la cátedra de su ex maestro jubilado István Thomán, trabajo que realizó hasta 1934. En 1909, Bartók contrajo matrimonio con Marta Ziegler, madre de su primer hijo Béla Bartók Jr., quien colaboró en las transcripciones de música folklórica y como copista de sus obras. Las obras pianísticas importantes de esta época comprenden las *14 Bagatelas BB 50* (1908), las *Danzas Rumanas BB 56* (1910), los *Siete Bosquejos BB 54* (1910), las *Cuatro Lamentos BB 58* (1910) y las *Tres Burlescas BB 55* (1911).¹²³

En 1911 surge una de las más importantes obras para piano de Bartók y del siglo XX, en el *Allegro bárbaro BB 63* Bartók introduce al piano en el universo de la percusión, donde el *martellato*¹²⁴ en la melodía y los acordes da la impresión de un mecanismo de violenta energía.

A partir del *Allegro bárbaro*, la música para piano marca una nueva etapa, el estilo compositivo de Bartók es claro y sin más experimentación. Las sonoridades del piano son explotadas con una madurez artística, manteniendo la naturaleza del

¹²³ Pierrette, Mary, *Bartók*. Espasa-Calpe, 1974, pág. 33.

¹²⁴ *Martellato* (martillando) o *marcato*, es un tipo de articulación musical, que es señalada en las partituras con el símbolo ^ para ejecutar mucho más fuerte una nota que cualquier nota sin acentuar.

piano como instrumento de percusión, música que culminó en la *Sonata*, los *Conciertos* y la *Sonata para dos pianos y percusión*.¹²⁵



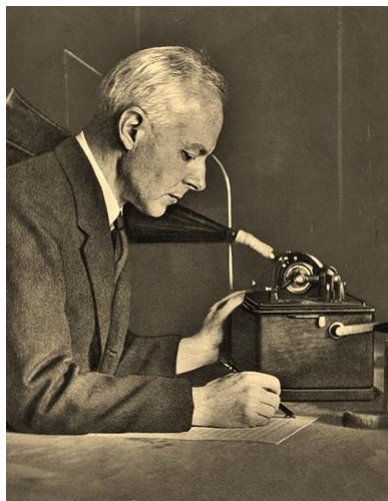
Bartók: *Allegro bárbaro* BB 63, c. 1-20.

En 1912 Bartók descubre la obra de Debussy,¹²⁶ a través de Zoltán Kodály, y aunque no influye directamente en él, su conocimiento le hace descubrir nuevos encadenamientos armónicos, así como la escala por tonos enteros y el colorido impresionista sobre la orquestación. Entre las obras sinfónicas de esta época se encuentran sus *Cuatro piezas para orquesta Sz. 51*, acercándose más al género de la sinfonía (4 movimientos) que al de una *suite*. La mayor parte de sus obras son construidas basadas en las formas tradicionales, sin embargo, no tiene una preocupación de seguirlas estrictamente.

Bartók suspende su actividad de etnomusicólogo en 1914, al comenzar la Primera Guerra Mundial, y se dedica a la clasificación del material folklórico recolectado y a la composición.

¹²⁵ Halsey, Stevens, *The life and music of Béla Bartók*. Oxford University Press, 1964, pág. 120.

¹²⁶ Claude Achille Debussy (1862-1918), compositor francés influenciado por el movimiento poético simbolista de finales del siglo XIX. Desarrolló su propio estilo de armonía y colorido orquestal.



Béla Bartók transcribiendo sus grabaciones fonográficas de canciones populares (music-toronto.com)

En 1915, enumera una serie de obras para piano inspiradas por el folklor, apareciendo su *Sonatina BB 69*, seis *Danzas Rumanas BB 68*, *Veinte Villancicos Rumanos Kolindas BB 67*, la *Suite BB 70* y también, *El Príncipe Esculpido de Madera BB 74*, ballet en un acto.

Más tarde, aparecen las *Quince Canciones Folkloricas Húngaras BB 79* para piano (1917), y realiza los *Estudios BB 81*, como enlace entre la influencia de Debussy y la de Schönberg. Al final de este periodo surge también su segundo ballet (1918), *El Mandarín Milagroso BB 82*.

En las *Ocho Improvisaciones BB 83* (1920), Bartók hace una extraordinaria síntesis de la música folklórica húngara, sobre la melodía campesina teje unas variaciones que hacen conservar a la obra un carácter rapsódico. El piano alterna entre ataques percutivos y suaves melodías. Casi todos sus desarrollos son realizados por células cortas de los temas populares, sirviendo como elementos temáticos que se desarrollan liberados de arquitecturas tradicionales.¹²⁷

¹²⁷ Amanda, Bayley, *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge University Press, 2001, pág. 66.

A partir de 1920 Bartók ya no escribiría para piano solo, sino hasta el año 1926. El año que dio inicio a un periodo importante de composición y fue inspirado por una profunda necesidad de componer obras nuevas para piano, para continuar apareciendo personalmente como compositor y pianista.

4.3 Estilo de composición de Bartók

La lógica estructural de las obras de Bartók se basa exclusivamente en relaciones interválicas, como consecuencia del uso libre de los modos folklóricos y la posterior desaparición de la tríada como premisa armónica básica. Las células se derivan de los modos folklóricos y funcionan como un nuevo método para establecer la tonalidad, y la progresión melódica y armónica.¹²⁸

*“Gracias a la yuxtaposición e inversión de estos acordes (modales) se obtienen muchos acordes diferentes, y con ellos una gran libertad en la melodía, y en el tratamiento armónico de los doce sonidos de que consta el sistema armónico de nuestros días,” comenta Bartók.*¹²⁹

Este procedimiento representa la creación de un nuevo idioma basado en la igualdad de los semitonos y en la utilización de la célula interválica. La célula es un conjunto microcósmico de contenido interválico fijo, que puede ser analizado como acorde, como figura melódica o como la combinación de ambos. Las series ordenadas de sonidos, incluyen contenidos interválicos fijos, a diferencia de las series dodecafónicas de Schönberg de ordenamiento sistemático de los doce sonidos. De esta manera Bartók llevó el espíritu popular a una música original y erudita.

¹²⁸ Elliot, Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A Study of tonality and progression in Twentieth- Century Music*. University of California Press, 1989, pág. 19.

¹²⁹ László Somfai, *The Piano Year of 1926. The Bartók Companion*, ed. Malcolm Gillies, Londres, p.45.

En las melodías folklóricas modales, que incluyen los modos dórico, frigio, algunas veces mixolidio, e incluso en melodías con fuerte carácter el modo mayor, la estructura lineal que surge es casi siempre pentatónica, de manera que Bartók da prioridad a la utilización de armonías pentatónicas.

Bartók prefiere el acorde de séptima menor por su construcción simétrica, desde un punto interválico observamos que una mitad del acorde hace efecto de espejo con la otra mitad. Esta propiedad tiende a debilitar las funciones tonales tradicionales, al dotar a estos acordes de un carácter estático.

Bartók también resalta la importancia del intervalo de cuarta justa (o su inversión, la quinta justa) en su armonización vertical y en la línea del bajo, como en las melodías folklóricas húngaras de “estilo antiguo”. En la utilización de quintas consecutivas, Bartók sugiere una reordenación simétrica y cíclica de los intervalos de la melodía folklórica modal, y con la armonización de melodías folklóricas, Bartók establece un nuevo concepto de agrupamiento de sonidos.

Al empleo de los modos definidos se opone un cromatismo particular y una polimodalidad¹³⁰, dando como resultado encadenamientos disonantes de contrapuntos, que llegan a mostrar una fuerte agresividad, se van introduciendo cada vez más en su escritura. También la mezcla frecuente del mayor y del menor favorece un ambiente impresionista.

Su espíritu libre no le permite adherirse a una tendencia contemporánea como el dodecafonismo¹³¹, ya que éste le obligaría a fragmentar la idea musical que Bartók trata de mantener. En vez de seguir la filosofía serial¹³² de Schönberg, Bartók logra crear un sistema que utiliza doce sonidos que descansan sobre la *proporción*

¹³⁰ Empleo de varios modos simultáneamente.

¹³¹ Sistema de doce notas que evita las relaciones tonales.

¹³² Serialismo: sistema que emplea las 12 notas en un orden predeterminado.

*áurea*¹³³, método de composición que utiliza tanto para la construcción formal como para el uso de intervalos, escalas o acordes.

4.4 El año para el piano, 1926

Año que marca un comienzo serio en la carrera de Bartók como un virtuoso internacional, y con música en su más reciente estilo.¹³⁴ En esta época también aparece una figura femenina como fuente de inspiración, su nueva esposa Ditta Pásztory, con la que tuvo a su segundo hijo, Peter, y años más tarde llevó a cabo una importante gira por Europa interpretando música para dos pianos.



Béla Bartók y Ditta Pásztory en concierto en la Academia de Música de Budapest, (www.momus.hu)

Comenzando en el verano de 1926 con una intensa energía creativa, Bartók logra sintetizar el material de la música folklórica oriental con las técnicas musicales de composición occidentales. Este año es de considerable atención puesto que compone obras muy importantes dedicadas al piano, después haber suspendido

¹³³ El número áureo surge de la división en dos de un segmento guardando las siguientes proporciones: La longitud total $a+b$, el segmento más largo a y el segmento más corto b . Esta proporción se encuentra tanto en algunas figuras geométricas como en la naturaleza: en las nervaduras de las hojas de algunos árboles, en el grosor de las ramas, en el caparazón de un caracol, en los flósculos de los girasoles, etc. El estudio de estas proporciones nos conduce inmediatamente a la cuestión del uso que hacía Bartók en su sistema cromático basándose en las leyes de la proporción áurea y especialmente en la serie numérica de Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc. Calculado en semitonos: 1 representa la segunda menor, 2 representa la segunda mayor, 3 representa la tercera menor, 5 representa la cuarta justa, 8 representa la sexta menor, 13 representa la octava aumentada.

¹³⁴ László Somfai, *The Piano Year of 1926. The Bartók Companion*, ed. Malcolm Gillies, Londres, pag.45.

todo el trabajo de composición durante casi tres años a consecuencia de sus frecuentes giras por Europa como concertista.¹³⁵

Las obras de este nuevo comienzo son: la *Sonata BB 88* (junio), *Al aire libre BB 89* (junio-agosto), las *Pequeñas piezas para piano BB 90* (octubre), el primer *Concierto para piano BB 91* (agosto-noviembre) y piezas que eventualmente serán incluidas en el *Mikrokosmos*.¹³⁶

En el verano de 1926 comenzó a trabajar en la *Sonata* y el estreno mundial fue emitido por la Radio Húngara el 8 de diciembre, con el compositor al piano. *Al Aire Libre* también fue presentada en ese recital, se trata de una suite compuesta en cinco partes que refleja un nuevo lenguaje cromático, como el “impresionismo” de la cuarta pieza, y marca la primera aparición del género de la “*música de la noche*” en la música de Bartók.¹³⁷

El primer *Concierto para piano* se estrenó en 1927 en Fráncfort, Alemania. Se trata de una obra que transforma la técnica de la escritura pianística, aportando fórmulas de gran modernidad y rasgos esencialmente nuevos. La tesitura grave es explotada, en oposición a las frases lineales agudas, y el ritmo predomina con la técnica ejecutiva del piano y las percusiones de la orquesta.

En ésta época, por encargo de su editorial de Budapest, Bartók revisa la digitación y el fraseo de las obras de Scarlatti, Couperin, Bach, Haydn y Mozart, y conserva una atracción hacia ciertas fórmulas llamadas “neoclásicas”, pero que en realidad

¹³⁵ Los programas de Bartók incluían además de una selección de obras propias, obras de Scarlatti, sonatas de Beethoven y piezas de Chopin, Debussy, Kodály y Liszt. Es muy significativa su gira por Italia, ya que transcribe piezas seleccionadas de música de clavecín y órgano y le dan un conocimiento fresco sobre las técnicas contrapuntísticas practicadas por los predecesores y contemporáneos de Bach.

¹³⁶ *Mikrokosmos (el universo en pequeño)* BB 105, es un conjunto de composiciones para piano de Béla Bartók: 153 piezas progresivas (de dificultad ascendente) en seis volúmenes escritas entre 1926 y 1939.

¹³⁷ Night Music o música nocturna es un estilo musical que Bartók usó principalmente en movimientos lentos de composiciones de cámara u orquestales de múltiples movimientos. Se caracteriza por disonancias, como séptimas mayores o segundas menores, que proporcionan imitaciones directas de sonidos naturales, en su mayoría animales de la noche. También se utiliza el término para evocar estados de ánimo, como al estar al aire libre por la noche y poder escuchar la melodía lejana de un pastor. El estilo nocturno también se presenta como fondo o acompañamiento, por medio de un ostinato o superponiendo materiales diferentes en múltiples capas.

son de un género muy distinto. Las formas del periodo clásico sirven como vehículo para expresar sus ideas musicales a través del contraste temático, las variaciones y el desarrollo de materiales previos. Todo lo que sirvió a Mozart, Haydn y Beethoven, también sirvió a Bartók como base estructural de sus obras.

