



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA SUITE PARA PIANO *DE LOS
CUENTOS DE HADAS DE ANDERSEN OP. 30* DE S. BORTKIEWICZ

Tesina

que para obtener el título de
Licenciado en Música-Piano

presenta

DIANA HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Asesor:

Gustavo Martín Márquez

Ciudad de México, junio del 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres y a mi hermana
por todo su cariño.

Al Dr. Gustavo Martín Márquez por todo
su apoyo y sus ideas.

A Erik por creer en mí.

INDICE

Introducción	1
Capítulo I. Génesis de la suite para piano <i>De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30</i> : Contexto histórico y artístico	
1.1 Síntesis biográfica de Hans Christian Andersen	3
1.2 Síntesis biográfica de Sergei Eduardovich Bortkiewicz	6
1.3 Cosmovisión y elementos románticos en los cuentos de H. C. Andersen	10
1.3.1 La importancia de la naturaleza	10
1.3.2 El alma universal. <i>Naturphilosophie</i> . Espiritualización de la naturaleza	11
1.3.3 Capacidad negativa: Un acercamiento a la poética de John Keats	11
1.3.4 Individualismo: <i>el forastero romántico</i>	12
1.4 Contexto de la suite <i>De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30</i> en la producción para piano de S. Bortkiewicz	14
Capítulo II: Análisis y aproximación interpretativa a la suite para piano <i>De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30</i>	18
2.1.1 Datos y resumen del cuento <i>La princesa y el guisante</i>	18
2.1.2 <i>La princesa y el guisante</i> de Borkiewicz	19
2.1.3 Comentarios sobre el cuento <i>La princesa y el guisante</i> y decisiones interpretativa	21
2.2.1 Datos y resumen del cuento <i>La campana</i>	24
2.2.2 <i>La campana</i> de Borkiewicz	24
2.2.3 Comentarios sobre el cuento <i>La campana</i> y decisiones interpretativas	27
2.3.1 Datos y resumen del cuento <i>El soldadito de plomo</i>	30

2.3.2 <i>El soldadito de plomo</i> de Borkiewicz	31
2.3.3 Comentarios sobre el cuento <i>El soldadito de plomo</i> y decisiones interpretativas	33
2.4.1 Datos y resumen del cuento <i>El ángel</i>	36
2.4.2 <i>El ángel</i> de Borkiewicz	37
2.4.3 Comentarios sobre el cuento <i>El ángel</i> y decisiones interpretativas	39
2.5.1 Datos y resumen del cuento <i>Las flores de la pequeña Ida</i>	41
2.5.2 <i>Las flores de la pequeña Ida</i> de Borkiewicz	42
2.5.3 Comentarios sobre el cuento <i>Las flores de la pequeña Ida</i> y decisiones interpretativas	44
2.6.1 Datos y resumen del cuento <i>El ruiseñor</i>	47
2.6.2 <i>El ruiseñor</i> de Borkiewicz	48
2.6.3 Comentarios sobre el cuento <i>El ruiseñor</i> y decisiones interpretativas	49
2.7.1 Datos y resumen del cuento <i>¡Es la pura verdad!</i>	52
2.7.2 <i>¡Es la pura verdad!</i> de Borkiewicz	53
2.7.3 Comentarios sobre el cuento <i>¡Es la pura verdad!</i> y decisiones interpretativas	54
2.8.1 Datos y resumen del cuento <i>El niño en la tumba</i>	57
2.8.2 <i>El niño en la tumba</i> de Borkiewicz	58
2.8.3 Comentarios sobre el cuento <i>El niño en la tumba</i> y decisiones interpretativas	59
2.9.1 Datos y resumen del cuento <i>La mariposa</i>	62
2.9.2 <i>La mariposa</i> de Borkiewicz	62
2.9.3 Comentarios sobre el cuento <i>La mariposa</i> y decisiones interpretativas	64
2.10.1 Datos y resumen del cuento <i>El patito feo</i>	67

2.10.2 <i>El patito feo</i> de Borkiewicz	68
2.10.3 Comentarios sobre el cuento <i>El patito feo</i> y decisiones Interpretativas	70
2.11.1 Datos y resumen del cuento <i>Tesoro dorado</i>	73
2.11.2 <i>Tesoro dorado</i> de Borkiewicz	74
2.11.3 Comentarios sobre el cuento <i>Tesoro dorado</i> y decisiones interpretativas	76
2.12.1 Datos y resumen del cuento <i>El jabalí de bronce</i>	79
2.12.2 <i>El jabalí de bronce</i> de Borkiewicz	80
2.12.3 Comentarios sobre el cuento <i>El jabalí de bronce</i> y decisiones interpretativas	82
Conclusiones	85
Fuentes consultadas	
Anexo 1: Programa de mano	92
Anexo 2: Partituras	93

Introducción

El objetivo de esta tesina es presentar un análisis del programa de cada una de las piezas de la suite para piano De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30 de Sergei E. Bortkiewicz y exponer a partir de este las decisiones interpretativas que tomo para “narrar” los cuentos en el *performance*. Con este fin tomo como base la teoría narrativa de la música, que, como menciona Lawrence Kramer en *Musical Narratology: A Theoretical Outline*, propone que a los elementos musicales de una obra se les confieran las propiedades narrativas de la literatura; la música entendida como la trama, los personajes, y los escenarios de una historia. Su aplicación es posible gracias a las similitudes entre el arreglo secuencial de los elementos musicales y la sucesión de eventos de una historia, es decir, el parecido entre sus dimensiones sintagmáticas. La finalidad de esta empresa es elevar la experiencia conceptual del espectador mediante la fusión del contexto literal y la música de esta suite.

Para el análisis del programa de cada pieza me apoyé de los elementos románticos que caracterizan a los cuentos de hadas de H. C. Andersen. Estos los describo en el capítulo *Elementos y cosmovisión románticos en los cuentos de H. C. Andersen*. Trabajé con la edición *Verlag D. Rahter, Leipzig* de esta suite. Expongo el contexto de la obra en la producción musical de S. Bortkiewicz en *Contexto de la suite De los cuentos de hadas de Andersen en la producción para piano de S. Bortkiewicz*. De igual manera, expongo mi visión personal sobre la cual basé las decisiones creativas y de técnica pianística que tomé al momento de la ejecución de cada pieza. Además, para informar sobre la vida y obra del compositor de la suite y del autor de los cuentos en los que esta se basa, adjunto las síntesis biográficas de S. E. Bortkiewicz y de H. C. Andersen.

El orden del análisis de cada pieza es el siguiente: primero expongo los datos y el resumen del cuento en el que se basa, después enlisto los elementos musicales que la componen y finalizo con comentarios y describiendo las decisiones que tomo para su interpretación. Al final del trabajo incluyo como anexo el programa de mi recital y las partituras de esta suite.

La interpretación que doy a los cuentos está basada en diferentes fuentes de análisis de la literatura de Andersen. Algunos de los nombres con los que señalo cada tema están dados por el compositor y otros son subjetivos y responden a las imágenes mentales que la

música me provoca. Esta tesina responde al gusto que tengo por los cuentos de hadas y la música de S. Bortkiewicz y ha sido un gran placer y una motivación enorme haber encontrado una fusión de ambas en la obra de este autor. Mi objetivo es compartir con otros el proceso creativo que llevé a cabo con esta música tan mágica y con tanto significado.

CAPÍTULO I

GÉNESIS DE LA SUITE PARA PIANO *DE LOS CUENTOS DE HADAS DE ANDERSEN OP. 30: CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO*

1.1 Síntesis biográfica de Hans Christian Andersen

Hans Christian Andersen nació el 2 de abril de 1805 en Odense, Dinamarca, en el seno de una familia pobre. Fue hijo de Anne Marnie Andersdatter, (1773-1833), una lavandera; y de Hans Andersen (1782-1816), un zapatero. Creció en una casa en Munkmøllestræde donde vivió hasta 1819 cuando partió a Copenhage. En 1810, inició sus estudios en un par de *pogeskoler* (escuelas infantiles) y después, en la escuela de caridad del pueblo. Desgraciadamente, su asistencia a esta última fue irregular, sobre todo después de la muerte de su padre en 1816, por lo que Andersen no completó debidamente sus estudios.

Creciendo en una pequeña provincia en el centro de Odense donde costumbres antiguas y populares, junto con creencias y supersticiones, se preservaron como parte de la cultura del lugar, Andersen obtuvo experiencias e impresiones coloridas y fantásticas que más tarde influyeron en su obra. Además, tuvo contacto con el teatro de Odense, desde que era un niño. Esto y el gusto por la lectura que su padre fomentó, al tener entre sus pertenencias algunos libros, dieron dirección a sus aspiraciones como artista.

Unos meses después de su confirmación llevada a cabo en la Catedral de San Canute en Odense, el 4 de septiembre de 1819, viajó como polizón en un vagón de correo a buscar fortuna en la Ciudad de Copenhague. Durante sus primeros años en esta ciudad, Andersen luchó por realizarse como artista, ya fuera como cantante, actor o bailarín. Desafortunadamente, falló en formar una carrera de cualquiera de estas disciplinas.

En 1819, fue miembro del coro de niños del Teatro Real. La escuela que se encargaba de este coro estaba dirigida por Giuseppe Siboni (1780-1839), quien ofreció a Andersen alojamiento en su casa y clases de alemán. Siboni le había extendido un contrato por 3 años sin paga regular como cantante del coro, pero en 1820, lo canceló debido a cambios en su voz. Ese mismo año, Andersen buscó al bailarín solista Carl Dahlen (1770-1851), quien le permitió formar parte de la escuela de danza del teatro de la Corte Real. Al año siguiente,

hizo su debut como extra en el balé *Nina* de Gleottis, pero sus intentos por hacer de ésta una carrera, tampoco continuaron. Durante la primavera de 1821, tomó clases con el actor F. Lindgreen, pero fue desalentado cuando le sugirió que no buscara un futuro como actor.

La lucha por sobrevivir a condiciones de vida precarias, y el desalentador panorama de depender de la buena voluntad de otros, hicieron de estos años un periodo difícil de su vida. Sin embargo, en 1822, como un acto desesperado por obtener éxito de sus esfuerzos, Andersen se decidió por una carrera como dramaturgo. En marzo envió al Teatro Real de Copenhague el manuscrito de una tragedia de nombre *Los ladrones de Vissinberg*. Pero el 16 de junio fue rechazada y criticada por las evidentes faltas gramaticales y la poca pericia que mostraba. Andersen no se rindió y ese mismo mes mandó el manuscrito de otra tragedia: en 5 actos *El Sol de los elfos*. Con ésta, llamó la atención del entonces director del teatro Jonas Collin (1776-1861), quien reconoció su talento y decidió mandarlo a la escuela para subsanar su educación. Collin se convirtió en el responsable de su formación y fondos, y envió a Andersen al Instituto de Slagelse a estudiar gramática con su director: Simon Meisling (1787-1856). La relación que mantuvo con Meisling fue muy problemática, tanto así que, en 1826, escribió el poema *El niño que muere* aludiendo a ésta. Un año después, tras recibir una carta de Andersen expresándole sus preocupaciones y descontento con el profesor, Collin lo envió a finalizar sus estudios para ingresar a la universidad con el teólogo e historiador Ludvig Christiansen. En 1828 ingresó a la Universidad de Copenhague.

Aunque años antes había escrito *El Sol de los elfos* y *Los ladrones de Vissinberg*, no fue sino hasta 1829 que H. C. Andersen debutó con seriedad como dramaturgo al publicar él mismo su primer libro *El viaje a pie*. Esta obra fue un éxito, las 500 copias de la primera edición, se vendieron con rapidez dando paso a una segunda edición. Además, en 1831, publicó su primera colección de poemas: *Fantasías y bocetos* y emprendió un viaje por Europa. A partir de entonces, su vida transcurrió entre viajes a Odense, Copenhague, y el resto de Europa. Con esto y las publicaciones periódicas de sus obras, Andersen adquirió fama internacional y se hizo de conexiones con los reyes y princesas de Dinamarca. Sin embargo, aun cuando Andersen había pasado de formar parte del proletariado a abrazar la cultura y los modales asociados a la burguesía de la *Edad de Oro Danesa*, nunca negó su humilde origen. Su obra se encontraba suspendida entre polos opuestos que daban testimonio del contraste que había entre ambos mundos.

El 9 de abril de 1835, Andersen publicó su primera novela: *El improvisador*, junto con una colección de cuentos de hadas: *Cuentos de hadas para niños 1&2*, que contenía los cuentos de *El mechero*, *Pulgarcita*, *Pequeño Claudio y gran Claudio* y *La princesa y el guisante*. Hans Christian Andersen no se imaginó que años más tarde serían sus cuentos de hadas los que lo inmortalizarían. Escribió vodeviles y teatro musical, y publicó su segunda novela: *O.T.*, en 1836 y después *Solo un violinista*, en 1837. Además de los numerosos viajes que Andersen emprendió por Europa Occidental, en 1840, visitó Nepal, Constantinopla y Atenas. Durante su vida, escribió 5 libros de viajes, donde de forma pintoresca, lírica y poética describió sus experiencias. Estos fueron: en 1831, *Paseos en las regiones románticas de las montañas de Harz, Suiza Sajona*, etc.; en 1842, *El bazar de un poeta*; en 1851, *Imágenes de Suecia*; en 1863, *En España*; y en 1869, *Una visita a Portugal*. También, escribió varios bocetos y artículos respecto a sus viajes: en 1853, *Silkeborg*; en 1859, *Skagen*; y en 1860, *Una visita a Charles Dickens en el verano de 1857*.

H.C. Andersen escribió un total de tres libros autobiográficos. El primero, *El libro de mi vida*, fue escrito en 1832 pero publicado hasta 1926 que fue rescatado (permanece incompleto); el segundo, *El cuento de mi vida sin poesía*, publicado en 1847; y el tercero, *El cuento de hadas de mi vida*, publicado en 1855.

Alrededor de 1872, Andersen enfermó y tras un largo periodo de sufrimiento, el 4 de agosto de 1875 falleció. Fue enterrado el 11 de agosto del mismo año en Copenhague. Originalmente había sido enterado junto a el hijo de su benefactor y su esposa, con quienes formó una estrecha relación: Edvard Collin y Henriette Collin, pero tras la crítica pública, en 1920, fue movido a una lápida sepulcral independiente donde permanece hasta nuestros días.

1.2 Síntesis biográfica de Sergei Eduardovich Bortkiewicz

Sergei Eduardovich Bortkiewicz nació el 28 de febrero de 1877 en Járkov, Ucrania, como el segundo hijo de Eduard Bortkiewicz (Vítebsk 1835- Járkov 1850) y Sophia Kazimirova Uszynska (Járkov 1850- Novorosiisk 1920), ambos de ascendencia polaca. Su madre, quien tocaba el piano y era cofundadora y miembro honorario de la Sociedad Musical del Imperio Ruso, fomentó la música en él y el resto de sus hijos desde temprana edad, organizando actividades musicales en familia. Una gran parte de su infancia transcurrió en el estado vecino de Artiomovka. Durante este periodo de su vida, Bortkiewicz inició sus primeras clases de piano en la escuela de música de Járkov con el director de la escuela Ilja Slatin (1845- 1931) y el maestro Alfred Bensch.

Por deseos de su padre, en 1895 después de finalizar sus estudios de gramática en Járkov, Bortkiewicz viajó a San Petersburgo para estudiar leyes. A la par ingresó al Conservatorio Imperial de Música, donde estudio teoría con Anatol Liadov (1855-1914) y piano, por recomendación de Alfred Bensch, con Karen Pieter Hendrik van Ark (1839-1902) y su asistente Paul de Conne (1874-1950). En 1898, con el levantamiento estudiantil de San Petersburgo que buscaba cambiar al sistema de educación que hasta entonces estaba regido por la nobleza y la iglesia, las autoridades rusas cerraron la universidad donde completaba sus estudios de leyes. Debido a que su estadía allí debía extenderse por un año para recuperar el ciclo escolar, Bortkiewicz decidió abandonarla. En 1899, inició su servicio militar, pero al enfermar gravemente de los pulmones unos meses después, fue dado de alta de esta obligación. En la primavera de 1900 abandonó San Petersburgo y regresó a Artiomovka a pasar el verano con su familia.

Iniciando el otoño de 1900, Bortkiewicz viajó a Alemania e ingresó a la hoy Escuela Superior de Música y Teatro Felix Mendelssohn Bartholdy de Leipzig. Allí estudió con Salomón Jadassohn (1831-1903), Karl Piutti (1846-1902), y con el famoso discípulo de Liszt: Alfred Reisenauer (1836-1907). El 8 de junio de 1902, durante su graduación, le fue otorgado el Premio Robert Schumann por su destacada trayectoria estudiantil. Dos años después, contrajo matrimonio con Elisabeth Geraklitova (c.1883- ?) y estableció una vida con ella en Berlín desde 1904 hasta 1914.

En Berlín Sergei Bortkiewicz inició su carrera como compositor. Primero con la publicación de su *Primer concierto para piano Op.1* (desgraciadamente destruido por el después de su estreno en 1906), después con las *6 Canciones para voz y piano Op. 2* en 1904, y finalmente, como un parteaguas que llevó a Bortkiewicz a dedicarse por completo a la composición; el ciclo para piano: *Cuatro miniaturas Op. 3* en 1906. También durante esta etapa, impartió clases privadas y fue por un año profesor en el Conservatorio Klindworth-Scharwenka. Allí conoció a su mejor amigo: el pianista alemán Hugo van Dalen (1888-1967), quien estrenó algunas de sus obras, como el *Concierto para piano y orquesta en si bemol Op. 16* en noviembre de 1913; y le ayudó económicamente durante las Primera y Segunda Guerra Mundial.

Durante La Primera Guerra Mundial, después de que las autoridades alemanas lo pusieran bajo arresto domiciliario, Bortkiewicz fue obligado a abandonar Alemania. Regresó a Kharkov donde se estableció como profesor de música y dedicó sus días a dar conciertos junto al violinista checoslovaco František Schmitt (1892-1960). A su regreso a Ucrania compuso el *Concierto para chelo Op. 20*, dedicado a Paul de Conne; y el *Concierto para violín Op. 22*, dedicado a Schmitt. Iniciando la Revolución Rusa de 1917, Bortkiewicz viajó junto a su esposa Elisabeth, como refugiados de guerra, a Yalta y después en 1920, a Constantinopla, donde se estableció como profesor particular de música. A pesar de que su vida en Turquía era digna, Bortkiewicz anhelaba la escena musical de Europa. Eventualmente, con la ayuda del embajador de Yugoslavia, consiguieron regresar a Europa Central.

En 1922, Sergei Bortkiewicz y su esposa arribaron a Austria, donde permanecieron hasta 1929. En diciembre del mismo año, František Schmitt estrenó con la Filarmónica de Checoslovaquia, dirigida por Bortkiewicz, el *Concierto para violín Op. 22* que le había sido dedicado; y un año después, Paul Grümmer (1879-1965) estrenó con la Filarmónica de Budapest, el *Concierto para chelo Op. 20*. Durante este periodo, introducido por Paul de Conne al círculo de la música vienesa y a las casas editoras de la capital, Bortkiewicz compuso, además de otras obras importantes: *12 Estudios para piano Op. 29* en 1924, obra dedicada a su amigo Hugo Van Dalen; *De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30* en 1925, una suite basada en una selección de cuentos del escritor Hans Christian Andersen; *Una novela Op. 35* en 1928, una de las obras más importantes para piano del compositor; etc.

Bortkiewicz regresó a Berlín en 1929 y vivió allí hasta 1933 cuando, nuevamente forzado por las autoridades alemanas, esta vez a causa del surgimiento del régimen nazi, abandonó el país. En 1935 regresó a Viena donde pasó el resto de sus días. Debido al nazismo la música de Bortkiewicz, considerada de origen ruso, fue prohibida en Alemania. Las partituras de sus composiciones fueron retenidas por las casas editoras del país, y en el bombardeo a Leipzig en 1943, una gran parte desapareció. Bortkiewicz y su esposa sufrieron física y mentalmente por la guerra. Los ingresos que anteriormente percibían de su música se habían terminado y, a consecuencia de la caída de una bomba en su hogar, su vida se había resumido a un cuarto de baño donde él y Geraklitova pasaban la noche. Sin embargo, a pesar de sus precarias condiciones de vida, Bortkiewicz continuó componiendo. Durante estos años de guerra, compuso: la *Sonata para piano Op. 60 No. 2*, la *Fantasia Op. 61*, y las *3 Mazurkas para piano Op. 64*, entre otras obras. Al finalizar la guerra, él y su esposa fueron admitidos en el Hospital Franz Joseph en Viena para recibir atención médica.

En 1945, Bortkiewicz fue designado como director de un programa educativo en el Conservatorio de la Ciudad de Viena. Tres años después, volvió a la escena musical con un concierto de banquete en el *Collegium Musicum Wien*. El crecimiento de un público y las conexiones musicales generadas a partir de sus conciertos, hicieron que Bortkiewicz se recuperara de la situación financiera que tuvo posterior a la guerra. En su retiro en 1947, le fue otorgada una pensión honoraria por parte de la comunidad de Viena y un año después, el gobierno le otorgó una plaza catedrática. Además, en 1947, el Dr. Hans Ankwicz-Kleehoven (1883-1962) fundó la *Sociedad Bortkiewicz*, destinada a la difusión de la obra de este compositor.

En 1952, la salud del compositor comenzó a deteriorarse. Ese año, se celebraron sus 75 años con un concierto organizado por la *Sociedad Bortkiewicz*. Dirigidos por el compositor, la Orquesta RAVAG y la pianista Felicitas Karrer (1924 - ?) interpretaron su *Concierto para piano y orquesta Op. 16 No. 1*, después, el violinista Jaro Schmied (1906-2006) interpretó su *Intermezzo lírico para violín y orquesta Op. 44* y para finalizar el concierto, se interpretó *Sinfonía de mi tierra natal Op. 52*. Este sería el último concierto donde Bortkiewicz participaría. Debido a recurrentes dolencias estomacales, se vio con la necesidad de cancelar algunas de sus apariciones públicas en los conciertos de su música. El 25 de octubre de 1952, días después de una cirugía a la que se había sometido para tratar su

enfermedad del estómago, falleció a causa de una trombosis. El 4 de noviembre del mismo año, fue enterrado en *Zentralfriedhof* donde permanece junto a los restos de su esposa, quien murió ocho años más tarde.