En una entrevista Bartók aclaró su nuevo punto de vista estético:

*“en mi juventud mi ideal de belleza no era tanto el estilo de Bach o Mozart sino el de Beethoven. Recientemente ha cambiado un poco; últimamente he estado muy ocupado con la música pre-Bachiana y creo que se pueden observarse algunos rastros en las Pequeñas piezas para piano y en el Concierto para piano.”*¹³⁸

Las obras compuestas en 1926 marcan una construcción de un estilo percetivo para el piano, y tienen relaciones entre tono y metro. En los movimientos I y III del *Concierto para piano* tienen el Mi como centro tonal, en compás de 2/4 o en una mezcla de 2/4 y cambiando el metro. Los movimientos I y III de la *Sonata* también están en Mi, uno en 2/4 y el otro cambiando el compás; además, la primera pieza, *Con silbatos y tambores*, de *Al Aire Libre* está también en Mi y en 2/4.

La *Sonata BB 88*, basada en la estructura clásica de la sonata, es una de las obras más importantes para piano de principios del siglo XX, tanto por su singularidad entre las obras maduras de Bartók, como para los analistas de su música. La *Sonata* ha sido descrita por el propio compositor como el reflejo de una particular etapa de formación de su desarrollo creativo.

En esta obra, Bartók enfoca el elemento folklórico en el ritmo en mayor medida, los patrones que proveen la propulsión temática son grupos de notas rítmicamente activas, enfatizadas explosivamente o apoyadas sobre estáticos acordes, donde

¹³⁸ Halsey, Stevens, *The life and music of Béla Bartók*. Oxford University Press, 1964, pág. 133.

las segundas, las séptimas y las novenas, mayores y menores, predominan y frecuentemente se convierten en *clusters*.

Después de esta gran aportación a la literatura pianística, Bartók no escribió más para piano solo, resumiendo así las adquisiciones tan diversas que acumuló a lo largo de su vida. Es importante mencionar que Bartók compondría otros dos conciertos para piano y orquesta y hacia el final de su vida, desarrolla temáticas con más serenidad en las canciones, música de cámara, orquesta y coro; un lenguaje con armonías más sencillas, flexibles, fluidas, sin perder sus trazos de curvas modernas y la estilización del canto popular.

4.4 Análisis estructural de la *Sonata BB 88* (1926)

La *Sonata BB 88* (1926) de Bartók, contiene el único primer movimiento en *forma sonata* entre todas las piezas de piano solo de este año,¹³⁹ y la obra completa sigue la tradición estructurándose en tres movimientos: *Allegro*, *Sostenuto e pesante* y *Allegro molto*, en los cuales, los *tempos* dentro del primer y tercer movimientos tienen diferentes variaciones de carácter-velocidad.


La obra ha sido analizada por prestigiosos musicólogos y han dado su punto de vista, sobretodo en cuanto a la complejidad estructural del primer movimiento. Por un lado Somfai,¹⁴⁰ piensa que el primer movimiento es una forma sonata, de cinco temas relacionados. Así como Lendvai¹⁴¹ considera que es una forma simétrica de ABCBA, frecuentemente utilizada por Bartók.

¹³⁹ László, Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts and Autograph Sources*. University of California Press, 1996, pág. 37.

¹⁴⁰ László Somfai (1934) musicólogo húngaro y profesor de la Academia de Música Franz Liszt, donde se especializa en estilo clásico, Haydn y Béla Bartók. También ha enseñado en la City University of New York y la University of California, Berkeley. Entre su obra se encuentra el catálogo BB de las composiciones de Béla Bartók.

¹⁴¹ Ernő Lendvai (1925-1993) fue uno de los primeros teóricos de la música en escribir sobre la aparición de la sección áurea y la serie Fibonacci y cómo se implementan en la música de Bartók. También formuló el sistema de ejes, la escala acústica y el acorde alfa.

A continuación hago un análisis estructural del primer movimiento *Allegro moderato* (= 120 - 126) de la *Sonata BB 88* de Bartók, y un acercamiento a los elementos rítmicos y melódicos de las células o motivos que conforman los temas y definen su carácter. Por otro lado, aunque en ese momento no se habla de tonalidad en sentido clásico, Bartók en una entrevista menciona que la tonalidad de este movimiento es Mi mayor, por ello tomo esa información como punto de partida:

ESTRUCTURA	PARTES	COMPASES	TEMPO/CARÁCTER	CENTRO TONAL
Exposición	Tema I	1-43	Allegro moderato,  120 - 126	Mi mayor
	Tema II	44-54		La mayor-menor
	Tema III	55-75		do # menor
	Tema IV	76-115		Mi mayor-menor
	Tema V	116-134		Mi b mayor
Desarrollo	Tema I	135-154		Re mayor-menor
	Tema II	155-175		Re mayor-menor
Re-exposición	Tema I	176-209		La mayor-menor

	Tema III	210-222		Si b mayor-menor
	Puente (Tema I)	222-234		Mi
	Tema V	235-249	Più mosso, ♩ = 144 (c. 236)	Si
	CODA	250-268	Tempo I - Più mosso, ♩ = 144	Si - Mi

El tema I inicia con una potente célula compuesta por las notas Sol#, La# y Si, en ambas manos, en una zona muy grave del piano, e inmediatamente surgen fuertes acentos en *sf* de Si y dos acordes que harán la función de *ostinato* en la mano izquierda también con grandes acentos *sforzando*, creando un carácter rítmico muy tenso. Con el acorde de Mi mayor como tiempo fuerte en los primeros 13 compases, se establece la tonalidad.

La misma célula inicial se repite en el compás 7, pero esta vez a partir de Do#, Re# y Mi, (ej. 1). También tiene lugar el Mi como *ostinato* en la mano derecha, apareciendo en pequeños grupos rítmicos organizados de 8-5-3-1 octavos, recordándonos la serie de Fibonacci.¹⁴²

¹⁴² László, Somfai, Op. cit. pág. 152.

Ej. 1:

The image shows a musical score for piano, titled "Allegro moderato, ♩. 120 - 126". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is marked "Piano" and "f". The second system is marked "più f". The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, creating a dense texture.

Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 1-12

En el compás 14, inicia una nueva célula con las notas Mi, Fa# y Sol, y una rítmica diferente. Es un momento de más tensión que el anterior, al añadir densos acordes en *sf* dentro del continuo movimiento de *ostinatos*, el cual rompe la acentuación del pulso del compás de 2/4 y a partir del compás 21 y hasta el 35, la mano derecha realiza un juego polimétrico de motivos cíclicos. Ej. 2:

The image shows a musical score for piano, titled "Allegro moderato, ♩. 120 - 126". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is marked "sf". The second system is marked "sf". The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, creating a dense texture.

Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 21-30

En el compás 44 comienza el tema II, con una rítmica básica de corcheas y cuartos y un tinte folklórico, está compuesto por una mezcla sonora de La mayor-menor, donde la melodía es repetida por la izquierda paralelamente, (ej. 3):

Ej. 3:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 44-50

El tema III inicia con nuevo material desde el compás 55, de amplios acordes, enfatizando las ligaduras de dos notas de la melodía con *marcato*, sobre un acentuado Si en el bajo, (ej. 4).

Ej. 4:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 57-67

Aparece un nuevo tema melódico en el c. 76, el tema IV compuesto por un nuevo recurso melódico de apoyaturas a la octava inferior durante toda la melodía, dando así un carácter ligero o improvisatorio, (ej. 5).

Ej. 5:

Musical score for Bartók's Sonata BB 88, measures 76-83. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the right hand with grace notes in the left hand. The right hand melody consists of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 76-83

En el c. 112, el **sf** de Sib en el bajo y el movimiento ligero de la derecha, anuncia la llegada de un nuevo material expresivo (tema V), a partir del c. 116, originado por los *glissandos* descendentes en la mano derecha que contienen acordes de mucha amplitud y otorgan efectos nuevos, mientras en ambas manos se encuentran dos melodías escondidas entre el contrapunto marcando una articulación diferente, (ej. 6).

Ej. 6:

Musical score for Bartók's Sonata BB 88, measures 116-125. The score is in 2/4 time and features a complex texture with descending glissandos in the right hand and a strong bass note in the left hand. The right hand melody consists of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 116-125

En el c. 126 se desarrolla brillantemente el tema V, con la característica melodía descendente (frase de tres compases en esta ocasión) articulada de una forma muy similar a la sección anterior, y con un *ostinato* arpegiado en la izquierda, (ej. 7).

Ej. 7:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 126-131

A partir del c. 135 y hasta el c. 154 se encuentran materiales conocidos del tema I, comenzando así la sección del desarrollo de la forma sonata: la primera célula del tema I aparece de nuevo en el c. 137 en la mano izquierda, y en el c. 141 aparece el motivo melódico del tema V, así como algunos otros recursos expresivos nuevos como algunos pequeños *glissandos* que terminan en *sforzatísimo*, (ej. 8).

Ej. 8:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 137-145

El tema II se vuelve a escuchar en el compás 155, pero en esta ocasión destacando la melodía en las dos manos, con intervalos tercera y octava, creando así un movimiento paralelo constante. El material desarrolla los motivos que varían entre Re y La, como centros tonales, con la ambigüedad de modos entre mayor y menor hasta el c. 175, (ej. 9).

Ej. 9:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 155-159

En la re-exposición, el tema I aparece nuevamente, con su característica célula inicial, pero con las notas La#, Si# y Do#, manteniendo como al Do# como ostinato. En el c. 186 la misma célula reaparece tres veces continuas en forma ascendente, creando una condensación de células y un complejo contrapunto al regreso de los *ostínatos* en ambas manos y de los motivos cíclicos, (ej. 10).

Ej. 10:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 178-187

El material que surge en el compás 211, proviene del tema IV, tema inquieto con apoyaturas en las notas de la melodía. Esta vez las notas de la melodía son Sib, Do, Reb, y Fa, aunque ahora todas las apoyaturas son siempre de Sib. El tema continúa hasta el compás 222, con intervenciones de la célula característica del tema I, esta vez de forma descendente, y estableciendo a Mi como centro tonal una vez más, en los siguientes compases, (ej. 11).

Ej. 11:

Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 211-224

El material fluye por medio de un ostinato entre las dos manos, hacia la última parte del movimiento, conectando al tema V (desde el compás 235), en un movimiento de mayor dinamismo, (ej. 12).

Ej. 12:

Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 231-240

Al regreso al *Tempo I* en el c. 248, se detiene el movimiento sobre una octava de Si en *sff* y en el 250 inicia la *Coda* con el último *ostinato* de acordes que va en *crescendo* hacia el final del movimiento. Se suman a la intensidad los graves bajos de Si, y los agudos acordes *marcato* de la derecha, culminando después de un intenso *glissando*, (ej. 13).

Ej. 13:

Bartók: Sonata BB 88, Allegro moderato, c. 264-268

En el segundo movimiento, *Sostenuto e pesante* ($\text{♩} = 84$), en 6/4, cantan melodías originales, los acordes ofrecen sorprendentes cambios y maneja numerosas disonancias. Según la armadura su centro tonal es Do, lo cual se enfatiza en el acorde final (Do mayor-menor), y se estructura en una forma ternaria de la siguiente manera:

ESTRUCTURA	PARTES	COMPASES
Exposición	Tema I	1-6
	Tema II	7-12
	Tema III	13-14
Desarrollo	Tema I	15-23
	Tema II	24-29
	Tema III	30-42
Re-exposición	Tema I	43-46
	Tema II	47-57
	CODA (Tema I)	58-62

El tema I comienza con un acorde de Lab, Mib y Fa en la mano izquierda, repitiéndose continuamente en figuras de larga duración, que sostienen después a una melodía monotonal sobre Mi, tranquila, a manera de un lamento, inicialmente en *forte* y luego en *piano*, como un eco, (ej. 14).

Ej. 14:



Bartók: Sonata BB 88, Sostenuto e pesante, c. 1-5

En el compás 7 surge el tema II, con un motivo de estructuras armónicas amplias y claras, y una melodía construida por cuartas ascendentes que en un *crescendo* llega a *sforzando*, la cual termina con una corta célula (Do, Re y Mi). Del c. 9 al 12, una melodía de seis tonos (La, Sib, Do, Re, Mi y Fa) se entreteje en la mano derecha creando expresivos contrapuntos y disonancias, mientras en la mano izquierda aparece un motivo igualmente disonante (entre séptimas, novenas y segundas mayores) que por momentos resuelven la tensión, pero al final ésta asciende y termina en *sforzando*, (ej. 15).

Ej.15:



Bartók: Sonata BB 88, Sostenuto e pesante, 7-12

En el compás 13, el tema III, de acordes lentos y transparentes en *piano* congelan el movimiento, mientras la izquierda retoma el bloque anterior de novena (entre Fa# y Sol), para descender más profundo hacia Mi, Re y Do en el bajo.

En el compás 15, el tema I regresa, pero esta vez la melodía monotonal se desarrolla, presenta cambios dinámicos y la amplía al duplicar la sonoridad en octavas. Mientras intercala acordes disonantes (con segundas menores y mayores) en la izquierda, la melodía triplica su sonoridad y crece hasta *più forte*.