1.3 Cosmovisión y elementos románticos en los cuentos de H. C. Andersen

Los cuentos de hadas de Hans Christian Andersen son un reflejo del pensamiento romántico de principios del siglo diecinueve, y aunque en la superficie éstos se muestran inocentes, sus contenidos son mucho más profundos de lo que aparentan. Abarcan temas como el trauma, la mortalidad, el hambre, la sexualidad, la soledad y la adversidad.

El estilo de Andersen fue influenciado fuertemente por el romanticismo alemán e inglés. Además, junto con el tenso clima político y cultural que resultó de la Revolución Industrial (época caracterizada por la pérdida de algunos privilegios de la nobleza a favor de un sistema de clases igualitario y la migración del campo a la ciudad), su origen campesino lleno de historias mitológicas y de naturaleza influyó en su obra con idealismo y desilusión.

Los temas de mayor recurrencia en los cuentos de Andersen fueron el amor inalcanzable, el pecado y la redención, la fuerza de la naturaleza, la transformación, la integridad, el alivio del dolor espiritual, y la resiliencia y empoderamiento de algunos de sus personajes. Con sus historias, criticó a la sociedad de su época y resaltó la importancia de la lucha de los niños por la promesa de una vida sin pobreza y sufrimiento.

1.3.1 La importancia de la naturaleza

Para Andersen los avances de la ciencia y la tecnología orillaban al ser humano a explotar y lastimar a la naturaleza. El distanciamiento físico y emocional de la humanidad con ella fue tratado en sus cuentos como fuente de degradación humana. Andersen criticó las repercusiones de un ambiente urbano artificial y generador de enfermedades sociales, y señaló al egocentrismo, la apatía y el comportamiento ansioso y violento del ser humano como elementos que le impedían apreciar su entorno natural.

Debido a la industrialización de la sociedad, los románticos idealizaron las raíces antiguas de la civilización humana, atribuyendo a la naturaleza un poder moral que la mejoraba. Abrazaron el ideal de lo trascendente y sublime de ésta y lo concibieron como una revelación de Dios. Para ellos la belleza de la naturaleza movía al hombre lejos de sus preocupaciones y motivos terrenales, dejándolo en un estado de contemplación espiritual.

En las historias de Hans Christian Andersen, aun cuando el personaje principal era un ser humano, la naturaleza formaba parte central del desarrollo. Andersen dotaba a los animales, plantas, flores y árboles de la capacidad de expresarse por sí mismos para comunicarle al hombre sus experiencias, necesidades y emociones.

1.3.2 El alma universal. *Naturphilosophie*. Espiritualización de la naturaleza

La era dorada de Dinamarca, comprendida en la primera mitad del siglo XIX, fue un momento notable en la vida de los daneses. Dinamarca perdió su posición de potencia europea al participar y perder en las guerras napoleónicas, el país empobreció y el panorama socioeconómico y político del momento se tornó tenso. A pesar de esto, el gremio artístico, filosófico y científico floreció al encontrar en la adversidad su creatividad.

La clase alta de la ciudad apoyó al arte y la cultura permitiéndoles a los artistas viajar a Europa para desarrollar sus habilidades. Fue así como las ideas del Romanticismo alemán entraron a Dinamarca. Para los románticos alemanes el hombre debía estar en armonía con el universo, y el arte y la ciencia debían ser un reflejo de esto. Como producto de estas ideas, surgió la filosofía natural alemana de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX (*Naturphilosophie*). Esta se definió como la visión orgánica, holista y dinámica del mundo natural en la que los seres humanos se integraban al mundo en lugar de separarse de él.

H. C. Andersen deseaba generar empatía por la naturaleza con sus detalladas descripciones de los paisajes y fenómenos naturales que formaban parte de sus cuentos de hadas. Buscó que sus lectores reconocieran en su obra a la naturaleza como una reverberación divina. La personificación de los animales y flores de sus historias crearon un mundo en donde todo converge; el hombre, la fauna y la flora como iguales. Además, para Andersen la naturaleza reconciliaba al hombre con el universo, sanando sus heridas y redimiéndolo de sus pecados.

1.3.3. Capacidad negativa: Un acercamiento a la poética de John Keats

El poeta John Keats (1795- 1821) introdujo a la literatura la idea de capacidad negativa, una expresión que no había tenido lugar antes en Occidente. Esta idea consiste en reemplazar al

mundo externo (realidad prosaica) con el mundo interno (mundo fantástico) para lidiar con el sufrimiento y la complejidad de la existencia humana. El legado de esta idea predicaba de lo intrapsíquico y de una experiencia anti racionalista que reclamaba un deseo de realización personal, relacionando subjetivamente lo ideal con lo real. Para la capacidad negativa era necesaria una apertura a la imaginación que negara al ego para poder abrazar lo sublime y misterioso del momento, sin racionalizar o saltar a conclusiones. Sentir primero, pensar después.

Según la psicología este concepto es reconocido como la capacidad de permanecer en un estado de contención y auto observación en el que se suspenden los juicios, sosteniendo la incertidumbre de cada experiencia. En los cuentos de Andersen, encontramos ejemplos de lo anterior con personajes que en sueños se adentraban a un mundo imaginario, para escapar de su dolorosa realidad, sin cuestionar lo sucedido.

La capacidad negativa, ofrecía a los personajes de las historias de Andersen, la esperanza de una mejor vida. Para él la única forma de superar el sufrimiento era a través de una visión creada por la imaginación que trascendiera la realidad. En sus cuentos, los personajes les daban significado a los escenarios de su vida, no buscando la mejoría de éstos, sino adentrándose en su mente.

Andersen, señalaba los defectos de la sociedad de entonces ofreciendo una mágica liberación de ellos. Ejemplo de esto son algunos de sus cuentos, casi siempre con finales trágicos, en los que la imaginación llamaba al protagonista lejos del mundo de dolor y lucha, ofreciéndole la calma de un mundo celestial para liberarlo de la necesidad de cuestionar la condición humana. Con esto, Andersen yuxtapone a la tragedia y al júbilo de vivir, dándole a la muerte un papel importante: la esperanza de una mejor realidad lejos de los conflictos terrenales de sus personajes.

1.3.4 Individualismo: el forastero romántico

El movimiento del Romanticismo de principios del siglo XIX fue una reacción a muchos aspectos culturales, sociales y políticos que se estaban desarrollando en Europa en aquella época. El sistema social a favor de su continuidad hizo reemplazables a los seres humanos.

En respuesta a esto, el romanticismo empoderó al hombre, haciendo de la expresión artística, una relación personal con las emociones y su experiencia subjetiva.

La figura del *forastero romántico* o *el héroe romántico* se caracterizaba por personajes que habían sido rechazados por la sociedad y que estos, a su vez, rechazaban sus normas y convenciones. Su visión del mundo se basaba en su propia individualidad (*sens propere*) y no en la generalidad de la humanidad (*sens commun*), convirtiéndolos en la figura central de su existencia. El ego y el sufrimiento de estos personajes tenían un papel principal en sus vidas y sus historias se enfocaban más en sus pensamientos que en sus acciones.

Mediante la introspección —que les permitía reconocer las demandas y la complejidad de su existencia— el sentido de poder y liderazgo, la melancolía y la misantropía, los personajes de Andersen hacían una crítica a la sociedad revelándose en su contra y señalando que el sufrimiento emocional de algunos de sus personajes era consecuencia del sistema social en el que se desarrollaban.

1.4 Contexto de la suite *De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30* en la producción para piano de S. Bortkiewicz

La obra para piano de Sergei E. Bortkiewicz es por mucho la más extensa de su producción artística. Incluye preludios, estudios, vales, mazurcas y nocturnos, además de algunas piezas dirigidas a la enseñanza, una balada, dos sonatas y tres conciertos para piano y orquesta, de los cuales uno fue escrito para la mano izquierda. Con frecuencia, Bortkiewicz compuso piezas de índole descriptiva o narrativa (música programática). Obtuvo inspiración de obras de la literatura, así como de experiencias personales, en particular las ocurridas entre La Primera y La Segunda Guerra Mundial. Este compositor representó en una gran parte de su obra para piano, ideas extra musicales como paisajes, personajes, eventos, sentimientos y emociones. Como algunos ejemplos enlisto: *Escenas de Crimea Op. 8* (1908), que refiere imágenes sobre las distintas vistas de la ciudad de Alupka y sus alrededores en el área de la península de Crimea y están inspiradas en su estancia en Yalta durante La Primera Guerra Mundial; *Marionetas Op. 54* (1938), que consta de “piezas de carácter” que aluden a marionetas de distintas naciones; *Una novela Op. 35* (1928) e *Infancia Op. 39* (1930) basadas en las novelas *Felicidad de familia* e *Infancia*, respectivamente, del escritor ruso León Tolstói (1828-1910); *El pequeño vagabundo Op. 21* (1922), que describe los escenarios de un viaje en tren por Europa, muy probablemente también basada en los viajes del compositor; *12 Nuevos estudios Op. 29* (1924), que ilustran, cada uno, a un personaje distinto, algunos de la literatura como en los últimos tres estudios: *Don Quijote*, *Hamlet* y *Falstaff* y, por supuesto, *De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30*, 12 piezas de carácter basadas en una selección de cuentos del escritor danés Hans Christian Andersen, obra que compete al presente texto.

El estilo de la música para piano de Bortkiewicz es bien conocido por su lirismo y sus idiomáticas y hermosas melodías. Este fue influenciado por la obra de compositores como Chopin, Liszt, Rachmaninoff, Tchaikovsky y Schumann, así como por algunos recursos propios del folclor de la música tradicional ucraniana y el uso del *leitmotiv* en la obra de Wagner. Este último recurso mencionado lo utilizó para expresar las ideas abstractas y/o definidas de la narrativa musical de sus piezas programáticas.

En la tesis doctoral *Echoes of the Past: Stylistic and Compositional Influences in the Music of Sergei Bortkiewicz*, Jeremiah A. Johnson señala como ejemplo de la influencia que

tuvo Wagner en la obra de Bortkiewicz un *leitmotiv* de cinco notas cromáticas descendentes, presente tanto en el *Impromptu (Eros)*, de *Tres piezas para piano Op. 24* (1922), como en el *Estudio No. 11: Hamlet* de los *12 Nuevos estudios Op. 29* y en *Una carta* de *Una novela Op. 35*. Johnson se refiere a este motivo como un “motivo erótico”, esto debido a que las tres obras refieren este afecto: *Impromptu Eros* lleva el nombre del Dios del amor y la sensualidad, el estudio *Hamlet* está basado en la obra homónima del escritor W. Shakespeare, obra con connotaciones de incesto y pasión, y *Una carta*, que como anteriormente señalé, está basada en la novela *Felicidad de familia* de Tolstói y narra la historia de una joven que se enamora de un hombre mayor que ella.



Imagen 1. S. Bortkiewicz, *Impromptu “Eros”*. (*Tres piezas Op. 24 No. 3*, cc. 1 – 2)



Imagen 2. S. Bortkiewicz. *Hamlet*. (*Nuevos estudios Op. 29 No. 11*, cc. 33 – 34)



Imagen 3. S. Bortkiewicz. *Una carta*. (*Una novela Op. 35 No. 7*, cc. 26 – 27)

Aunque el compositor no señaló explícitamente esta idea musical en la partitura de sus obras, Johnson encuentra estos ejemplos plausibles debido a dos cosas. Primero, a una

carta que Bortkiewicz envió a su amigo Hugo Van Dalen en marzo de 1940, donde mencionó un libro que había escrito bajo un seudónimo: *Sawwa Borin Erotica, Cuatro historias*, que contenía elementos eróticos presentados como *leitmotifs* en sus historias; y segundo, a que en su libro autobiográfico *Recollections*, Bortkiewicz refiere el gran impacto que la música de Wagner tuvo para él, sobre todo *El anillo de los nibelungos* y *Tristán e Isolda*. Además de que, en esta última, Wagner empleó un *leitmotiv* de cinco notas cromáticas ascendentes para evocar un estado psicológico similar al del erotismo: el deseo, lo que pone aún más en evidencia la influencia que este compositor tuvo en la obra programática de Sergei Bortkiewicz.

En esta edición de *De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30* algunos motivos musicales sí están acotados en la partitura, señalando a qué o a quién pertenece cada uno. Citando un ejemplo de lo anterior, en la pieza número once de la suite, *Tesoro dorado*, el motivo del principio es señalado como *El tambor (Die Trommel)*, y más adelante, el segundo, con la leyenda *Peter afina su violín (Peter stimmt seine Geige)*. Dejando con esto bien claro qué representa cada motivo musical.

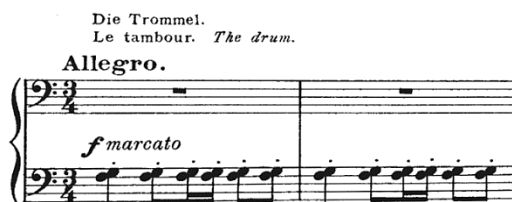


Imagen 4. S. Bortkiewicz. *Tesoro dorado*. (*De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30*, cc. 1 – 2)



Imagen 5. S. Bortkiewicz. *Tesoro dorado*. (*De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30*, cc. 13 – 14)



Imagen 6. S. Bortkiewicz. *Tesoro dorado*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 17 – 18)

La suite *De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30* se conforma con las siguientes 12 piezas:

1. *La princesa y el guisante*
2. *La campana*
3. *El soldadito de plomo*
4. *El ángel*
5. *Las flores de la pequeña Ida*
6. *El ruiseñor*
7. *¡Es la pura verdad!*
8. *El niño en la tumba*
9. *La mariposa*
10. *El patito feo*
11. *Tesoro dorado*
12. *El jabalí de bronce*

Muy a pesar de tener una gran cantidad de música editada, se desconocen las razones por las cuales S. Bortkiewicz continúa siendo un compositor poco conocido. Mucho de lo que se sabe de su vida y obra ha sido gracias a su correspondencia y escritos autobiográficos.

Su música no fue grabada sino hasta los años 1970 y principios de 1980. Actualmente se han sumado esfuerzos de varios intérpretes y académicos de todo el mundo por hacer más conocida y accesible la obra de Bortkiewicz.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS Y APROXIMACIÓN INTERPRETATIVA A LA SUITE PARA PIANO *DE LOS CUENTOS DE HADAS DE ANDERSEN OP. 30*

Como menciono anteriormente, el estilo de la música para piano de S. Bortkiewicz se nutre de otros grandes compositores románticos. Las piezas que integran esta suite forman un ciclo de “piezas de carácter” de nivel intermedio dirigidas al desarrollo de un buen pianista intérprete. Al igual que el *Álbum de la juventud Op. 68* y las *Escenas de los niños Op. 15* de R. Schumann junto con el *Álbum de la juventud Op. 39* de P. Tchaikovsky, *De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30* demanda maestría en el manejo de la forma musical, de la articulación, del balance de las voces, de las dinámicas, del *rubato*, del *tempo* y del fraseo. Además, requiere de la sensibilidad suficiente para retratar la conexión entre el texto literario y la música, por lo que su virtuosismo recae en servir a la poética de cada pieza. Por ello, considero que esta suite es una obra importante en mi formación musical.

Procederé ahora a realizar la revisión detallada de cada una de estas piezas partiendo de una aproximación a cada uno de los textos de Andersen que inspiraron a Bortkiewicz. Luego habré de valorar la música creada por el compositor y su relación con cada cuento. Ya con ello, expondré mi perspectiva como intérprete y la forma en que he resuelto las demandas musicales de cada pieza.

2.1.1 Datos y resumen del cuento *La princesa y el guisante*

La princesa y el guisante es uno de los cuentos más famosos del escritor danés Hans Christian Andersen. Fue publicado por primera vez el 8 de mayo de 1835 como parte de la primera colección de cuentos infantiles del autor: *Cuentos de hadas contados para niños, Primera colección, Primer tomo, 1835*. La obra fue posteriormente publicada el 18 de diciembre de 1849 en *Cuentos de hadas, 1850* y el 15 de diciembre de 1862 en *Cuentos de hadas e historias, Primer volumen, 1862*. A diferencia de los finales trágicos de la mayor parte de la producción de sus cuentos de hadas, *La princesa y el guisante* tiene un final divertido y feliz.

Su trama parte del deseo de un príncipe por desposar a una princesa de verdad. Para él esto es una doncella que no sólo porta el título noble, sino que también resulta sensible. El príncipe emprende una exhaustiva búsqueda para encontrarla, sin embargo, ninguna que conociera durante ésta cumple con sus expectativas. Habiendo perdido toda esperanza, decide ponerle fin a su viaje.

Una noche, tras una terrible tormenta, una joven toca a la puerta del castillo pidiendo refugio. Aunque sostiene ser una princesa que ha naufragado, su apariencia poco refinada y mojada de pies a cabeza aparenta lo contrario. Para comprobar si su declaración es fidedigna, la reina —sin el conocimiento de la joven— le realiza una prueba: sobre la cama donde dormiría dispone 20 colchones con 20 edredones de pluma y debajo de estos un guisante, si la joven lo sentía su nobleza sería rectificada.

A la mañana siguiente, llena de moretones, la princesa menciona haber pasado una noche terrible. Jura que había algo duro debajo de su descanso que no le permitía conciliar el sueño. Ya que solo alguien que fuese noble de verdad sería tan sensible como para percibir algo así de sutil, la reina y el príncipe se alegran de haber encontrado a la indicada. El príncipe se casa con ella y el guisante pasa a formar parte del museo del pueblo como prueba de lo ocurrido en el reino.

2.1.2 *La princesa y el guisante* de Bortkiewicz

Con esta pieza inicia esta suite para piano. Se desarrolla a lo largo de 31 compases, está escrita en la tonalidad de Fa mayor, en un compás de doce octavos (12/8) y su forma musical es ternaria. Es una pieza de carácter dancístico. Las indicaciones dinámicas y agógicas, el color de su armonía, y la composición rítmica y melódica de esta pieza, evocan tanto a la princesa saltando, como a la princesa incómoda por el guisante que siente debajo de ella. La estructura de *La princesa y el guisante* se compone por dos temas musicales, y una coda. El primer tema *La princesa* se presenta del compás 1 al compás 12 con una variación melódica y armónica del compás 5 al compás 8, y se reexpone del compás 23 al compás 26. Representa este personaje saltando por el bosque.



Imagen 7. S. Bortkiewicz. *La princesa y el guisante*. (De los cuentos de hadas de Andersen, cc. 1 – 6)

El tema de *El guisante* se expone del compás 13 al compás 22. Es una sección percusiva acompañada de una melodía en el registro más grave y representa al guisante siendo molesto para la princesa que, por esta razón, da vuelcos en la cama tratando de acomodarse.



Imagen 8. S. Bortkiewicz. *La princesa y el guisante*. (De los cuentos de hadas de Andersen, cc. 13 – 18)

Para finalizar, la coda se expone a partir del compás 27. Esta se compone de acordes que evocan al motivo de *El guisante*. Este final representa al guisante expuesto en el museo del pueblo.



Imagen 9. S. Bortkiewicz. *La princesa y el guisante*. (De los cuentos de hadas de Andersen, cc. 27 – 22)

2.1.3 Comentarios sobre el cuento *La princesa y el guisante* y decisiones interpretativas

Este cuento es uno de los más directos y breves de H. C. Andersen. El argumento de su historia deviene con rapidez y su desarrollo carece de percances mayores que dificulten su desenlace. Probablemente fuera escrito con el objetivo de satirizar el comportamiento y las prioridades de quienes gozaban de un alto estatus social. La hipersensibilidad de la princesa a un detalle tan insignificante como el de un guisante debajo de la comodidad de 20 colchones y 20 edredones de pluma, así lo sugieren. Además, como muchos de los cuentos de Andersen, *La princesa y el guisante* parece señalar a la nobleza como personas incapaces de entender y sentir genuinamente el sufrimiento de quienes no gozan de la misma fortuna.

En la música de Bortkiewicz se representa a la princesa saltando, a la princesa naufragando, al guisante molestando a la princesa y al guisante en el museo. Para evocar estas escenas, tomé las siguientes decisiones para interpretar los elementos que las componen y que a continuación expongo.

Lo que busqué para *La princesa* es un sonido “chispeante” que evocara la imagen de este personaje saltando en el bosque. Para ello procuré que la articulación en *staccato* tuviera una separación muy marcada entre estas notas y que la articulación en *legato* tuviera el apoyo de una digitación que me permitiera ligar las voces melódicas del motivo. Procuré utilizar poco pedal de *sustain*, únicamente para conectar algunos acordes (donde la partitura lo señala) y seguí las indicaciones agógicas y dinámicas de la partitura. Tomé la pieza contando a dos en el pulso *Allegretto*, marcando los grupos de tresillos en la derecha para evocar a la princesa saltando en el bosque. En la mano izquierda busqué crear profundidad en el toque

con apoyo del brazo para dar más apoyo a la melodía. Mi objetivo fue crear una atmósfera divertida e inocente que describiera la ingenuidad y el carácter aventurero de la princesa. En la variación del motivo, busqué evocar la tormenta y el naufragio del barco. Con esto en mente, me serví de los cambios de articulación: de *staccato* a *legato* con una digitación que me permitiera ligar muy bien la melodía, del cambio del color de la armonía: de mayor a menor, procurando un sonido más brillante y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas del pasaje. Para crear el vaivén de los árboles provocado por el viento y la lluvia, me apoyé del *crescendo* en el ascenso y *diminuendo* en el descenso de los grupos de notas de esta sección. Además, hice un poco de *accelerando* hacia las notas agudas de la melodía para evocar el viento soplando con vivacidad. Para retratar el alivio de la princesa al encontrar refugio en el castillo vecino, procuré no hacer demasiado *ritardando* al final, pero tomé tiempo suficiente en el *calderón* antes de retomar el motivo principal, como si este personaje inhalara de alivio antes de continuar con su viaje. Con lo anterior, mi objetivo fue generar un escenario primero de caos y después de calma y resolución.