El motivo de cuartas ascendentes del tema II, reaparece en el compás 24 en una forma ampliada, alternando entre 4/4, 5/4 y 7/4. Es una secuencia que repite el motivo tres veces descendiendo un tono cada vez, conservando su estructura interválica y la melodía de tres notas que resalta al final de cada uno de ellos, la cual, es imitada por la izquierda en la sección grave, (ej. 16). Se interrumpe la secuencia con un Re en *sf* y marca una nueva base armónica o nota pedal, para el tema III.

Ej. 16:



Bartók: Sonata BB 88, Sostenuto e pesante, c. 24-29

En la sección del c. 30 al c. 42, del tema III, los acordes de la mano derecha destacan una melodía hipnótica en *piano*, en donde prevalecen las disonancias que provocan las segundas menores. Mientras que en la izquierda un contrapunto de notas largas acentuadas comienza a subir de Mi, a Fa, luego Sol, Sol#, La#, Si#, Do#, Re# y Mi#, bajo la nota pedal de Re. La densidad sonora va en crescendo, mientras la rítmica y métrica dan la sensación de ir acelerando (de 6/4 a 5/4, 7/4, 6/4, 5/4, 3/4, 3/2), (ej. 17). El movimiento se detiene en un amplio y

transparente acorde en *forte*, de Do, Sol y Re (intervalos de quinta) en la derecha, y Fa# en la izquierda.

Ej. 17:



Bartók: Sonata BB 88, *Sostenuto e pesante*, c. 30-33

En el compás 43 retoma el tema I con la melodía monotonal de Mi y el acorde de base en Lab en la mano izquierda en *piano*. Después de un compás de acordes en *pianísimo*, aparece nuevamente la melodía de Mi, pero en la izquierda.

En el compás 46, dos *clusters* en *fortísimo* cortan súbitamente la emoción anterior. Después de un pequeño silencio, aparecen el tema II, pero esta vez la secuencia es únicamente sobre el motivo de la pequeña melodía de tres notas, empezando por Do, Re, Mi en *forte*, y luego La, Si, Do# en *piano*, después Solb, Lab, Sib y finalmente Mib, Fa, Solb, en la derecha, bajando hacia el registro grave cada vez más, alternando con la izquierda con el mismo motivo, pero siempre las mismas: Do, Re y Mib en *forte* y crescendo.

La sección final comienza en el compás 53. La melodía en la mano izquierda parece ser una improvisación sobre el segundo motivo del tema II (compás 11), moviéndose en forma cíclica. En el compás 59 aparece la melodía monótona de Mi alternando entre las dos manos en la *Coda*, con el acorde de Lab, Mib y Fa característico del tema I. Culmina con el acorde disonante de Do y Mi en la izquierda, y Mib en la derecha, cerrando el movimiento con la sensación Do mayor-menor, (ej. 18).

Ej. 18:



Bartók: Sonata BB 88, *Sostenuto e pesante*, c. 59-62

El tercer movimiento, *Allegro molto* ($\downarrow = 170$), en 3/8, combina características de rondo y variaciones, con un enérgico tema principal (estribillo) de inspiración folklórica que va cambiando a través de sus sucesivas apariciones, pero sin dejar el impulso bárbaro de *martellatos* y acentos asimétricos, contrastando con las secciones episódicas, que a su vez, son también variaciones más marcadas del mismo tema. Se estructura de la siguiente manera:

PARTES	COMPASES
Tema	1-19
Episodio I	20-52
Episodio II	53-91
Tema	92-110
Episodio III	111-142
Episodio IV	143-156
Tema	157-174

Episodio I	175-204
Episodio II	205-226
Tema	227-247
Tema	248-264
CODA	265-281

El enérgico tema principal de tipo folklórico en el modo mixolidio sobre Si, aparecerá varias veces durante el movimiento idénticamente o con algunas variaciones en su contenido. Consta de dos periodos de 8 compases cada uno y melódicamente son idénticos.

Lo encontramos en la tonalidad original en los compases 1-16; 92-107, con el segundo periodo variado; 157-174, con el segundo periodo más desarrollado; 248-264, con ambos periodos variados y motivos alargados.

Con el pulso en negra de 170, alterna constantemente la métrica de ternaria a binaria. El tema o estribillo comienza con una melodía en octavas en *forte* en la mano derecha y con una serie de acordes que aparecen en contratiempos en los compases binarios, (ej. 19). En el segundo periodo de 8 compases, la melodía es triplicada con una voz más en la mano izquierda y continúan los acordes que marcan los contratiempos en el registro grave. En el compás 17, amplios acordes de Mi, Si y Fa#, aceleran el movimiento rítmico y concluye esa sección.

Ej. 19:

The image shows the first system of a musical score for Bartók's Sonata BB 88, Allegro molto, measures 1-12. The score is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked 'Allegro molto' with a metronome marking of 170. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter, including 3/4, 2/4, and 3/2. The left hand plays a series of chords and dyads, while the right hand plays a more melodic line with some grace notes. The dynamics range from piano (p) to forte (f).

Bartók: Sonata BB 88, Allegro molto, c. 1-12

El primer episodio comienza en el compás 20 con melodías de pequeños motivos de inspiración folklórica en la izquierda, y acordes a contratiempo esta vez en la mano derecha. Cambian de agrupación ternaria a binaria, y los motivos se amplían en movimientos contrarios y estrechándose cada vez más, (ej. 20).

Ej. 20:

The image shows the second system of a musical score for Bartók's Sonata BB 88, Allegro molto, measures 20-30. The score is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked 'Allegro molto'. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter, including 3/4, 2/4, and 3/2. The left hand plays a series of chords and dyads, while the right hand plays a more melodic line with some grace notes. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (ff).

Bartók: Sonata BB 88, Allegro molto, c. 20-30

En el compás 33 la densidad se aligera por un momento con el movimiento paralelo descendente en las dos manos, pero empieza un *crescendo* y el movimiento frena con acordes (tipo *cluster*) de gran fuerza y acentos violentos e inesperados en *sff*.

En el compás 45, la aceleración del *stringendo al Piú vivo*, da comienzo a dos *ostinatos*, que serán la base rítmica y armónica para el episodio II, en el compás 53. El primer periodo del tema principal se presenta en forma de variación alargada, como imitando al sonido de una flauta, y en modo mixolidio sobre Mi, mientras los *ostinatos* siguen por debajo sin detenerse, (ej. 21).

Ej. 21:

Bartók: Sonata BB 88, Allegro molto, c. 53-64

Se interrumpe el movimiento con los violentos *clusters* del puente, nuevamente en el compás 84 que varían en intensidad y después van en *crescendo*. De inmediato comienza el tema principal con el primer periodo idéntico a como fue presentado en el inicio del movimiento (c. 92), pero el segundo periodo tiene algunas variaciones melódicas más elaboradas y termina en Mi.

En la siguiente sección (c. 111) aparece el episodio III y al desarrollarse se originan motivos que empiezan a estrecharse, hasta que se disuelven en un movimiento paralelo descendente en modo mixolidio sobre Fa. En el compás 143,

una variación ligera y alegre, y con el ostinato mencionado antes, pero esta vez condensado en la mano izquierda. La melodía goza de una libertad rítmica que asemeja el canto de alguna pequeña ave o flauta, (ej. 22).

Ej. 22:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro molto, c. 143-148

Hacia el final, el *ostinato* se amplía a las dos manos con una sonoridad muy gruesa de *cluster* en el compás 156. Al siguiente compás se presenta el tema principal nuevamente en *Più vivo*, con la medida de la negra a 184, pero en un registro grave, contrastando con el original, y en *piano*. La melodía principal aparece más simplificada en su contenido en el primer periodo; y en el segundo se disuelve rápidamente con melodías paralelas en *f*.

Después llega al *Tempo I* en el compás 175 con un motivo conocido del primer episodio, lo amplía al duplicarlo (en octavas), y pronto empiezan a estrecharse las melodías en movimiento contrario y *stringendo*; luego en movimiento paralelo baja acentuadamente hacia el puente de los *clusters* estrepitosos e inesperados del *Più mosso*, (ej. 23). En el compás 199 comienza un *ostinato* suave, que continua bajo una nueva variación del tema (c. 205), de pequeños motivos y muy ligeros, similares a las que podría tocar un violín.

Ej. 23:

Più mosso, ♩ = 104

f ff mf dim.

Bartók: Sonata BB 88, Allegro molto, c. 192-199

En el compás 227 conecta con una variación del tema en registro grave, mientras que en la izquierda se presenta un *ostinato* de *cluster* con un pequeño *glissando*, ej. (24):

Agitato, ♩ = 104

mp, marcato pesante cresc.

Bartók: Sonata BB 88, Allegro molto, c. 227-231

Continúa el *ostinato* de *clusters* hasta el compás 247 en la izquierda y en *crescendo*, terminando esta sección con un largo *cluster* y una grave disonancia en la derecha. Entra al tema principal por última vez en el c. 248, (ej. 25), en el

tono inicial, pero con algunas variaciones rítmicas y melódicas, desarrollando los dos periodos hasta el compás 264.

Ej. 25:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro molto, c. 248-253

Al llegar al compás 265, un amplio acorde de novena se convierte en *ostinato* en acelerando hacia el el *Vivacissimo*, ♩ = 184, del compás 268, iniciando la sección de la coda con acordes *marcato* que continúan *acelerando* y en *crescendo*, que culminan inesperadamente con un salto a la octava en las dos manos, donde reafirma a Mi como centro tonal, (ej. 26).

Ej. 26:



Bartók: Sonata BB 88, Allegro molto, c. 270-281

4.5 Sugerencias técnicas e interpretativas

En la *Sonata* BB 88 se manifiesta una gran demanda técnica sobre el intérprete. El piano es tratado percutivamente en mayor medida en el primer y tercer movimientos, donde se desarrollan motivos melódicos que realizan constantemente desplazamientos de octavas sobre toda la extensión del teclado. Sin embargo, alterna entre pasajes donde la mano descansa de la constante abertura de octava en algunos momentos.

Entre la gran cantidad de fragmentos temáticos y variaciones que contienen los tres movimientos, cada motivo tiene un carácter específico que se logra definir por su dinámica, articulación y agógica, donde la propulsión rítmica debe fluir con una energía constante.

El manejo de las texturas también es muy variado, desde una melodía simple con un *ostinato* en la izquierda, hasta la utilización de acordes en ambas manos con contrapuntos escondidos, pero con claras melodías donde se debe lograr su articulación especial.

En ocasiones los contrapuntos forman un tejido complejo, demandando un toque determinado para cada una de las capas de sonoridad, con claras indicaciones de dinámica y acentuación de distinta fuerza, que también han sido marcados excepcionalmente.

Los *ostinatos* característicos en el primer y tercer movimiento, el tipo de textura musical propia del lenguaje de Bartók, están formados por segundas, séptimas y novenas, mayores y menores, y son constantemente sorprendidos por fuertes acentos fuera de su movimiento continuo, sin por ello ser detenidos y frecuentemente se convierten en *clusters* que continúan su ritmo.

Entre las novedades expresivas de esta obra encontramos apoyaturas a lo largo de toda la melodía de un tema, las cuales añaden un carácter muy ligero, para ello

es importante tocarlas con el brazo muy ligero y sin peso, para poder moverse entre las octavas rápidamente.

También están los *glissandos* bidireccionales (descendentes y ascendentes) dentro de los acordes, y otros pequeños *glissandos* melódicos, que aparecen marcando las partes que estructuran a un fragmento (cada cuatro compases, etc.). Por otro lado, existe una especie de imitación de otros instrumentos, donde es importante tratar de ejemplificar el timbre que se busca.

Bartók usa la aticulación *martellato* o *marcato* desde su obra *Allegro bárbaro*, característico desde aquella obra como en la *Sonata* y otras obras importantes, como un medio expresivo corto que se integra a las necesidades del ritmo y del momento específico. La intención que se logra con el *martellato* es la más seca, violenta y brillante forma de tocar una nota o acorde, y son señalados puntualmente en la partitura, a veces sobre las notas de bajo, y también dentro de la melodía o en acordes.

El segundo movimiento contrasta con melodías lentas de modulaciones extrañas y numerosas disonancias, entre los otros dos movimientos de estrepitosos y acentuados pasajes. Maneja una gran amplitud sonora entre las dos manos, en la que dos niveles o voces se pueden convertir en cuatro, y se logra una profundidad y extrema brillantez en un mismo momento.

La mano izquierda usa el pedal de prolongación no sólo para sostener las voces de las figuras rítmicas largas, sino para poder ejecutar partes de la tercera voz cuando resulta imposible para la mano derecha tocar las dos más agudas. Sin dejar de sostenerlas en la mano, se debe renovar el pedal (cada tiempo en mayor medida) para procurar el movimiento polifónico. Hacia los finales de frase tiene indicaciones de dinámica y acentuaciones muy específicas que algunas veces llegan a *fortísimo* o a *sforzando*.

La edición original incluía marcas de dinámicas, los reguladores de *crescendo* y *diminuendo*, así como algunos pedales e instrucciones de digitación, ofreciendo así soluciones técnicas para que el intérprete alcanzara la sonoridad deseada.