Para el tema de *El guisante* mi interés fue crear contraste entre la diversión de *La princesa* y su incomodidad al dormir. Con este fin, me valí de la articulación en *legato* de la melodía en el bajo con una digitación que conectara las notas del motivo; de la articulación en *staccato* muy corto y separando cada nota; del pedal de *sustain* en los compases 21 y 22 cambiándolo de acuerdo con la marcha armónica para dar profundidad al final del pasaje; del pedal de *una corda* que utilicé desde el inicio del tema y hasta el compás 21 para cambiar el color del sonido; de las disonancias de los intervalos de segunda de la mano derecha marcándolas muy bien con ayuda del peso del brazo; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas de este tema. Los tresillos en *staccato* de la mano derecha los interpreté con precisión y realizando ligeros *crescendos* y *rubatos* para retratar la incisiva molestia que el guisante provoca durante la noche a la princesa. En la melodía de la mano izquierda seguí el *sfp* al inicio de la frase con apoyo del brazo marcando con fuerza esa nota inicial, y la terminé en *pp* tocando poco a poco en los superficial del teclado y con menos peso. Lo anterior para evocar a la princesa percibiendo al guisante con dolor, reacomodándose y sintiendo un leve alivio antes de volver a dar vuelcos de disgusto en la cama. En el clímax de esta sección realicé un gran *crescendo*, del compás 19 al compás 21 para representar la tensión y angustia de la princesa. En el compás 21 disminuí y realicé un *poco ritardando* para evocar a la

princesa sintiendo un poco de sosiego. Estas elecciones las tomé con el fin de retratar la inquietud de la princesa.

Para la coda busqué un sonido burbujeante que retratara con picardía al guisante como el objeto que probó la nobleza de la doncella. Para ello me apoyé de la articulación en *staccato* procurando que fueran muy cortos y ligeros tocando en lo superficial del teclado; del pedal de *sustain* únicamente en los acordes iniciales de los compases 27 y 28; del pedal de *una corda* que mantuve tenido desde el compás 29 y hasta el final de la pieza; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas de esta sección. En la exposición del motivo, hice la apoyatura en *p* y el acorde en *f*, dejándolo reverberar. Después, cambié a un súbito *p* en los tresillos. La segunda vez toqué nuevamente la apoyatura en *p*, pero permaneciendo en ese mismo matiz hasta el final. Además, hice un leve *rubato* al concluir este último motivo para difuminar la frase hacia el final. Los últimos acordes de la sección los desvanecí con un toque ligero, hasta un *ppp* con *poco ritardando* antes del *calderón*. Me interesó que al final se percibiera al guisante como el retrato cómico y burlón del objeto que yace en el museo para probar la vanidad de la realeza y los ridículos cánones según los cuales se medía su “sangre azul”.

2.2.1 Datos y resumen del cuento *La campana*

La campana fue publicado por primera vez en mayo de 1845 y posteriormente el 18 de diciembre de 1849 en la colección *Cuentos de hadas. 1850* y el 30 de marzo de 1863 en *Cuentos de hadas e historias. Segundo volumen. 1863*.

Su historia se centra en el misterioso tañido de una campana que, al caer la tarde en las calles de un pueblo, se ha escuchado como un extraño y dulce sonido que parece durar solo un breve instante antes de perderse en el incesante bullicio del lugar. Intrigados, ricos y pobres se unen en búsqueda de su origen. Ya que parece provenir de la profundidad del bosque, los lugareños acampan, toman el té y se adentran en él en largas caminatas.

Esta búsqueda inspira a la poesía y satisface a la gente llenándola de felicidad de una forma inexplicable. Debido a la sensación que esto ha provocado en el pueblo, el emperador cobra interés y ofrece el título de “campanero del mundo” a quien encuentre el origen del misterioso sonido. Un hombre que asegura que el tañido proviene de una vieja lechuga que golpetea el tronco hueco de un árbol es asignado con este título, y año con año escribe y publica tratados al respecto, sin embargo, el misterio continúa pues la explicación que ha dado no es suficiente.

En el día de la confirmación de varios niños, el sonido de la campana resuena más claro y fuerte que nunca. Decididos a encontrarla, algunos de ellos se aventuran en el bosque, pero pocos continúan durante todo el recorrido. Al final solo el hijo del rey y un niño pobre perseveran en su búsqueda, pero al caer la noche también ellos se dan por vencidos. Entonces, la inmensidad del mar se extiende ante sus ojos y el sol se halla entre éste y el cielo. Todo se desvanece a su alrededor y en su lugar se encienden millones de estrellas. Ambos toman sus manos en este maravilloso templo de naturaleza y poesía, mientras la campana invisible resuena en lo alto y, finalmente, comprenden que jamás develaran el misterio pero que han encontrado su reconciliación con la naturaleza y el alma universal del mundo.

2.2.2 *La campana* de Bortkiewicz

La campana es la segunda pieza de la suite. Se desarrolla a lo largo de 35 compases, esta está escrita en la tonalidad de Si mayor, en un compás de tres cuartos ($\frac{3}{4}$) y su forma musical es estrófica. Es una pieza de carácter misterioso. La indicación agógica *Andante*, los acordes

aumentados, las dinámicas que oscilan entre un extraordinario *pppp* y un *mp*, evocan la sensación de estar dentro de un sueño.

La estructura de *La campana* se compone por dos temas y una coda. El tema *La campana misteriosa* se expone del compás 1 al compás 10 y del compás 16 al compás 23. En la exposición se caracteriza por un *ostinato* de Fa con una segunda voz en el bajo, acompañado de acordes aumentados en la soprano. Representa a la campana misteriosa. En la reexposición se caracteriza también por el *ostinato* de Fa con una segunda voz en el bajo y por una melodía definida en la tonalidad de Si mayor en la soprano. Representa el misterio de la campana revelándose por un instante.

The image shows a musical score for 'La campana misteriosa' by S. Bortkiewicz. The score is in 3/4 time, marked 'Andante'. It features a piano accompaniment with a bass line ostinato and a soprano line with chords. The score includes the title 'Die geheimnisvolle Glocke. La cloche mystérieuse. The mysterious bell.' and the dynamic marking 'pp (una corda)'. The score is divided into two systems, with the second system showing a re-exposition of the theme.

Imagen 10. S. Bortkiewicz. *La campana*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 1 – 10)

El segundo tema, *La campana en el bosque*, se expone del compás 10 al compás 15 y del compás 23 al compás 27. Se caracteriza por el *ostinato* de Fa y acordes aumentados ahora en el bajo. Representa a la campana en la profundidad del bosque.



Imagen 11. S. Bortkiewicz. *La campana*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 10 – 15)

La coda de esta pieza inicia en el compás 28. Es una sección compuesta por acordes en la tonalidad de Si mayor que acompañan al *ostinato* de Fa y a los que, en el compás 31, se les une una tercera voz en la soprano como una melodía que asciende hasta el final. Representa al mar extendiéndose en el horizonte.



Imagen 12. S. Bortkiewicz. *La campana*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 28 – 35)

2.2.3 Cometarios sobre el cuento *La campana* y decisiones interpretativas

En el cuento *La campana* Andersen busca que sus lectores reconozcan a la naturaleza como un fenómeno vinculado a la espiritualidad y a la religión. Las detalladas descripciones del bosque revelando la sublime belleza de la naturaleza como perfecta y divina, son un ejemplo de esto. Otros elementos que así lo sugieren son: el tañido de la campana más claro después de la confirmación cristiana de varios niños, la referencia a la naturaleza como un templo, el interés de la gente del pueblo por emplear la razón para resolver un misterio con una respuesta espiritual, las emociones de felicidad y calma que la búsqueda genera en las personas y la poca importancia de la clase social cuando de conexión con Dios se trata (hijo de un rey y un niño pobre juntos en busca del misterio). El sonido de la campana puede ser interpretado como la voz del bosque llamando a la gente del pueblo a que reestablezcan su relación con él y experimenten su poder redentor.

En la música de Bortkiewicz el *ostinato* de Fa representa el sonido constante de la campana a lo lejos, los acordes aumentados evocan el misterio que lo rodea y las melodías definidas al bosque iluminado y al pueblo cediendo a la incertidumbre por un breve instante. Además, se representa, al final de la pieza, a los niños contemplando la vastedad del mar. Para retratar estas escenas y la espiritualización de la naturaleza tomé decisiones específicas para la interpretación de los elementos que las componen y que a continuación expongo.

Para *La campana misteriosa* busqué un sonido enigmático y a la vez de regocijo. Para ello me apoyé en este tema, de la articulación en *legato* del pasaje, con ayuda de una digitación que me permitiera ligar la voz melódica de los acordes aumentados y la melodía soprano; de los *tenutos* como están señalados en la partitura; del pedal de *sustain* de acuerdo con la marcha armónica; y siguiendo las indicaciones dinámicas y agógicas. Además, en la exposición me apoyé también del pedal de *una corda* que utilicé teniéndolo desde el inicio y hasta el final de esa sección. En general procuré un sonido corporal y flexible. Pensé los acordes aumentados en primer plano sonoro y al *ostinato* en segundo, como a lo lejos, para representar el tañido de la campana. La segunda voz que lo acompaña a partir del compás 4 y hasta el compás 9, la toqué con “más brazo” para representar el ensanchamiento del sonido de la campana conforme los aldeanos avanzan en el bosque. La melodía en Si mayor que aparece a partir del compás 6 la interpreté con un *cantabile* para iluminar el pasaje y poder

retratar al pueblo feliz de acampar en el bosque. Con estas decisiones mi objetivo fue crear una atmósfera misteriosa y brumosa que reflejara la incertidumbre y la felicidad que este misterio genera en la gente del pueblo. Para la reexposición busqué un sonido más brillante que representara a los aldeanos muy felices por estar todos reunidos. Enfatiqué sobre todo la melodía soprano apoyándome del brazo y procurando que sonara muy *cantabile* y en primer plano. El *ostinato* acompañado de acordes continua en segundo plano y con profundidad en el toque. Mi intención fue que ésta simbolizara una iluminación en el bosque aún más fuerte que la de la primera vez que aparece la tonalidad definida.

Para *La campana en el bosque* busqué un sonido que volviera a evocar el misterio. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* con una digitación que me permitiera ligar el bajo de los acordes aumentados; del pedal de *sustain* de acuerdo con la marcha armónica; del pedal de *una corda* que mantuve tenido; y siguiendo los matices. El *ostinato* permanece en segundo plano y los acordes aumentados en primero. Realicé los reguladores de los últimos dos compases acompañándolos de un *rubato* al final de cada sección para respirar la frase antes de continuar y evocar así al viento soplando entre los árboles. Mantuve en general todo muy tenue y difuminando poco a poco el sonido. Mi meta fue crear la imagen de la campana en lo más profundo del bosque, como una ensoñación.

Para la coda desee que la música tuviera un sonido aterciopelado que simbolizara al mar extendiéndose en el horizonte. Con este fin, me apoyé de la articulación en *legato* conectando las notas de la melodía soprano que se exponen a partir del compás 31; de los *tenutos* donde están señalados; del pedal de *sustain* de acuerdo con la marcha armónica y hasta el compás 31 que lo dejé tenido para que los armónicos se acumularan; del pedal de *una corda*, que utilicé también a partir del compás 31 y sostuve hasta el final para cambiar el color de la música; y siguiendo las indicaciones agógicas y algunas dinámicas: *reguladores*, *tenuto*, *pp*, *ppp*, *pppp* *morendo*. En general procuré un sonido muy suave y en lo superficial del teclado para proyectar la sensación de paz. Apoyé los acordes para mantenerlos en primer plano sonoro (sobre todo los marcados con *tenuto* en los compases 29 y 30) y difuminé la frase hacia el final *diminuendo* poco a poco. En vez del matiz *p* señalado, comencé con un *mf*, para tener mayor rango dinámico. Apoyé más la melodía soprano, y me apoyé del *morendo* señalado en el compás 34 para darle más tiempo a la última frase haciendo un *ligero ritardando* hacia el *calderón* del último Fa del *ostinato*. Con estas decisiones, mi meta fue

aludir el paisaje que se empieza a dibujar ante los ojos de los niños en un entorno de calma que los sobrecoge mientras contemplan la puesta del Sol.

2.3.1 Datos y resumen del cuento *El soldadito de plomo*

El soldadito de plomo fue publicado por primera vez el 2 de octubre de 1838 en la colección *Cuentos de hadas para los niños. Nueva colección. Primer Folleto. 1838* y posteriormente, el 18 de diciembre de 1849, como parte de *Cuentos de hadas. 1850* y el 15 de diciembre de 1862, como parte de *Cuentos de hadas e historias. Primer volumen. 1862*.

Esta historia comienza el día en que un niño recibe como regalo de cumpleaños una caja con 25 soldaditos de plomo. Todos provienen de la fundición de la misma cuchara, pero a uno le hace falta una pierna, pues siendo el último en crearse, no había alcanzado el plomo para terminarlo.

En la mesa donde los soldaditos fueron colocados, yace también, muy cerca de ellos, un hermoso castillo con una linda bailarina de balé, ambos de papel. Ella, que con elegancia posa en posición de arabesco frente a la puerta del castillo, lleva sobre unos de sus hombros un hermoso listón azul con una brillante lentejuela. De frente desde donde el soldadito la admira, pareciera que a ella también le falta una pierna, por lo que al pensar que sólo alguien que compartiera su condición podría amarla y entenderlo como él desea, el soldadito cae profundamente enamorado de la bailarina.

Otro juguete, el duende de una caja sorpresa, nota el interés que el soldadito muestra por la bailarina y celoso, le prohíbe mirarla. El soldadito no le hace caso, pero al día siguiente, muy probablemente obra del odio de este juguete, es empujado desde la ventana.

Una fuerte lluvia azota las calles del lugar y el soldadito tendido en el suelo, es arrastrado calle abajo. Un par de niños que pasaban por ahí lo notan y le construyen un barquito de papel para que pueda continuar su viaje con seguridad. El agua corre tan torrencialmente que el pobre se dirige a una alcantarilla. Allí dentro una rata lo persigue pidiéndole su pasaporte para poder continuar con el trayecto, sin embargo, el soldadito no logra detenerse, la alcantarilla termina y él barquito cae por una cascada que lleva a un río. Al volcarse, el soldadito naufraga y repentinamente es devorado por un gran pez que pasa por ahí. El soldadito sumido en total oscuridad no deja de pensar en su amada.

Poco después, el pez es capturado para comerse, y al abrirlo el soldadito vuelve a ver la luz: ¡resulta que la cocina en donde se encuentra es de la casa del niño que es su dueño! La cocinera vuelve a colocarlo en la mesa junto al resto de los soldaditos, pero

desgraciadamente para este valiente juguete, el niño y sus amigos pasan corriendo cerca de la mesa y accidentalmente lo tiran a la estufa que mantenía caliente el cuarto. La bailarina, con una profunda tristeza, lo mira arder. Una corriente de aire que entra por la ventana la arrastra también a las brasas, y juntos se consumen en el fuego. Ninguno de los dos está seguro si el ardor que sienten es producto de su amor o de las llamas del fuego que los consume. A la mañana siguiente, mientras recogía las cenizas de la estufa, la sirvienta se encuentra con una tierna imagen: un corazoncito de plomo abrazado por un listón azul con una lentejuela.

2.3.2 *El soldadito de plomo* de Bortkiewicz

El soldadito de plomo es la tercera pieza de la suite. Se desarrolla a lo largo de 84 compases, está escrita en la tonalidad de Re mayor, en un compás de dos cuartos (2/4) y su forma musical es ternaria. La agógica *In tempo marciale* al inicio de la música, la agrupación rítmica de corcheas con dieciseisavos, el uso constante de los *acentos* y *marcados* y las indicaciones dinámicas mayormente en *forte*, dan un carácter marcial a esta pieza.

La estructura de *El soldadito de plomo* consiste en dos temas musicales y una coda. El tema de *El soldadito de plomo* se expone del compás 1 al compás 34 y se reexpone del compás 51 al compás 60. Tiene dos secciones, ambas muy rítmicas y evocando una marcha militar.



Imagen 13. S. Bortkiewicz. *El soldadito de plomo*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 1 – 18)



Imagen 14. S. Bortkiewicz. *El soldadito de plomo*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 18 – 34)

El segundo tema *El soldadito que marcha junto a sus hermanos* hace su aparición del compás 35 al compás 50. Este tema se compone por acordes de dominante y simboliza a los soldados marchando en conjunto.



Imagen 15. S. Bortkiewicz. *El soldadito de plomo* (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 39 – 50)

La coda inicia en el compás 61. Está basada en la segunda parte del primer tema y representa al soldadito cayendo a la estufa y derritiéndose lentamente

Imagen 16. S. Bortkiewicz. *El soldadito de plomo* (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 61 – 70)

2.3.3 Cometarios sobre el cuento *El soldadito de plomo* y decisiones interpretativas

El soldadito de plomo es uno de los tantos cuentos de Andersen donde el personaje principal explora las vicisitudes que un individuo al margen de la sociedad afronta. El soldadito no sólo está incompleto, sino que también sufre la desilusión de no estar junto a su amada bailarina debido a una serie de circunstancias que aparentemente se salen de su control: el juguete malvado, la lluvia y los niños. Además, aunque el soldadito de plomo es un objeto antropomórfico, su amor trasciende más allá de lo humano al immortalizarse después de la muerte en un corazón entre cenizas. Retratar dentro de la fantasía (inmortalización) aspectos humanos (amor y pasión) es una característica importante en el romanticismo en general, muy usada en los cuentos de Andersen.

En la música de Bortkiewicz está representado al soldadito de plomo como único personaje: presentándose, marchando junto al resto de sus hermanos y cayendo a la estufa. Para expresar estas escenas y la valentía con la que el soldadito las vive, procuré decisiones específicas para la interpretación de los elementos que las componen y que paso a detallar.

Lo que busqué para *El soldadito de plomo* es un sonido brillante y con mucha decisión que representara el carácter de este personaje. Para ello aproveché el ritmo marcial de la música cuidando que el pulso fuera muy preciso; la articulación en *legato* de algunos compases, ligando esos motivos; la articulación en *staccato* haciendo separaciones bien marcadas entre cada nota; el pedal de *sustain* únicamente en las notas que requieren de más apoyo (señaladas en la partitura); y las indicaciones agógicas y dinámicas. Piensé la pieza a

uno en *Allegretto* y para brindar al sonido cuerpo y personalidad, realicé el *marcato* en todas las notas de los pasajes en *f*, resaltando más las que tienen un acento en tiempo fuerte. Para crear un contraste muy evidente entre el *f marc.* y el *pp* y *staccato* señalados en el pasaje que se expone en la segunda parte de este tema, desde el compás 18, exageré estas indicaciones primero con mucho apoyo y después superficialmente y con ligereza. Al último motivo en *pp* le dí más tiempo, con más cadencia para retratar al soldadito algo dubitativo, pasando de la seguridad al marchar a la inseguridad de ser diferente. En la reexposición procuré tocar todo el motivo con menos peso y muy *p* para contrastar con la exposición, pero sin dejar de apoyar cada nota. Lo anterior para poder retratar al soldadito perdiendo un poco de energías después de regresar a la casa del niño. En general, mi meta con estas decisiones fue brindar al escucha una atmósfera bélica que representara la actitud firme y fuerte que, aún con dudas, predomina en el soldadito de plomo.

Para el segundo tema *El soldadito que marcha junto a sus hermanos*, busqué un sonido fuerte e incisivo. Para ello me valí de la articulación en *legato* con ayuda de una digitación que me permitiera ligar esos motivos; de la articulación en *staccato* definiendo cada nota con una separación; del pedal de *sustain* que utilicé únicamente al inicio de cada frase como está indicado en la partitura; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Realicé *microdinámicas* (entendidas como las oscilaciones dinámicas de un motivo musical) en *crescendo* para los *staccatos* para crear una sensación de expectativa y nerviosismo. Para los acordes con *staccato* y *acento* con los que cierra cada frase di mucho apoyo, buscando que el sonido fuera casi estridente como el de un cañón. En el último grupo de acordes realicé un *crescendo* dirigido al *sff* como el pico de la frase y después descendiendo un poco, pero manteniendo el matiz entre un *f* y *ff* y sin *ritardar* el pulso. Por último, me apoyé del *calderón* para crear expectativa y respirar antes de retomar el tema principal. Mi deseo fue crear para el escucha un escenario muy militante que aludiera al soldadito marchando con aplomo, resiliencia y decisión al lado de sus hermanos.

Para la coda busqué un sonido titubeante que poco a poco se apagara para retratar la muerte del soldadito. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* procurando una digitación que me permitiera ligar la línea melódica de esos motivos; de la articulación en *staccato* muy bien definida entre cada nota; del pedal de *sustain* en los compases donde está señalado y en los compases 76 y 77 para dar mayor profundidad al sonido; del pedal de *una*

corda que utilicé a partir del compás 65 y mantuve tenido hasta el final de la pieza; y siguiendo las indicaciones dinámicas y agógicas. Al comienzo tomé un pulso más lento, en *Adagio* a uno. Al inicio marqué un *rubato* en las notas de compás 62, dirigiéndolas hacia el acorde del compás 63. Donde se lee *y se derrite (und verschmilzt)* en la partitura, en el compás 62, realicé un *ritardando* y continué con él hasta el pasaje *a tempo* en dieciseisavos y *pp*. Dirijo las últimas notas de dieciseisavo y cuarto en *staccato* hacia el final con un ligero *accelerando* y *crescendo* para crear la idea de las llamas avivándose. Los últimos dos compases los realicé *a tempo*. Esperé con un *rallentando* antes de tocar las últimas notas que cierran la pieza para que así la espera en el *calderón* fuera más súbita. Mi objetivo con estas decisiones fue retratar a al fuego en movimiento, chispeando y despidiendo diferentes colores mientras abrasan y derriten al soldadito.