V. Manuel Enríquez: Móvil I

5.1 Contexto histórico, social y cultural

A raíz de los cambios políticos y sociales originados en el México postrevolucionario,¹⁴³ se llevaron a cabo nuevos proyectos que intentaron estabilizar una sociedad con grandes expectativas sociales y culturales. Alrededor de la década de 1920 fueron reestructuradas las instituciones para crear nuevos espacios de desarrollo artístico. Las artes fueron impulsadas en todas sus ramas y los artistas mostraron un interés renovado por temas rurales, las tradiciones y el arte popular, originándose así un movimiento profundo de búsqueda y de afirmación nacional.

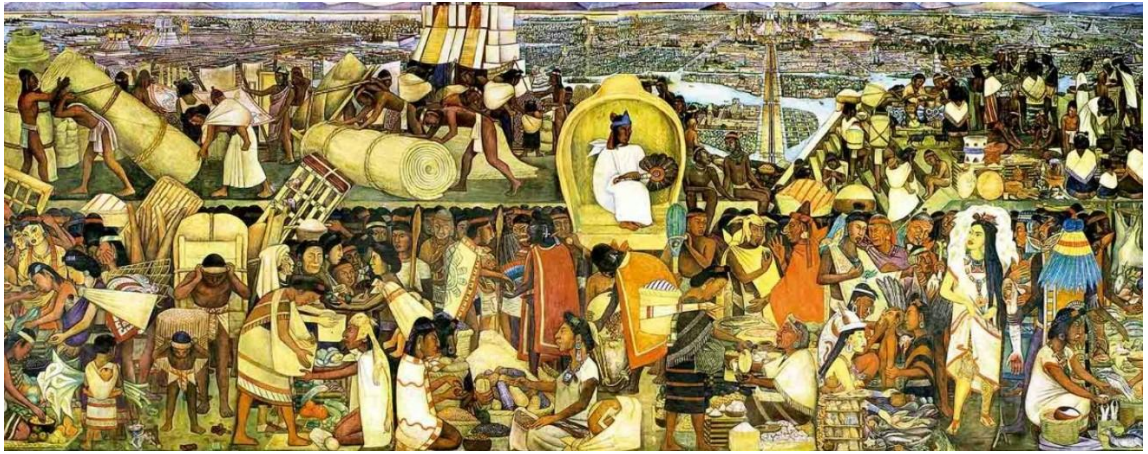
José Vasconcelos,¹⁴⁴ rector de la Universidad de México de 1920 a 1921, promovió la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), que incluía el Departamento de Bellas Artes y el de Educación y Cultura para la Raza Indígena. Vasconcelos también fue el promotor del movimiento muralista mexicano, el cual se llevó a cabo en los principales recintos de educación y del gobierno en la Ciudad de México, así como en otras ciudades importantes del país y en el extranjero. Entre los principales muralistas mexicanos se encuentran José Clemente Orozco, Diego Rivera, Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros.

En los murales fueron ilustrados los temas relacionados al mundo indígena, las recientes excavaciones prehispánicas, la conquista española, y la expresión de las comunidades y pueblos (como fiestas y ritos) dentro de la gran diversidad geográfica del país, pero también incluía los temas de problemáticas sociales y

¹⁴³ Revolución Mexicana 1910-1920.

¹⁴⁴ José Vasconcelos Calderón (1882- 1959) fue un abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo mexicano. Autor de una serie de novelas autobiográficas que retratan detalles singulares del largo proceso de descomposición del Porfiriato, del desarrollo y triunfo de la Revolución Mexicana y del inicio de la etapa del régimen post-revolucionario mexicano que fue llamada de "construcción de instituciones". Fue nombrado primer Secretario de Educación Pública del país y rector de la Universidad Nacional. Fue también miembro de El Colegio Nacional y de la Academia Mexicana de la Lengua.

políticas del momento. De esa manera los artistas lograron un arte didáctico para el público, comunicando pensamientos e ideas que provocaran conciencia social.



Diego Rivera: *El Tianguis de Tlatelolco*, mural del Palacio Nacional, 1942.

Por otro lado, los artistas también fueron influenciados por las nuevas tendencias europeas en desarrollo, como el estilo surrealista, cubista, realismo fantástico, así como por las imágenes industriales y futuristas de un mundo en desarrollo. El llamado grupo de los contemporáneos¹⁴⁵ dio a conocer muchas de las innovaciones artísticas y culturales que sucedían en el mundo (artistas europeos, norteamericanos y orientales) y en México.

¹⁴⁵ El arte en ese momento tenía estrechos vínculos con los literatos de la época. El grupo fue conocido como los Contemporáneos, por ser el nombre de su publicación principal. El grupo estuvo formado por los escritores José y Celestino Gorostiza, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta y Samuel Ramos. El primer número de la revista salió a la luz en 1928 y el último número fue de 1931.



Diego Rivera: *La industria de Detroit*, mural del Instituto de Artes de Detroit, 1933.

Las nuevas escuelas de arte dieron como fruto obras vanguardistas con el espíritu de ruptura de las escuelas formales o académicas, e imprimieron las inquietudes nacionalistas. A este movimiento se integraron los principales artistas mexicanos de la época y la música no fue la excepción.

El Conservatorio Nacional¹⁴⁶ confirmó su vocación en la construcción de la nación, formando a los principales músicos mexicanos, quienes, además de ejercer una actividad artística destacada, desempeñaron su papel como docentes. Maestros como Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940), José Pablo Moncayo (1912-1958), Manuel M. Ponce (1882-1948) formaron a innumerables músicos.

El Conservatorio Nacional alcanzó una posición tan destacada en la cultura posrevolucionaria, que se convirtió no sólo en una de las entidades básicas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), sino en uno de los fundamentos para su creación. En 1947, Miguel Alemán Valdés, presidente de México de 1946 a 1952, fundó el INBA y nombró a Carlos Chávez como director.

¹⁴⁶ Fundado en 1866, aunque obtuvo sus instalaciones actuales hasta 1946.

5.2 Nacionalismo mexicano y la “Música Nueva”

El nacionalismo en la música mexicana hace referencia a los compositores como Manuel M. Ponce (1882-1948), Candelario Huízar (1883-1970), José Rolón (1876-1945), Miguel Bernal (1910-1956), Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940); y más tarde al Grupo de los Cuatro (1934), el cual incluye a Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958), el cual que surge del Taller de Composición que Carlos Chávez¹⁴⁷ dirigió en el Conservatorio Nacional de Música, formando así la primera generación de jóvenes compositores.

Entre 1923 y 1926 Chávez logró organizar una serie de conciertos titulada “Música Nueva”, en los cuales se ejecutaron piezas hasta entonces desconocidas en México. Obras de Debussy, Satie, Schoenberg, Bartók, Stravinsky, de Falla, Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric, Varèse, entre otros.

En 1928 Chávez aceptó la dirección de la Orquesta Sinfónica de México, puesto que llevó a cabo 21 años, durante los cuales se estrenaron en México obras extranjeras¹⁴⁸ y estrenos mundiales. En ésta época fueron invitados los más destacados solistas, directores y compositores extranjeros, como Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Aaron Copland y Darius Milhaud.

Chávez fue director del Conservatorio Nacional de Música de 1928 a 1934. Algunas de sus mayores contribuciones a la institución fue la introducción en su plan de estudios la carrera de dirección de orquesta, y el impulso a la realización de estudios pedagógicos para la mayoría de los estudiantes conservatorianos. Creó tres academias de investigación musical, una de las cuales, la Academia de

¹⁴⁷ Carlos Chávez (1899-1978), fue un compositor, director de orquesta, profesor y periodista mexicano. De 1928 a 1934 estuvo también al frente del Conservatorio Nacional de Música, y entre 1933 y 1934 fue jefe del Departamento de Bellas Artes en la Secretaría de Educación Pública. En 1946 fundó Nuestra Música, sociedad promotora de conciertos, de la cual surgieron una revista y la casa Ediciones Mexicanas de Música. En 1958 desempeñó la cátedra de poética en la Universidad de Harvard, impartida anteriormente por Stravinsky, Hindemith y Copland. Las lecciones de Chávez se recogieron en *Musical Thought* (1961).

¹⁴⁸ Se introdujo en el repertorio orquestal mexicano de obras de compositores extranjeros contemporáneos del momento como Stravinsky, Shostakovich y Prokofiev.

Investigación de Música Popular,¹⁴⁹ fue la primera institución en estudiar metódicamente los instrumentos prehispánicos. Ya que, como comentó Manuel Enríquez¹⁵⁰: “el legado de nuestros antepasados consta hoy únicamente de su instrumental...”¹⁵¹



Flautas mayas



Flauta triple de Colima

Los jóvenes compositores fueron encauzados hacia temas y recursos musicales autóctonos, y aunque las melodías eran creadas en mayor medida a la imaginación del compositor, mantuvieron el interés y la intención de captar la atmósfera, los colores, los giros rítmicos y melódicos prehispánicos, e insertarlos en las grandes formas europeas o tradicionales: sonata, rondo, cuarteto de cuerdas, conjuntos de alientos, grupos corales, obras sinfónicas, etc.

Entre 1920 y 1950, el nacionalismo musical mexicano logró la originalidad buscada, y su introducción a la modernidad. Pasando por un periodo de eclecticismo y diversidad de tendencias experimentales y de vanguardias, produjo resultados innovadores, renovadores e interesantes¹⁵².

¹⁴⁹ Academia a cargo de los maestros Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda. El trabajo fue publicado en un libro llamado *Instrumental precortesiano*, difundido en 1933.

¹⁵⁰ Entrevista por Steven Loza, en 1987, junto a Blas Galindo.

J. J. Escorza, *El nacionalismo en la música mexicana*. INBA, CENIDIM, 1994-1995, pág. 44.

¹⁵¹ Se encontraron flautas muy complejas, incluso con boquilla, en las que es posible obtener la escala cromática. Flautas dobles, cuyo mecanismo permite tocar dos melodías al mismo tiempo. También flautas triples y algunos instrumentos de percusión.

¹⁵² <https://www.interiorgrafico.com/edicion/vigesima-edicion-agosto-2020/el-nacionalismo-musical-mexicano>.

El neoclasicismo¹⁵³ fue un movimiento poco extenso en México, pero hizo surgir obras con rasgos estilísticos de tiempos anteriores, como en el *Cuarteto virreinal* (1937) de Miguel Bernal Jiménez y las *Variaciones sobre una canción francesa del siglo XV* (1958) de Gutiérrez Heras¹⁵⁴.

Alrededor de 1950, después del nacionalismo aparece en México la politonalidad,¹⁵⁵ de la que Rodolfo Halffter hizo un uso intenso en su *Sonata* para piano Op. 16 (1947) y en las *Once Bagatelas Op. 19* (1949), en las cuales es notoria la influencia de Béla Bartók.

Los nuevos rasgos estilísticos muestran cada vez más una tendencia al rompimiento con la tonalidad tradicional. En la década de los cincuentas llega también a México la dodecafonía.¹⁵⁶ Las primeras composiciones dodecafónicas fueron las *Tres Piezas para Orquesta de Cuerdas*, escritas en 1953 y 1954 por Halffter, en las que la armonización, instrumentación y el vigor rítmico tiene una asociación directa con Bartók.

En 1960 Chávez regresó al Conservatorio Nacional a dedicar tiempo a la enseñanza, creando el Taller de Composición que dirigió hasta 1964. Formando así una segunda generación de compositores por el cual emergieron Mario Lavista (1943), Héctor Quintanar (1936-2013), Jesús Villaseñor (1936), Eduardo Mata (1942-1995), Julio Estrada (1943), Francisco Núñez (1945), entre otros.

La década de los años sesenta fue una etapa significativa para la música en México. Se registró la adaptación definitiva de técnicas composicionales que ya habían aparecido internacionalmente la década anterior, y también fue el momento en el que comenzó a cambiar el perfil de la vida musical, y se le dio la importancia

¹⁵³ Neoclasicismo: Recuperación de las formas y géneros del Barroco y del Clasicismo, aunque con una armonía mucho más disonante y rítmica irregular.

¹⁵⁴ D. Malstrom, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, F. C. E., 1977, págs. 153-155.

¹⁵⁵ Politonalidad: Uso de más de una tonalidad simultáneamente.

¹⁵⁶ Técnica desarrollada en Viena por Arnold Schönberg alrededor de la década de los veinte, en la que el compositor debe establecer un orden determinado en que se deben tocar las doce notas de la escala cromática, a partir del cual se desarrollan las obras. En dicha técnica los doce sonidos gozan de la misma igualdad jerárquica, perdiéndose así el sentido de la tonalidad.

necesaria a la ejecución de música contemporánea mexicana en las salas de concierto dedicadas hasta entonces al repertorio europeo del siglo XIX.

En el repertorio mexicano, el serialismo¹⁵⁷ resultó un potente medio de expresión que fue aplicado en una gran diversidad de estilos personales. Preparó el camino hacia una música más espontánea y liberada de obligaciones formales. Se caracterizó por el uso de la notación gráfica o indeterminada, y la selección al azar del orden de “ciclos” o “módulos” en una estructura móvil.¹⁵⁸

Para 1965, la técnica de la composición aleatoria tomó mayor fuerza. La música aleatoria, aunque es compuesta y escrita en papel en mayor grado, incluía cierto grado de improvisación. Las formas aplicadas avanzaban hacia una “libertad”, o hacia formas no simétricas o no repetitivas ofreciendo a los músicos más libertad interpretativa al decidir el orden en que se tocará cada ciclo.

Se levanta un interés más amplio por el “sonido”, en cuanto al color y al timbre, y considerando que se ha descartado la tonalidad tradicional, los compositores se inclinaron hacia instrumentos (percusiones principalmente) que no producen sensación de altura definida. También se produce un avance notable hacia ritmos más complejos que no son recurrentes ni repetitivos, los cuales no están anotados exactamente en las partituras.

Los sonidos nuevos que crearon los compositores en los instrumentos tradicionales (violín, piano, etc.), no fueron posibles de anotar a la manera clásica, por lo que fue necesaria la invención de símbolos nuevos para la escritura musical.

El representante más importante del movimiento nuevo en la música mexicana es Manuel Enríquez, músico que renovó la evolución de la música mexicana de

¹⁵⁷ El serialismo es una técnica de composición musical surgida en el siglo XX. Tiene sus orígenes en el dodecafonismo de Arnold Schönberg, aunque abarca posibilidades creativas más amplias. La distinción fundamental entre el serialismo y el dodecafonismo estriba en que el principio serial se puede aplicar a varios parámetros musicales (ritmo, dinámica, timbre, etc.), y no sólo a la altura de las notas, como sugería la propuesta dodecafónica original.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 66-67.

concierto, a la que aportó técnicas hasta entonces inéditas y un lenguaje propio, congruente a los cambios y tendencias que se manejaron en la composición durante la década entre 1950 y 1960.

5.3 Biografía breve de Manuel Enríquez (1926-1994)

Manuel Enríquez nació el 17 de junio de 1926 en Ocotlán, Jalisco. Comenzó a estudiar solfeo y violín con su padre a los seis años. Continuó sus estudios con el destacado violinista Ignacio Camarena en Guadalajara (1935 a 1945), y de armonía y contrapunto con Miguel Bernal Jiménez y Domingo Lobato. Durante esa época, ofreció numerosos recitales a dúo con varios pianistas y con cuartetos de cuerdas, y surgió una de sus primeras obras, la *Suite para violín y piano* (1949). El mismo año se convirtió en *concertino* de la Sinfónica de Guadalajara.

Más tarde, estudia composición con Bernal Jiménez (1954 a 1955), viajando cada semana a la ciudad de Morelia para recibir las enseñanzas del compositor. En esta época, Enríquez profundizaba en sus estudios en orquestación, mientras conocía la música de varios compositores importantes de la época como Hindemith¹⁵⁹. Admiró a Bartók, por su gran dominio de la forma, su originalidad y por su gran expresión de músico nacionalista y a Stravinsky por el aspecto instrumental y la articulación rítmica, además de su extraordinaria habilidad para el contraste.

Experimentó curiosidad hacia el impresionismo y el jazz (especialmente de Stan Kenton),¹⁶⁰ sobre el cual Enríquez comenta, “*hay en el jazz una actitud que me encanta: la frescura de la producción y la espontaneidad del músico que faltan en el músico de concierto*”.¹⁶¹

¹⁵⁹ Compositor, violista y musicólogo alemán. Hindemith está considerado como uno de los compositores más influyentes de la primera mitad del siglo XX; su aportación creadora abarca desde el expresionismo hasta el neoclasicismo, y su enorme catálogo comprende todos los géneros musicales. Ajeno y contrario al espíritu del romanticismo y el culto a la genialidad, Hindemith reivindica la artesanía y la práctica musical: “Es mejor hacer música que escucharla”.

¹⁶⁰ J. Wagar, *Op. cit.*, pág. 18.

¹⁶¹ J. A. Alcaraz, *Op. cit.*, págs. 129-130.

En 1952 estrena su obra *Música incidental para orquesta de cuerdas*, y en 1954 el *Concierto No. 1 para violín y orquesta*, obra politonal que muestra un lenguaje de influencia romántica y alusiones al lenguaje del jazz, además de algunas reminiscencias mexicanistas, mostrando desde sus primeras obras su estética personal dentro de las líneas del expresionismo abstracto.

Mientras estudia con Bernal, surgen otras obras también politonales, la *Suite para cuerdas* (1953) y la *Sinfonía I* (1954), en las que Enríquez evoluciona las formas tradicionales de la *sonata*, *rondo* y la forma de la *suite* barroca, en un lenguaje ultracromático.¹⁶²

En 1955 parte para Nueva York, al ganarse una beca para estudiar en la *Julliard School of Music* (1955-1957), donde recibe el grado de Maestro en Violín, Música de Cámara y Composición. Sus principales maestros fueron Ivan Galamian y Luis Persinger (violín); William Primrose (música de cámara) y Peter Mennin (composición).¹⁶³

Al mismo tiempo estudia particularmente con Stefan Wolpe, quien lo inició en el serialismo con obras de Berg y Webern. En el estilo de Webern observa el manejo del color a través de la armonía, así como el equilibrio entre duración, altura y dinámica, aspectos que se volvieron fundamentales para la composición de Enríquez a lo largo de toda su vida.

Enríquez logra obtener lo que llamó “equilibrio expresivo”, donde el timbre es tan importante como el ritmo, la melodía y la armonía. Se constituyó ante todo como un constructor que edificaba la materia sonora, donde la orquesta se convierte en el medio que le permite equilibrar su exploración y fantasía con técnica y libertad.¹⁶⁴ En 1961, surge su primera obra serial, *Preámbulo* para orquesta.

¹⁶² Y. Moreno Rivas, *Op. cit.*, pág. 68.

¹⁶⁴ J. A. Alcaraz, *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje*, INBA, CENIDIM, 2001, pág. 130.

Durante la década de los sesenta influenciado por John Cage,¹⁶⁵ Earl Brown¹⁶⁶ y Luciano Berio,¹⁶⁷ Enríquez llevó a cabo experimentos con los sistemas seriales y aleatorios requiriendo una mayor participación del ejecutante. Hizo uso de combinaciones instrumentales novedosas y aprovechó una extensión mayor de posibilidades tímbricas de cada instrumento.

En la *Sonata para violín y piano* y con su obra *Reflexiones para violín solo* (1964), empieza a desarrollar su propio sistema de notación gráfica, en la que los diferentes símbolos dan instrucciones generales o específicas al intérprete. Las cualidades que predominan son de la construcción tímbrica, el “equilibrio expresivo” y un oficio virtuosístico. Estas nuevas condiciones dejan claro que el compositor se ha interesado en el sonido *per se*.

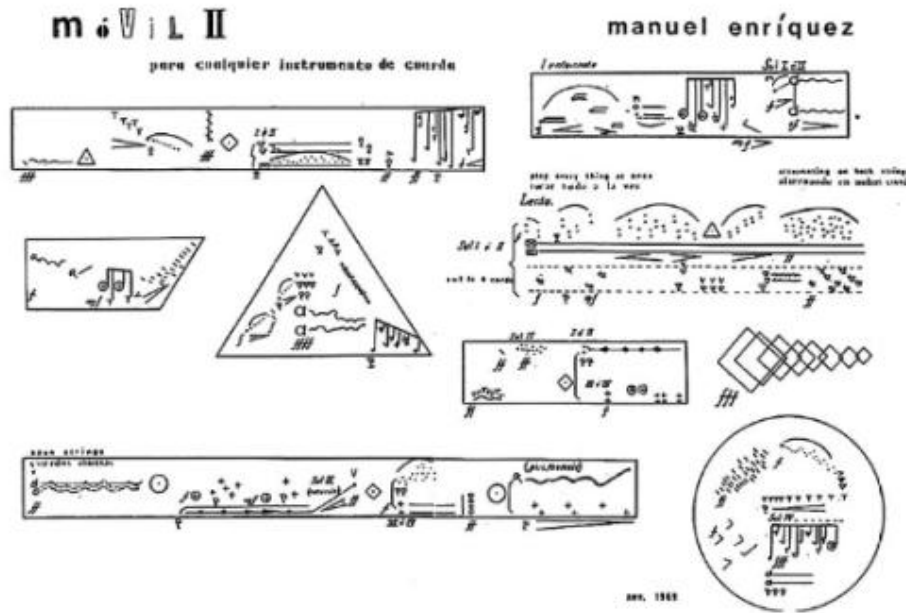
Ese interés se percibe con mayor insistencia en *Móvil II* (1969), para cualquier instrumento de cuerda con arco, en la que la organización total es al azar, la clase de notación utilizada es completamente “gráfica” y sin alguna predeterminación del tono aparte de la afinación. Las explicaciones para la interpretación de la partitura se refieren casi exclusivamente a la calidad del sonido y a cómo debe producirse éste.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Compositor, teórico musical, artista y filósofo estadounidense. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales.

¹⁶⁶ Compositor estadounidense relacionado con la vanguardia y las técnicas de improvisación. Su obra está caracterizada por lo que él denominó «*open form*» (“forma abierta”), un estilo de construcción musical en el que las composiciones se articulan en varias partes cuyo orden de interpretación se deja a la libertad del director de orquesta, el cual indica qué parte interpretar a los músicos con la mano. Brown inventó igualmente su propio sistema de notación musical.

¹⁶⁷ Compositor italiano modernista y uno de los principales representantes de la vanguardia musical europea. Es reconocido por su trabajo en la música experimental, particularmente su *Sinfonía* para orquesta, y también fue un pionero en la música electrónica.

¹⁶⁸ Y. Moreno Rivas, *Op. cit.* pág. 71.



Enríquez: *Móvil II*

Mediante la escritura aleatoria Enríquez logra la liberación del músico enclavado en los moldes clásicos. Los intérpretes escogen entre varias posibilidades señaladas por el compositor, y el resultado es una improvisación organizada, con un control flexible sobre la música. Además, con la técnica aleatoria se despierta la inquietud y el deseo del intérprete de contribuir al resultado final.

Enríquez define su trayectoria compositiva en tres etapas: “La primera se caracteriza por un proceso de experimentación muy extenso dentro del lenguaje politonal; la segunda, en la que hay un intento de regreso hacia un formalismo, a través de un anacrónico lenguaje serial; y la tercera, que es una amplia incursión dentro de los lenguajes más “abiertos” y experimentales... Me he decidido prácticamente por un culto hacia cierto “aleatorismo” dentro de mis últimas obras,”¹⁶⁹ comenta el compositor.

¹⁶⁹ María Ángeles, González y Saavedra, *Música mexicana contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 1992, pág. 123.

Manuel Enríquez es el representante más importante del movimiento nuevo en la música mexicana. Su trabajo como intérprete y compositor tuvo gran impacto, no sólo en México sino en los Estados Unidos, América del Sur y Europa. Su labor como promotor de la “música nueva” en general fue muy extensa, y en particular dio una gran exposición a la música mexicana contemporánea.¹⁷⁰



Manuel Enríquez

Inició en 1979, desde su cargo al frente del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Música (CENIDIM),¹⁷¹ el Foro Internacional de Música Nueva y el Panorama de la Música Virreinal en Latinoamérica, así como un festival de música y danza de las tradiciones indígenas. Contó desde sus inicios con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes, lo que le permitió extender su labor de difusión de la música mexicana contemporánea. A dicho Foro se deben innumerables estrenos de autores mexicanos jóvenes y consumados igualmente, y el conocimiento de una parte significativa de la producción musical internacional.

¹⁷⁰ J. Wagar, *Stylistic tendencies in three contemporary mexican composers: Manuel Enríquez, Mario Lavista y Alicia Urreta*. Stanford University, 1985, págs. 16-17.

¹⁷¹ Centro importante del estudio de las músicas indígenas y populares, dedicado a la recolección, transcripción, catalogación, análisis y la publicación de las investigaciones etnomusicológicas.

5.4 “Música Nueva” para piano

“La mayor parte de mi música ha sido... motivada por imágenes, ideas o sentimientos de carácter plástico...” afirma Enríquez.¹⁷²

Para Enríquez, las formas plásticas, los colores, figuras, líneas, texturas y los planos en tercera dimensión, se integraron como una gran fuente de inspiración para muchas de sus obras. Particularmente le fascinaba la obra de Federico Silva,¹⁷³ uno de los artistas plásticos mexicanos más sobresalientes de la época.



Silva: *Don Quijote de la Mancha*, escultura



Silva: *Intersección*, escultura

A lápiz (1965), es la primera de una pequeña serie de obras que escribió para el piano y surge durante la breve época serial de Enríquez y conserva un lenguaje y estructura tradicionales. El compositor comenta: “evitaba ceñirme a la “serie” y

¹⁷² J. A. Alcaraz, *Op. cit.*, pág. 96.