2.4.1 Datos y resumen del cuento *El ángel*

El ángel fue publicado por primera vez el 11 de noviembre de 1843 como parte de *Nuevos cuentos de hadas, Primer volumen, Primera colección, 1844* y posteriormente, el 18 de diciembre de 1849, en la colección *Cuentos de hadas, 1850* y el 15 de diciembre de 1862, en *Cuentos de hadas e historias, Primer volumen, 1862*. Un dato interesante que acompaña a esta obra es que la ilustración de los personajes principales (el ángel y el niño) que Wilhelm Von Kaulbach (1805-1874) hizo para el cuento fue muy popular y se vendieron muchas copias de ésta.

El ángel es un cuento corto. La historia comienza planteando la idea de que cada vez que un niño muere, un ángel baja del cielo para llevarlo a todos los lugares que en vida amó. Así comienza la aventura de un pequeño que acaba de fallecer. El ángel y el niño recorren las calles de sus lugares favoritos, recolectando flores para ofrecérselas a Dios a su regreso. Algunas están completamente abandonadas, como lo es el caso de un rosal que ambos deciden llevar para que florezca en el paraíso.

Al finalizar su colecta y antes de partir al cielo, el ángel lleva al niño a un barrio pobre a recoger una flor especial que yacía junto a su maceta en una pila de basura en las calles del lugar. Le cuenta que, en ese barrio, en una bodega, vivía un niño muy pobre y enfermo y que esa flor le había dado momentos de gran felicidad a aquel pequeño que no podía salir a jugar al bosque. El hijo de sus vecinos se la había llevado como un regalo y desde entonces, el niño cuidó y procuró la flor por mucho tiempo hasta su muerte, cuando se dirigió a ella antes de cerrar sus ojos. Este pedazo de naturaleza le había dado dignidad y fortaleza para vivir. El ángel era aquel niño.

Al llegar al cielo el niño es abrazado por Dios y apareciéndole alas en su espalda, emprende el vuelo junto a él. Las flores que han colectado también reciben un abrazo y la pequeña flor marchita que pertenecía al ángel recibe un beso que le da voz propia y le permite unirse al coro que da la bienvenida al nuevo ángel de Dios.

2.4.2 *El ángel* de Bortkiewicz

El ángel es la cuarta pieza de la suite. Se desarrolla a lo largo de 126 compases, está escrita en la tonalidad de Do mayor, en un compás de dos cuartos (2/4) y su forma musical es ternaria. Es una pieza que tiene un carácter reflexivo definido por la indicación de *tempo* en *Andantino*, el *p dolce, con intimo sentimento* al inicio de la música y las frases largas en *legato*.

El ángel se compone por dos temas musicales y una coda. El primer tema, *El ángel*, se expone del compás 1 al compás 32 y se repite del compás 33 al compás 79 y del compás 100 al compás 107. Tiene dos variaciones en la exposición y tres en la reexposición. Todas ellas representan al ángel ascendiendo y descendiendo del cielo.

La primera variación comprende del compás 1 al compás 15, del compás 33 al compás 47 y del compás 100 al compás 107. Es una melodía en la voz soprano, acompañada de arpeggios, y una melodía en la voz del bajo. La segunda comprende del compás 16 al compás 32 y del compás 48 al compás 64. Es el mismo motivo melódico, pero acompañada por acordes en el bajo. Del compás 65 al compás 79 se expone la tercera variación del motivo, esta vez como la melodía soprano y los arpeggios que la acompañan y en el bajo la melodía soprano a una octava descendente de distancia, en *marcato* y a manera de canon.

The image displays the first system of the musical score for 'El ángel' by S. Bortkiewicz. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a soprano line and a bass line. The second system continues the melody and arpeggios. The third system shows the bass line with a descending melody. The score is in 2/4 time, D major, and is marked 'Andantino' and 'p dolce, con intimo sentimento'. The first system includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2) and accents (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2) for the soprano line. The second system includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2) and accents (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2) for the soprano line. The third system includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2) and accents (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2) for the soprano line.

Imagen 17. S. Bortkiewicz. *El ángel*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 1 – 15)



Imagen 18. S. Bortkiewicz. *El ángel*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 65 – 72)

El segundo tema, *El coro de ángeles*, se expone del compás 80 al compás 99. Está compuesto por acordes mayores que representan las voces sopranos, tenores y bajos del coro.



Imagen 19. S. Bortkiewicz. *El ángel*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 80 – 99)

La coda se expone a partir del compás 108 y toma elementos del segundo tema. Representa a los ángeles.

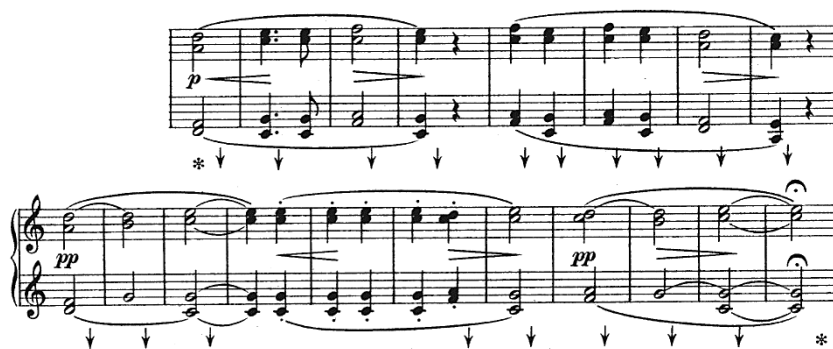


Imagen 20. S. Bortkiewicz. *El ángel*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30, cc. 65 – 72)

2.4.3 Cometarios sobre el cuento *El soldadito de plomo* y decisiones interpretativas

El cuento de *El ángel* tiene connotaciones claramente religiosas, y al igual que en el cuento de *La Campana*, Andersen hace hincapié en la importancia de la naturaleza. La transición de las flores de un estado material a uno espiritual, donde además una de ellas no sólo reflorece, sino que adquiere voz propia y se une al coro de bienvenida de los ángeles, ejemplifica lo anterior. Andersen iguala la compasión por la naturaleza con la moral cristiana: el niño elige flores que no han sido cuidadas debidamente por el hombre para llevarlas al cielo. Además, la flor del niño enfermo alivia el paso de la vida a la muerte del pequeño, brindándole momentos de felicidad y paz. Esto retrata a la naturaleza como un apoyo gentil ante la muerte de quienes han sido desprotegidos en vida.

En la música de Bortkiewicz son representados el ángel y el coro de ángeles en el cielo. Para retratar estas escenas y la fuerza espiritual y redentora de la naturaleza que evocan, tomé decisiones específicas en la interpretación de los elementos que las conforman y que paso a detallar.

Para *El ángel* busqué un sonido dulce que retratará a este ser lleno de compasión. Para esto me apoyé en este tema, de la articulación *legato* con una digitación que me permitiera ligar las voces melódicas del tema; de los *tenutos* donde están señalados, del pedal de *sustain* que utilicé de acuerdo con la marcha armónica; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Además, en la última exposición, del compás 100 al compás 107, también me apoyé del pedal de *una corda* para cambiar el color. Tomé el pulso pensado a uno y difuminé cada frase haciendo un *diminuendo* hacia el final. Busqué crear tres planos sonoros: la voz melódica soprano en primero, la melodía del bajo en segundo y los arpeggios en tercero. Para

que el sonido fuera muy flexible y retratara el vaivén del ángel descendiendo del cielo, realicé *microdinámicas* que fueran de acuerdo con el ascenso y descenso de las notas de estas melodías. Apoyé la voz superior de los acordes para realzar la melodía soprano. Para la reexposición del tema del compás 65 al compás 79 busqué un sonido dulce pero más brillante, que retratara al ángel en ascenso de vuelta al cielo. Apoyé las notas en *tenuto* en un primer plano junto a la melodía y a los arpeggios que la acompañan en segundo plano. Hice *microdinámicas* de acuerdo con el movimiento de la voz melódica y al finalizar hice un poco de *diminuendo*. Además, en la última exposición del motivo resalté la voz melódica como en la primera exposición de *El ángel*, pero esta vez la acompañé de un *rallentando*, respirando antes de los acordes. Mi objetivo general fue evocar el vuelo del ángel, el vaivén de sus alas.

Para *El coro de los ángeles* busqué un sonido brillante que evocara una gran celebración. Para esto me apoyé del pedal de *sustain* utilizándolo de acuerdo con la marcha armónica y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas del tema. Resalté los extremos de cada acorde (bajo y soprano) y apoyándome de los reguladores, realicé *microdinámicas*. Procuré también atención en la armonía para apoyar más los acordes que funcionan como dominante que los acordes a los que resuelven. Mi meta fue representar la gran fiesta con el coro de los ángeles que ocurre a la llegada del nuevo niño.

Para la coda busqué un sonido etéreo y difuso. Para ello me apoyé del pedal de *sustain* utilizándolo de acuerdo con la marcha armónica, excepto en los acordes en *non legato* de los compases 119, 120 y 121 que realicé ligeras separaciones entre cada acorde; del pedal de *una corda* que utilicé desde el inicio y mantuve tenido hasta el final de la pieza; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Interpreté los acordes con apoyo y resaltando la voz melódica del bajo y la soprano de cada uno. Nuevamente, procuré tensar en los acordes de dominante y resolver en los de tónica. En la última frase hice un *ritardando* que difuminara el pasaje hasta el *calderón*, dándole más tiempo a la última nota, alargando los tiempos para evocar un suspiro. Para este pasaje busqué crear la sensación agrídulce de la muerte presentada, irónicamente y cómo suele ser vista en los cuentos de Andersen, como la esperanza de una mejor vida.

2.5.1 Datos y resumen del cuento *Las flores de la pequeña Ida*

Las flores de la pequeña Ida fue publicado por primera vez el 8 de mayo de 1835 en *Cuentos de hadas para los niños, Nueva colección, Primer Folleto, 1835* y posteriormente, el 18 de diciembre de 1849, como parte de *Cuentos de hadas, 1850* y el 15 de diciembre de 1862 como parte de *Cuentos de hadas e historias, Primer volumen, 1862*.

La historia de este cuento comienza en una residencia en Charlottenborg, Alemania el día en que una pequeña niña llamada Ida, con mucha tristeza, se da cuenta de que sus flores se han marchitado. La pequeña pregunta al estudiante que yacía en el sofá de su casa, por qué es que las flores están tan cabizbajas. El estudiante que siempre era muy bueno con ella, le dice que las flores están cansadas porque la noche anterior salieron a bailar. La niña, incrédula, pregunta por qué es que dice algo así de extraño. El estudiante procede a contarle que cuando todos duermen las flores salen a bailar a los salones y procuran no hacer tanto ruido y ocultarse para no ser vistas. También le cuenta que las flores del jardín botánico también se unen a estos bailes, pero que éstas además vuelan hacia el salón en forma de mariposas.