¹⁷³ Federico Silva (1923) escultor, pintor y académico mexicano. Parte de su vida la ha dedicado a la escultura y el arte cinético, campos en los que experimenta y realiza objetos “solares” con prismas, lentes de fresnel, espejos, imanes, rayos láser y diferentes cuerpos suspendidos en el espacio.

siempre antepuse mi interés de expresión al purismo académico”. El resultado fue una pieza escrita en un serialismo muy personal y libre.

A lápiz cuenta con tres movimientos y fueron nombrados con imágenes plásticas: *Trazos*, *Delineado* y *Figuras* (éste último integrado por 5 contrastantes segmentos aleatorios). El primer movimiento sugiere trazos hechos con firmeza, en diversos “grises” y sin una forma o figura determinada. En el segundo, viene de una idea surrealista: una línea continua, realizada por un lápiz “suspendido” en el aire. La forma del tercer movimiento es indeterminada y abierta,¹⁷⁴ para que cada pianista la realice a su gusto, y trata de ilustrar formas o figuras abstractas. *A lápiz* está dedicada a Alicia Urreta y fue estrenada por ella en Madrid.

Inspirada en la escultura modular,¹⁷⁵ surge *Módulos* (1966) para dos pianos. Es una obra que marca un abandono paulatino al exceso de organización del material propio del serialismo.¹⁷⁶ Conserva las cualidades de complemento y oposición, característicos en la escritura de dúo, añadiendo un carácter percusivo y masivo dentro de una forma modular.

En ésta prolífica década aparece el *Móvil I* (1969) para piano. Una obra aleatoria con grandes contrastes dinámicos, tímbricos y rítmicos, donde la sonoridad transcurre con una continua fluidez auditiva.

Móvil I adopta, como en otras obras de Enríquez, un nombre de inspiración plástica. En este caso, los móviles de Alexander Calder.¹⁷⁷ “Una ágil construcción abstracta...los móviles tienen la propiedad del movimiento y son sensibles a las brisas suaves o a las corrientes de aire cálido...” comenta el artista.

¹⁷⁴ Argeliers, León, *Para un acercamiento a la obra musical (A lápiz, de Manuel Enríquez)*, *Pauta* 9, 1984, págs. 77-89.

¹⁷⁵ Son formas idénticas o similares que aparecen más de una vez en la composición de un diseño y tienden a unificarlo.

¹⁷⁶ Y. Moreno Rivas, *Op. cit.*, pág. 69.

¹⁷⁷ Los móviles de Calder son estructuras de formas orgánicas abstractas, suspendidas en el aire, que se balancean suavemente. Escultor estadounidense de gran vitalidad y versatilidad, famoso por sus móviles, es considerado como uno de los artistas más innovadores e ingeniosos del siglo XX.



Calder: *Carmen*, móvil monumental, 1958

5.5 Análisis estructural de Móvil I

Ésta obra se estructura por una parte inicial (fija) y una segunda parte (abierta) integrada por diez segmentos, cuyo orden de ejecución es escogido por el pianista para contribuir creativamente con la construcción de la obra. El carácter de cada uno de los segmentos es totalmente contrastante y de duraciones variables. La obra se sostiene por el impulso de la expresión, con pasajes de tensión y distensión, que se coordinan con el plan emotivo y dinámico.¹⁷⁸

Sección fija: secciones

35 segundos

3 compases

Libero

♩ = 108 *ma, libero*

Sección abierta: módulos

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10

¹⁷⁸ Alcaraz, *Op. cit.*, pág. 133.

Móvil I es una obra sin métrica definida, y aunque hay segmentos que marcan duraciones específicas en segundos, las figuras rítmicas son de valores relativos, los cuales deben responder a la proporción entre ellos.

El texto musical se encuentra escrito en forma tradicional y de forma gráfica. Desde el inicio de la obra, se observan nuevos símbolos insertados en la escritura tradicional, un lenguaje propio que representan sonidos o efectos. En la escritura gráfica, recurre a una especie de mapa en donde la música se dibuja dentro de un rectángulo de cuatro secciones, correspondientes a las partes en que divide las cuerdas del piano y los registros que demarca, especialmente para las partes en las que se toca directamente sobre las cuerdas.

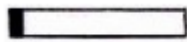
Los diferentes signos de escritura gráfica que se emplean en la obra para la ejecución de los sonidos y silencios son descritos por el autor de la siguiente forma:



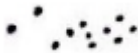
Notas de muy larga e indefinida duración.



Notas de prolongada duración (hasta el fin de la línea).



“*Clusters*”, que deben tocarse con teclas blancas y negras, en la región aproximada donde estén escritos y hasta el fin de las líneas.



Notas cortas sin valor determinado, que se tocan según su ubicación y altura.



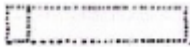
Grupos con línea diagonal, se tocan lo más rápidamente posible.



Significa que se siga tocando la misma nota con el mismo valor e indefinidamente.



Estos sonidos se tocan con Pedal, rápida y sucesivamente, se quita y se pone de nuevo, hasta el fin de la línea horizontal.



“Clusters” en los que solamente se pone la mano sobre el teclado, sin producir sonido y hasta el fin de las líneas punteadas.



Acelerar poco a poco la velocidad de los sonidos.



Disminuir la velocidad poco a poco.



Calderón muy corto.



Calderón menos corto



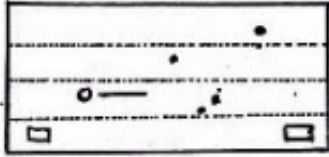
Calderón largo.



Calderón muy largo.



Improvisar con valores y en registros “ad lib”, pero siempre con los sonidos escritos.



Las líneas horizontales representan las cuerdas divididas en 4 secciones (líneas punteadas). Los sonidos deben tocarse de una manera indeterminada pero siempre de acuerdo a su ubicación, nunca de la misma manera y siguiendo siempre la impresión visual.

La obra comienza en la parte fija, con un fragmento de treinta y cinco segundos, de amplios acordes y *clusters* suaves, que crean una condensación de sonoridades en grandes bloques, buscando un movimiento interior con diferentes ataques, duraciones, intensidades y colores armónicos. Los sonidos se presentan por medio de movimientos contrarios mayormente y las disonancias crean sorprendentes cambios de ánimo, y presenta algunas de las nuevas técnicas del uso del instrumento como tocar directamente sobre las cuerdas, (ej. 1).

En éste segmento, el móvil es movido por el viento lentamente hasta que es sacudido fuertemente en momentos inesperados, y por el que surgen destellos y cambios de matiz al reflejarse la luz en el objeto.

Ej. 1:

Partitura musical para violín derecho y violín izquierdo. La partitura está dividida en secciones por líneas punteadas horizontales. Incluye anotaciones como 'sobre las cuerdas' y 'Ped.' (pedal). Hay marcas de tiempo y dinámica como 'pp', 'mf', 'p', 'f', 'ppp', 'pp', 'mf', 'p', 'f', 'pp', 'mf', 'p', 'f'. Hay también una marca de 35 segundos en un hexágono en la parte superior y otra en la parte inferior.

Enríquez: Móvil I, primera sección (35 segundos)

Un nuevo ambiente empieza con un trino muy agudo y brillante (entre las notas sol bemol y fa), acompañado por un pequeño cluster en la mano izquierda, pero muy pronto se convierte en una serie de *clusters*, que van descendiendo al registro grave, disminuyendo la velocidad, pero creciendo en intensidad, (ej. 2). Llega a un trino muy grave y fortísimo, y los siguientes motivos se tornan agresivos y muy agitados. Súbitamente se neutraliza la emoción y continúa el movimiento hacia la siguiente sección que Enríquez define con el carácter *Libero*.

Ej. 2:

The image shows a handwritten musical score for three measures. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features dense clusters of notes, some with trills, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *ped.* (pedal) and *rit.* (ritardando). The notation is highly detailed with many accidentals and slurs.

Enríquez: Móvil I, segundo sistema (3 compases)

En *Libero*, el movimiento interno aumenta y desemboca en fuertes clusters, largos y muy graves, mientras que el resto del registro del piano se expande en dinámicas contrastantes con motivos rápidos y acordes acentuados, (ej. 3).

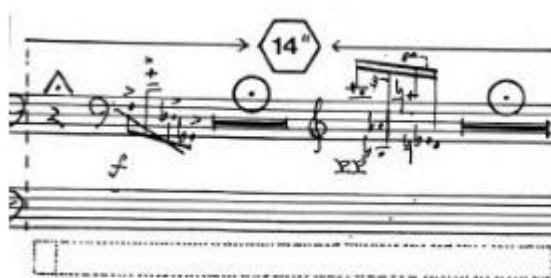
Ej. 3:

The image shows a handwritten musical score for a section titled "Libero". It consists of several measures of piano music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features large, dense clusters of notes, some with trills, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *rit.* (ritardando), *eccit. ando* (eccitandando), and *improvisación libre sobre estos sonidos* (free improvisation over these sounds). The notation is highly detailed with many accidentals and slurs.

Enríquez: Móvil I, *Libero*, primera sección

Aparecen elementos gráficos para una pequeña improvisación libre en *fff* de 9 segundos, y el *cluster* del tipo “insonoro” que despierta los armónicos en la caja acústica del piano al vibrar con motivos de diferentes dinámicas, y crea las resonancias que lo caracterizan, (ej. 4).

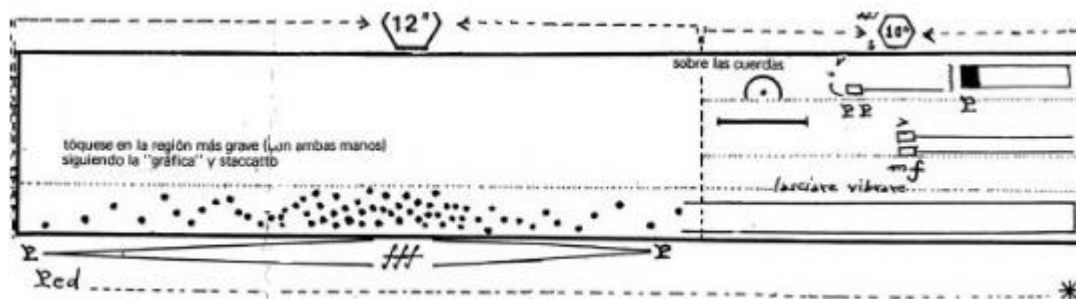
Ej. 4:



Enríquez: Móvil I, *Liberio*, segunda sección

En la sección *Liberio* aparecen improvisaciones inesperadas, sigue una gráfica de puntos para crear una línea melódica más grave aún, subiendo y bajando la intensidad (12 segundos), (ej. 5).

Ej. 5:



Enríquez: Móvil I, *Liberio*, segunda sección

Al final de la línea, se mantiene la vibración con el pedal, mientras que delgados sonidos punteados y rasgados sobre las cuerdas, añaden un brillo a la oscura vibración.

Inmediatamente después, aparece un color disonante e inesperado en el registro grave, producido por una célula repetitiva (con intervalos de segunda menor y 4ta. aumentada), mientras continúan apareciendo sonidos brillantes y metálicos, aislados o en bloques sobre las cuerdas, (ej. 6). La mano izquierda se liga hacia el siguiente fragmento (*ma, libero*) comenzando en el registro grave.

Ej. 6:

Enríquez: Móvil I, *Libero*, tercera sección

Finaliza la parte fija, con una improvisación libre sobre los sonidos escritos, y un calderón muy largo. Para continuar, el pianista elige “*a piacere*” el orden de diez segmentos que siguen. El carácter y estilo de cada uno es totalmente diferente.

Según el orden escrito (1-10), he agregado un título o nombre a cada módulo, definiendo su carácter e imágenes sonoras:

1 *Meditativo*: Compuesto por sonidos largos, punteados sobre las cuerdas en la región grave del piano bajo el efecto del pedal, son interrumpidos por un pequeño motivo en fortísimo en la región media y un *glissando* en forma de zigzag muy suave en la región aguda que se desvanece al bajar la velocidad y dinámica, mientras se puntean algunos sonidos aislados en la región media y grave. Dura 15 segundos.

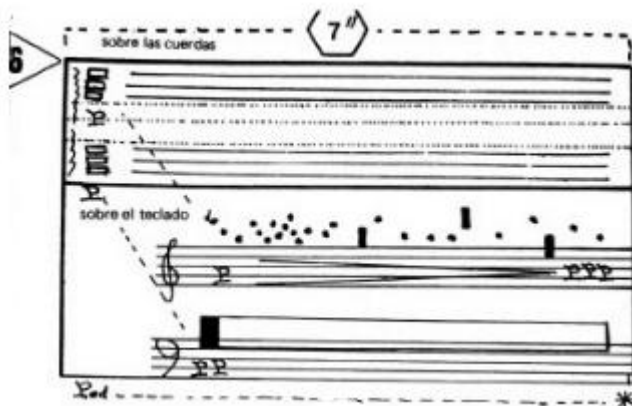
2 *Expresivo*: Cuatro frases en la mano izquierda muy libres y ligadas crecen en intensidad y terminan en 3 clusters muy cortos y rápidos, mientras la mano derecha crea diferentes efectos, en registros y dinámicas muy contrastantes. Dura 24 segundos.

3 *Misterioso*: Compuesto por *clusters* de diferente duración e intensidad y notas aisladas en cada mano, que disminuyen el volumen para terminar con un arpeggio formado por claros intervalos de quinta en la derecha. Dura 16 segundos.

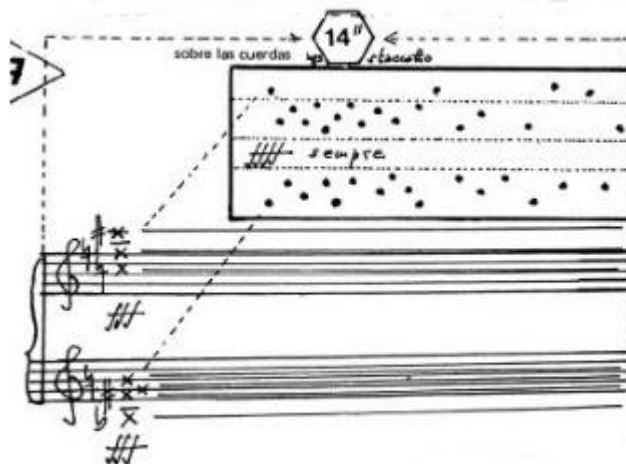
4 Ondulatorio: Una grave nota pedal (si) en fuerte se mantiene a lo largo del módulo, mientras se dibujan 3 frases libres y suaves en la mano izquierda, en un registro que sube y baja, creando un movimiento ondulante cada vez más amplio. La mano derecha hace un *glissando* sobre el arpa del piano, en la región más aguda, mientras también surge en un plano inferior, algunos sonidos aislados, largos y cortos en ascenso. Dura 22 segundos.

5 Sube y baja: De carácter *rubato* y poético a fuertes acentos Bartokianos en registros contrastantes, este fragmento de tres pequeñas frases compuestas por sonidos cortos y ligados, alternando entre los registros agudo y grave, hace imaginar al móvil en un movimiento de oscilatorio lento y rápido por el espacio, hasta que logra girar con gran velocidad hasta que es detenido súbitamente. Sin duración exacta.

6 Estático: A un amplio arpeggio de sonidos largos sobre las cuerdas y sostenidos con pedal, se le suman sonidos cortos y pequeños *clusters* agudos en el teclado, apoyado sobre otro largo y suave nebuloso *cluster* en la izquierda. En éste módulo, el móvil tiene un movimiento sutil, mientras la luz que se refleja en él tiene mayor movimiento. Dura 7 segundos.



7 Impetuoso: Sonoridad contraria al anterior, dos acordes de gran intensidad se tocan con pedal quitando y poniendo, rápida y sucesivamente, hasta el fin de la línea horizontal, mientras ambas manos puntean las cuerdas en un registro muy amplio del arpa del piano y lo más fuerte posible. Con una duración de 14 segundos.



8 Nervioso: Compuesto por notas rápidas y cortas, y en diferentes articulaciones y dinámicas contrarias. Hacia el final un *glissando* asciende en la derecha, mientras la izquierda baja agitadamente hacia el registro grave para culmina en fortísimos acentos en octavas y *clusters*.

9 Asombro: Juega con el registro sonoro del piano en toda su extensión, pero esta vez con acordes melancólicos, muy suaves y largos en las dos manos. Diferentes motivos con ataques y dinámicas contrastantes, sonidos cortos y ligeros, a los que les siguen un silencio grande que sólo permite apreciar los armónicos por el *cluster* sin sonido. Finaliza con un movimiento lento de *cluster* y arpeggio largo en *pianissimo*. Dura 22 segundos.

10 *Con bravura*: A la manera de Liszt en sus cadencias, con total independencia en las manos para el desarrollo de la gran frase en octavas en las dos manos, moviéndose en sentido horizontal y abriéndose rápidamente en sentido contrario, subiendo la intensidad y acelerando, para terminar con rápidos acordes percutidos y acentuados. Se deja vibrar la sonoridad en el espacio.



5.7 Sugerencias técnicas e interpretativas

El tratamiento del piano parte de lo tradicional, como en la ejecución de amplios acordes, trinos, apoyaturas que adornan ciertos sonidos y motivos melódicos, ligados, *staccato* o acentuados, y va hacia la manifestación de efectos nuevos como tocar sobre las cuerdas, ya sea punteándolas con los dedos, o rasgando con las uñas horizontalmente o en movimiento oscilatorio (zig-zag).

Las técnicas que Enríquez logra utilizar para crear gran densidad sonora son diversas, ya sea por medio de *clusters* largos, graves y en fortísimo o por secuencias de rápidos *clusters* sobre el teclado. También hace uso de motivos que se tocan repetidamente en fortísimo, trinos largos agudos o graves, y los fuertes acentos que surgen inesperadamente en acordes o *clusters*, a la manera de Bartók.

El contraste a estas grandes masas sonoras es el “*cluster* sin sonido” en el que los armónicos se detonan por la reacción de otros sonidos pulsados. Este tipo de

cluster se ejecuta oprimiendo las teclas lentamente y sin producir sonido alguno, mientras que la otra mano pulsa una o varias teclas, provocando un efecto de armónicos sutil en la caja acústica del piano.

Los diferentes momentos improvisatorios requieren una gran imaginación para recrear el dibujo sonoro en el que se basará el intérprete, tratando de unir los puntos para darle forma a la melodía o simplemente jugando sobre los sonidos propuestos (ya sea sobre el teclado o sobre las cuerdas). La escritura gráfica muestra imágenes visuales que otorgan libertad creativa al intérprete, lo cual influyen en el resultado sonoro en cada ejecución.

Móvil I requiere que la participación del pianista sea muy activa físicamente. Por momentos se encuentra de pie frente al piano para tomar las cuerdas con una mano y el teclado con la otra. Por otro lado, el tratamiento del pedal también sale de lo convencional cuando el autor pide quitarlo y ponerlo repetidamente para crear un nuevo efecto (módulo 7).

El orden para la ejecución de los segmentos en la sección abierta es determinado por del pianista. Así que el orden que se elija en cada audición puede cambiar cada vez que sea interpretada la obra, incluso por el mismo pianista. El carácter y estilo de cada segmento es totalmente diferente en emoción y dinamismo, por ello el impulso de la estructura será diferente cada vez también, al elegir un orden determinado.

Una forma interesante de ordenar los módulos sería el siguiente: 2, 3, 4, 1, 6, 5, 10, 9, 8 y 7. En éste orden se consigue prolongar por mayor tiempo los momentos de tranquilidad y los de bravura, logrando que los contrastes tímbricos permanezcan claramente antes de cambiar. Creando así una estructura que enfatiza su movimiento entre colores e intensidades.

Sugiero también en Móvil I una interpretación en el orden escrito de los segmentos, la cual logra fuertes y súbitos contrastes de tensión y distensión entre uno y otro. En esta propuesta que sigue el orden numérico, crea timbres y dinámicas inesperados. Los recursos pianísticos crean efectos sorprendentes. Quizás este orden representa una forma ideal para el compositor, ya que la obra fue concebida de esa manera, pero la obra abre al intérprete múltiples posibilidades y su finalidad es explorarlas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Alier, Roger, *Bach*. España, Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1985.

Boyd, Malcolm, *Bach*. Gran Bretaña, Oxford University Press, 1995.

Schweitzer, Albert, *J. S. Bach. El músico poeta*. Traducc. Jorge D'Urbano, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955.

Cooper, Barry et al., *The Beethoven Compendium*. Londres, Thames and Hudson, 1991.

Cooper, Barry, *Beethoven studies in the creative process*. Oxford, Clarendon Press, 1992.

Cheiner, Sophie, *Beethoven a través de sus 32 sonatas*. Traducc. Julián Gorkin, México, Ed. B. Costa-amic, 1948.

Gauthier, André, *Beethoven*. Traducc. Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1980.

La Guardia, Ernesto de, *Las Sonatas para piano de Beethoven*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

Pestelli, Giorgio, *La época de Mozart y Beethoven*. Traducc. Carlos Caranci, Madrid, CONACULTA, 1999.

Di Benedetto, Renato, *El siglo XIX*, Traducc. Carlos Fernández, Madrid, CONACULTA, 1999.

Azoury, Pierre, *Chopin through his contemporaries*. Londres, Greenwood Press, 1999.

Baillie, Eleanor, *The pianist's Repertoire Chopin. A graded practical guide*. Londres, Ed. Kahn and Averill, 1998.

Bernard, Gavoty, *Chopin*. Traducc. Floreal Mazía. Buenos Aires, Ed. Javier Vergara, 1990.

Opienski, Henryk, *Chopin's letters*. Traducc. E. L. Voynich, Nueva York, Dover, 1988.

Samson, Jim, *The music of Chopin*. Nueva York, Oxford University Press, 1994.

Valetta, Hipólito, *Chopin: la vida, obra y amores del gran músico*. Buenos Aires, Ed. Atalaya, 1945.

Wierzynski, Casimir, *Vida y Muerte de Chopin*. Traducc. Josefina Martínez Alinari, Prólogo Artur Rubinstein, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1952.

Antokoletz, Elliot, *The Music of Béla Bartók. A Study of tonality and progression in Twentieth- Century Music*. Estados Unidos de Norteamérica, University of California Press, 1989.

Bayley, Amanda, *The Cambridge Companion to Bartók*. Reino Unido, Cambridge University Press, 2001.

Mary, Pierrette, *Bartók*. Traducc. Felipe Ximénez, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1974.

Somfai, László, *Béla Bartók. Composition, Concepts and Autograph Sources*. Estados Unidos de Norteamérica, University of California Press, 1996.

Stevens, Halsey, *The life and music of Béla Bartók*. Nueva York, Oxford University Press, 1964.

Alcaraz, José Antonio, *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje*. México, INBA Centro Nacional de Investigaciones, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2001.

Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Traducc. Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Moreno, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*. México, CONACULTA, Cultura Contemporánea de México, 1994.

Wagar, J., *Stylistic tendencies in three contemporary mexican composers: Manuel Enríquez, Mario Lavista y Alicia Urreta*. Stanford University, 1985.

Colton, Joel, *El Siglo Veinte*. Traducc. Agustín Bárcena, Estados Unidos de Norteamérica, Ediciones Culturales Internacionales, S. A. de C. V., 1988.

Escorza, Juan José, *El nacionalismo en la música mexicana* en revista *Heterofonía*, México, INBA, CENIDIM, Vols. XXVIII, No. 111, 1995.

González, María Ángeles y Saavedra, *Música mexicana contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

León, Argeliers, *Para un acercamiento a la obra musical (A lápiz, de Manuel Enríquez)*, Pauta 9, 1984.

Cande, Roland de, *Nuevo diccionario de la música*. España, Ed. Ma non troppo, Vol. II., 2002.

Blom, Eric, *Grove's dictionary of music and musicians*. Gran Bretaña, Macmillan and co. ltd., 1954.

Fleming, William, *Arte, música e ideas*. México, McGraw-Hill, 2001.

Casini, Claudio, *Historia de la Música*. Traducc. Carlos Alonso, Madrid, CONACULTA, 1999.

Shonberg, Harold C., *Los grandes compositores*. Traducc. Aníbal Leal, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.

Siegmeister, Elie, *Música y Sociedad*. Nueva York, Siglo XXI Editores, 1938.

Sombart, Elisabeth, y Lafaye, Jean-Jacques, *12 vidas para la música. De Bach a Rachmaninov*. Barcelona, Editorial Juventud, 1999.

Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Traducc. Carlos Guillermo Pérez de Aranda, España, Alianza Música, 2005.

Sitios Web

<https://enciclopediadehistoria.com/luteranismo>

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-conservatorio-nacional-de-musica-referente-del-desarrollo-artistico-y-educativo-musical-en-mexico>

<https://www.interiorgrafico.com/edicion/vigesima-edicion-agosto-2020/el-nacionalismo-musical-mexicano>

<http://www.elem.mx/institucion/datos/1801>

<https://colnal.mx/integrantes/carlos-chavez>

Partituras

Bach, Johann. S., y Otto von Irmer. Praeludium und Fuga XXIII in B-Dur BWV 892, Das Wohltemperierte Klavier, Teil II = Preludio y Fuga XXIII en Si mayor BWV892, Clave Bien Temperado, Libro II. G. Henle Verlag 1970.

Beethoven, Ludwig van, y Bertha Antonia Wallner. Sonate no. 24 in Fis-Dur Op. 78, Klaviersonaten, Band II = Sonata no. 24 en Fa sostenido mayor Op. 78, Sonatas para piano, Volumen II. G. Henle Verlag, 1976.

Chopin, Fryderyk, y I. J. Paderewski. Fantasía en fa menor Op. 49, Chopin Obras Completas, Volumen XI. Real Musical. 2010.

Bartók, Béla, y Peter Bartók. Sonate für Klavier = Sonata para piano. Universal Edition. 1992.

Enríquez, Manuel. Móvil I para piano. Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Estado. Guadalajara, Jalisco. México. 1969.

ANEXOS

Anexo 1: Síntesis para el programa de mano

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Preludio y Fuga en Si mayor BWV 892, del Clave Bien Temperado, Libro II

Johann Sebastian Bach fue un compositor del Barroco, nace en Eisenach en 1685 y muere en Leipzig en 1750. La música barroca abarca el período de 1600 a 1750 y tiene como principales características: el misticismo, exhuberancia, complejidad, ornamentación, lo sobrenatural y grandiosidad, todo entremezclado.

Lo que distingue a Bach de sus contemporáneos (Vivaldi, Scarlatti, Couperin) es, sobre todo, la intensidad armónica. El genio de Bach no era convencional, su obra abunda en sorpresas, fórmulas originales y novedosas. Bach fue uno de los que afirmó definitivamente la afinación bien temperada que hoy se emplea. El sistema de dividir la octava en doce tonos aproximadamente iguales permitía modular a otra tonalidad, y a cualquiera de las doce de la gama cromática. Bach, como demostración de lo que podía hacerse con este tipo de afinación, compuso el *Clave Bien Temperado*. Con esta obra propone familiarizar al mundo musical con las veinticuatro tonalidades mayores y menores, piezas organizadas en dos libros, donde incluye veinticuatro preludios y fugas, en par. El primer libro data de 1722 y el segundo fue reunido entre los años de 1740 y 1744.

El *Clave Bien Temperado*, es la serie que constituye una de las obras mayores de la música occidental y ha sido la fuente de inspiración y de conocimiento para los posteriores compositores y músicos desde Mozart hasta nuestros días.

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Sonata en Fa sostenido mayor Op. 78

Ludwig van Beethoven nació el 15 de diciembre de 1770 en la ciudad alemana de Bonn en el seno de una familia humilde. Desde joven mostró un carácter de gran sensibilidad y fuerza espiritual, estimando el valor del espíritu muy por encima de todo bien material. Desde sus primeros esbozos se puede observar una inclinación muy clara a la expresión de su naturaleza apasionada, la alternancia de los contrastes y su gran sentido dramático.

Beethoven representa el apogeo del arte del siglo XVIII, sus raíces artísticas provienen de las concepciones estéticas de la célebre escuela de Mannheim. Los músicos de Mannheim habían sido los primeros en poner al tema principal otro tema con un carácter de contraste, se esforzaron por insertar una serie de colores diversos, gracias a la cual, la proposición musical ganaba en matices y en dinamismo.

En cuanto a la forma sonata, Beethoven parte de la tradicional, para romper luego moldes en una libertad tendiente a la fantasía o poema de piano. La *Sonata en Fa sostenido mayor*, se publicó en diciembre de 1810 y fue dedicada a la Condesa Teresa de Brunswick, quien tomaba lecciones con el maestro. Se cree que, dado el frecuente trato que mantenía Beethoven con las hermanas Brunswick, fuera posible que alguna improvisación del maestro agradara a Teresa, y compusiera en seguida sobre ella esta sonata. Beethoven estimaba mucho esta obra, se trata de una sonata de dos movimientos con una absoluta quietud espiritual, y de carácter íntimamente lírico.

Frédéric Chopin (1810-1849): Fantasía en fa menor Op. 49

Frédéric Chopin nació en Zelazowa Wola, cerca de la capital polaca, de padre francés y madre polaca en 1810. Lo central en el estilo de Chopin y su desarrollo, es su devoción a Bach y a Mozart. Bach era objeto de constante estudio y era para él “la mayor y mejor escuela y nadie crearía otra más ideal”. Chopin

idolatraba a Mozart por la calidad vocal de sus melodías y la claridad en la textura de sus obras.

La escritura pianística de Chopin es la primera en la historia del instrumento que recurre a las grandes extensiones, utiliza arpeggios que abordan posiciones muy abiertas. Uno de los grandes méritos de Chopin consiste en haber saltado por encima de ciertos convencionalismos de la escuela clásica y haber dado así libre desarrollo a las facultades naturales de la mano. Identificándose en tal manera, que es imposible separar lo estrictamente musical y lo estrictamente técnico.

La *Fantasía Op. 49*, una de las obras de madurez de Chopin, respondiendo a las connotaciones del género amado por los improvisadores, con una gran diversidad de temas y contrastes (marcha lenta, marcha impulsante, el material de preludio o introducción de tipo arpegiado o de tipo recitativo y corales), uniéndose con una estructura tonal direccional. El espíritu de improvisación que subraya esta obra es respaldado por una estructura coherente y es indudablemente la *forma sonata*, pero la fantasía ofrece una libertad mucho mayor en el uso de material temático y escritura virtuosa. La *Fantasía en Fa menor Op. 49* es considerada una de las mejores obras de gran tamaño de Chopin, por su magnífica originalidad y su poder expresivo.

Béla Bartók (1881-1945): Sonata BB 88 (1926)

Béla Bartók nació en Nagyszentmiklós, anteriormente parte del Reino de Hungría (actualmente Sânnicolau Mare, Rumanía), en 1881 y murió en Nueva York en 1945. Su música representa la síntesis del Oriente y de Occidente cuando las estructuras seleccionadas de la música folklórica son transformadas e integradas a las formas estructurales de la música culta del Occidente europeo.

En el verano de 1926 Bartók comienza con una intensa energía creativa y compone una gran parte de su obra dedicada al piano. Inspirado por una profunda

necesidad de componer obras, incluyendo un concierto para piano y orquesta, para poder llegar a la cima de su trabajo apareciendo personalmente como compositor y pianista. Las obras de este año son: la *Sonata* (junio), *Al aire libre* (junio-agosto), las *Pequeñas piezas para piano* (octubre), el primer *Concierto para piano* (agosto-noviembre) y piezas que eventualmente serán incluidas en el *Mikrokosmos*.

La *Sonata* para piano es de una dinámica muy expresiva, sobretodo en la multitud de sus fragmentos temáticos, concisos y variados. Los contrapuntos se enredan para formar un tejido sonoro complejo, con amplios desplazamientos de las manos que reparten frecuentemente la idea sobre toda la extensión del teclado, aumentando así una densidad sonora muy desarrollada.

Manuel Enríquez (1926-1994): Móvil I

Manuel Enríquez nació el 17 de junio de 1926 en Ocotlán, Jalisco y murió en la Ciudad de México en 1994.

Durante la década de los sesenta, Enríquez se inclinó a la utilización y desarrollo de variadas técnicas de composición que se adaptarían a las necesidades de su estilo en evolución. Experimentó con los sistemas seriales y aleatorios, la mayor participación del ejecutante, el uso de combinaciones instrumentales no tradicionales y con el aprovechamiento de posibilidades tímbricas de cada instrumento.






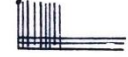
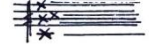
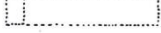


Enríquez desarrolló su propio sistema de notación gráfica, en lo que los diferentes símbolos dan instrucciones generales y específicas al intérprete. En su obra para piano, *Móvil I* (1969), emplea dos tipos de escritura (fija y abierta), la sonoridad transcurre con una fluidez auditiva en su totalidad y logra obtener lo que llamaba “equilibrio expresivo”, donde el timbre es tan importante como el ritmo, la melodía y la armonía.






Mediante la escritura aleatoria el intérprete se involucra creativamente en la obra, sobretodo en la interpretación del tiempo-espacio y la rítmica de conjunto. Sobre un esquema dado los intérpretes escogen entre varias posibilidades señaladas por el compositor que resulta una improvisación organizada, con un control flexible sobre la música que se interpreta.

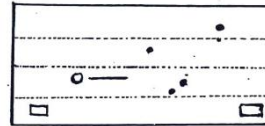
Móvil I muestra claramente la fuente que lo origina, adopta un nombre que asocia a la obra escultórica, ideológico-artística, de Alexander Calder”: “Una ágil construcción abstracta...los Móviles tienen la propiedad del movimiento y son sensibles a las brisas suaves o a las corrientes de aire cálido...”. “La mayor parte de mi música ha sido... motivada por imágenes, ideas o sentimientos de carácter plástico...” afirma el compositor.

Anexo 2: Partitura de Móvil I de Manuel Enríquez

SIGNOS

-  Notas de muy larga e indefinida duración.
-  Notas de prolongada duración (hasta fin de la línea).
-  "Clusters", que deben tocarse con teclas blancas y negras, en la región aproximada donde estén escritos y hasta el fin de las líneas
-  Notas cortas sin valor determinado, que se tocan según su ubicación y altura
-  Grupos con línea diagonal, se tocan lo más rápidamente posible
-  Significa que se siga tocando la misma nota con el mismo valor e indefinidamente
-  Estos sonidos se tocan con Pedal, y rápida y sucesivamente, se quita y se pone de nuevo, hasta el fin de la línea horizontal
-  "Clusters" en los que sólo se pone la mano sobre el teclado, sin producir sonido y hasta el fin de la línea punteada.
-  Acelerar poco a poco la velocidad de los sonidos.
-  Disminuir la velocidad poco a poco.

-  Calderón muy corto.
-  Calderón menos corto.
-  Calderón largo.
-  Calderón muy largo.
-  Improvisar con valores y en registros "ad lib", pero siempre con los sonidos escritos.



Las líneas horizontales representan las cuerdas divididas en 4 secciones (líneas punteadas). Los sonidos deben tocarse de una manera indeterminada pero siempre de acuerdo a su ubicación; nunca de la misma manera y siguiendo siempre la impresión visual.

Las secuencias medidas en segundos siempre serán de una duración aproximada, cuidando sólo su absoluta continuidad.

MOVIL I
para piano

manuel enríquez

mano derecha

mano izquierda

35°

pp

mf

f

sobre las cuerdas

Ped

secco

mf

Ped

1975, Departamento de Bellas Artes
Gobierno del Estado de Jalisco,
García 720, Guadalajara, Jalisco, México.

hecho y hecho en México
id and made in Mexico.

Handwritten musical score with various annotations and performance instructions:

Libero

pp cresc
mf
cresc

eccitauo

9" (circled)

improvisación libre sobre estos sonidos

mp
mf
f
mp

14" (circled)

12" (circled)

10" (circled)

sobre las cuerdas

tóquese en la región más grave (con ambas manos) siguiendo la "gráfica" y staccato

f
pp
p
mf

lasciare vibrare

20" (circled)

sobre las cuerdas

secco

f
pp
mf

sobre el teclado

p cresc
f
mf
pp

p=108 ma, libero

mf
pp
mf

Red

(10")

improvisación libre sobre estos sonidos

sempre

para continuar, el pianista elegirá "a piacere" los siguientes segmentos:

2

24"

molto libero a piacere

mf cresc. poco a poco

recco

f

ff

3

16"

derecha

izquierda

mf

f

Ped.

1

15"

sobre las cuerdas

glissando

mf

f

Ped.

4

22"

sobre las cuerdas

con las uñas

mano derecha

mano izquierda

f

mf

libero

f

5

Rubato

mf

f

ff

sobre las cuerdas

sobre el teclado

Red

sobre las cuerdas 14" *staccato*

sempre

8

Nervoso

staccato

gliss

mf

f

ff

##

9

mano derecha

mano izquierda

Red

mf

ff

##

22"

10

Con bravura

ruvido

f

lucido vibrato

1968-69

Conclusión

El intérprete al tener en sus manos el concepto definido y claro de la información alrededor de la composición de la obra, tiene ya consigo un camino recorrido, ya que se encuentra inmerso en el lenguaje de una época, de un autor y de una obra específica.

El paso siguiente es la recreación de la obra, donde el intérprete hace una síntesis de lo aprendido teóricamente, tomando seriamente las instrucciones hechas por el compositor sobre la partitura, además de su propio análisis estructural y minucioso sobre la armonía, las texturas, la rítmica y métrica, así como de sus necesidades tímbricas, creando su propio concepto de la obra. También puede ayudar a formar una buena interpretación, el uso de otras herramientas como el escuchar a diferentes intérpretes, escuchar entrevistas, leer textos o cartas que hablen de la obra en específico.

La finalidad es que el intérprete se comprometa con las necesidades musicales de las obras haciendo uso de su técnica, así como también de su experiencia e intuición para lograr una interpretación personal.

Yo, personalmente me he beneficiado con este trabajo conociendo a profundidad muchos detalles de la vida de los compositores, y de sus luchas personales por encontrar un camino para desarrollar su propio lenguaje, y que sin saberlo o notarlo, dejaron un legado para la humanidad entera a través de los siglos. Con personalidades muy distintas, todos se abrieron paso con convicción hacia sus ideales musicales, fundamentados en la cultura y la literatura de sus épocas y patrias, entregaron al mundo su voz personal con todas sus luces y oscuridades.

Admirando la entrega a su trabajo, me siento sumamente agradecida con la vida de haber elegido esta profesión y de tener grandes ejemplos como estos autores, así como maestros en vida que me han iluminado y regalado tanto tiempo y tantas enseñanzas.

Siguiendo su ejemplo, me veo en el camino inspirada por todos ellos a continuar mi labor de pianista, con miras a expandirme hacia la composición y ahondar mucho más profundo por el camino de la investigación, para seguir nutriendo mi experiencia musical presente, así como para poder realizar mis siguientes trabajos y quizás poder entregar en el futuro algún legado también.

Pamela Vélez Romero