Muy impresionada por todo lo que ha escuchado, Ida conserva sus flores y les ofrece la cama de su muñeca Sophie para descansar y reponerse del festejo. A Sophie esto no le gusta nada pues ahora tendrá que dormir en un cajón. Durante el transcurso de la noche, Ida escucha música a lo lejos, como proveniente del piano de su salón, pero teme ir a ver porque no quiere despertar a sus padres. La música no cesa e Ida no puede resistirse más, así que se dirige hacia allá. Para su sorpresa allí están diferentes y hermosas flores danzando y tocando el piano.

Ida observa con mucha felicidad que sus flores marchitas están también allí. La muñeca Sophie al sentir su amabilidad, les dice que está muy feliz de haberles cedido su cama. Ellas le agradecen sus atenciones y la incluyen en la celebración, pero también le hacen saber que a la mañana siguiente morirán, y que debe decirle a Ida que, si ella las entierra en el jardín, con el tiempo volverán a florecer aún más hermosas que la primera vez. Después de una larga noche de baile, las flores se dan las buenas noches e Ida vuelve a la cama.

A la mañana siguiente cuando acude a ver a sus flores, las encuentra completamente marchitas. Ida ya había recibido el mensaje que le habían encargado con Sophie por lo que

cuando sus primos llegan de visita, les pide que la ayuden a enterrarlas en el jardín. Con resignación, pero también con la emoción de volverlas a ver, Ida dispone sus florecitas en una linda cajita con pájaros pintados. Una vez enterradas, sus primos y ella llevan a cabo una pequeña ceremonia de despedida con flechas y reverencias.

2.5.2 Las flores de la pequeña Ida de Bortkiewicz

Las flores de la pequeña Ida es la quinta pieza de la suite para piano *De los cuentos de hadas de Andersen*. Se desarrolla a lo largo de 92 compases, está escrita en la tonalidad de Sol mayor, en un compás de tres cuartos (3/4) y su forma musical es binaria. Es una pieza de carácter dancístico. Este está definido por la indicación agógica *Tempo di valzer* y el movimiento y articulación de las líneas melódicas.

La estructura de esta pieza consiste en dos temas musicales y una coda. El primer tema, *Las flores bailando*, se presenta primero del compás 1 al compás 29 y después del 43 al compás 61 con variaciones en los motivos. Tiene dos secciones. La primera, del compás 1 al compás 16 y del compás 43 al compás 54, se caracteriza por escalas cromáticas en *staccato* y simboliza los “pasitos” de baile de las flores que se acomodan en el salón. La segunda sección, del compás 17 al compás 29 y del compás 55 al compás 61, se caracteriza por un motivo melódico que asciende y desciende como en un columpio y simboliza a las flores bailando un vals.



Imagen 21. S. Bortkiewicz. *Las flores de la pequeña Ida*. (*De los cuentos de hadas de Andersen Op.30*, cc. 1-16)

El segundo tema, *Las flores de puntitas*, inicia en el compás 30 y hasta el compás 42 y después se reexpone del compás 62 al compás 77 con variaciones motivicas. Este pasaje se compone de octavos en *staccato* que descienden, acompañados de acordes que dan saltos grandes y después de una escala ascendente para finalizar. Simboliza un baile más movido y la agitación de las flores.



Imagen 22. S. Bortkiewicz. *Las flores de la pequeña Ida* (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 30-42)

La coda inicia en el compás 78 y es un pasaje que asciende hasta el final con material derivado de ambos motivos y representa el final del baile.

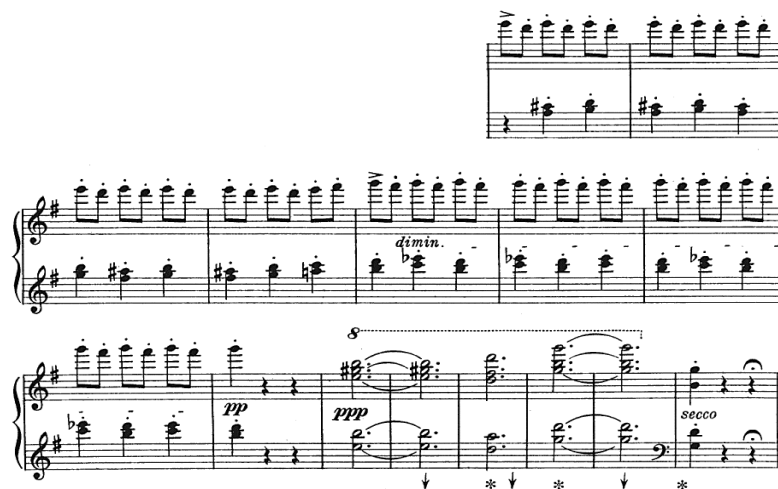


Imagen 23. S. Bortkiewicz. *Las flores de la pequeña Ida* (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 78-92)

2.6.3 Cometarios sobre el cuento *Las flores de la pequeña Ida* y decisiones interpretativas

Las flores de la pequeña Ida trata de la muerte o más precisamente sobre como la influencia de la imaginación en el subconsciente de un niño, lo ayuda a recuperarse sin sufrir de un trauma. Este cuento ofrece una explicación que promueve una parte importante del exitoso proceso de socialización. La pequeña Ida era la hija de un amigo muy cercano de H. C. Andersen: Just Mathias Thiele (1795-1874). Thiele era profesor en una residencia oficial en Charlottenborg, donde la historia de este cuento se sitúa y donde Ida paso la mayor parte de su infancia. Andersen visitaba frecuentemente a Thiele porque valoraba mucho su opinión y durante esas visitas, solía cortar siluetas de papel y contarle historias a Ida, lo que indica que Andersen es el estudiante del cuento. El nombre de la mamá de Ida era Sophie como el de la muñeca. Sophie Thiele falleció cuando Ida era pequeña. Andersen publicó el poema *Sophie Thiele* a su memoria en un periódico de Copenhague, Dinamarca. *Las flores de la pequeña Ida*, provee la imagen de una pequeña que con ayuda de su imaginación y fortaleza ha llegado a buenos términos con la pérdida de un ser amado; su madre, sus flores.

En la música de Bortkiewicz es representado el baile de las flores. Para evocar esta escena y las emociones de felicidad y juego que la rodean, tomé decisiones específicas para la interpretación de los elementos que la componen y que a continuación paso a detallar.

Para *Las flores bailando* busqué un sonido con elegancia que representara a las flores bailando un vals. Para ello me apoyé en este tema, de la articulación en *legato* procurando una digitación que me permitiera conectar las frases y notas con esta textura; de la articulación en *staccato* tocando en lo superficial del teclado, con una separación bien definida entre cada nota; del pedal de *sustain* utilizándolo poco del compás 17 al compás 22 y del compás 25 al compás 29 y cambiándolo de acuerdo con la marcha armónica de estos pasaje; del pedal de *una corda* que utilicé desde el inicio y mantuve tenido durante todo el tema; y siguiendo las indiciaciones agógicas y dinámicas. Tomé un pulso *Allegro* pensado a uno y procuré que éste siempre fuera muy preciso para evocar a las flores marcando el ritmo mientras bailan. La melodía de las primeras dos frases, la dirigí a la nota más aguda (Si), con un *accelerando* y *crescendo* para retratarlas bailando de un lado al otro en la pista de baile. A partir de la tercera frase, hice un *diminuendo* gradual en cada frase de la siguiente manera: la tercera frase en *mf*, la cuarta frase en *p*, la quinta frase en *pp* y la sexta frase en *ppp*. En general en este pasaje procuré mucho las *microdinámicas crescendo* hacia los agudos y *diminuendo* hacia los graves en la melodía soprano para evocar un vaivén dancístico. Lo que busqué con estas decisiones fue crear un sonido muy flexible y divertido que retratará la imagen mágica de las flores.

Para *Las flores de puntitas* busqué un sonido “chispeante” y más vivaz que las retratará muy divertidas. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* del bajo, conectando los acordes con movimientos flexibles del brazo; de la articulación en *staccato* de la soprano realizando separaciones muy cortas entre las notas y tocando en lo superficial del teclado; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. En general busqué interpretar todo con mucha ligereza. Para el acompañamiento, apoyé el primer tiempo y el segundo, que está con *staccato*, lo toqué más superficialmente, como “de salida”. En la melodía soprano hice las mismas *microdinámicas* que en el pasaje anterior: *crescendo* hacia los agudos y *diminuendo* hacia los graves con la intención de continuar evocando a las flores bailando de un lado al otro. Hacia el final del pasaje, en el compás 42, además del regulador hacia *diminuendo*, realicé un *poco rallentando* para respirar antes de la reexposición del tema principal. En la

reexposición, por lo contrario, no realicé ningún *ritardando* o *rallentando* al final, sino que aceleré un poco junto al *crescendo* para retratar a las flores aprovechando los últimos minutos de la noche con sus mejores pasos. En el acento apoyé la nota con ayuda del brazo, muy enfático como una exposición antes de las escalas ascendentes. Mi meta con estas decisiones fue retratar a las flores bailando muy felices de puntitas.

Para la coda quise un sonido brillante y divertido que representara a las flores bailando enérgicamente. Para ello me apoyé de la articulación en *staccato* cuidando que sonaran muy cortas y bien definidas esas notas; del pedal de *sustain* únicamente en los acordes del final de la pieza como está señalado en la partitura; del pedal de *una corda* para cambiar el color del sonido a un color más tenue que vaya difuminándose en silencio; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Al inicio de este pasaje, del compás 75 al primer tiempo del compás 78, además del *f* señalado, también hice *accelerando* y *crescendo* hacia las notas más agudas de cada frase: primero, del Mi-5 del tercer tiempo del compás 75 al Mi-6 del primer tiempo del compás 77 y después, del Mi- 6 del tercer tiempo del compás 77 al Mi-7 del primer tiempo del compás 79. El *diminuendo* hacia *pp* lo mantuve en *tempo* ágil, sin desacelerar el pulso. Respetando que el silencio aún es parte de la pieza, me apoyé del *calderón* del último tiempo para respirar antes de finalizar. Con estas decisiones busqué evocar la agitación de los últimos pasos de baile de las flores. Algo así como un pequeño y emocionante *performance* de su parte para la pequeña Ida antes de regresar a dormir.

2.6.1 Datos y resumen del cuento *El ruiseñor*

El ruiseñor fue publicado por primera vez el 11 de noviembre de 1843 como parte de *Nuevos cuentos de hadas, Primer volumen, Primera colección* y posteriormente, el 18 de diciembre de 1849, en la colección *Cuentos de hadas* y el 15 de diciembre de 1862, en *Cuentos de hadas e historias, Primer volumen*. Gracias a las confesiones de amor hacia la cantante Jenny Lind (1820 – 1887) que H. C. Andersen escribió en *El cuento de mi vida* (1847), se cree que esta historia es un tributo a ella. Además, fue gracias a este cuento que a la cantante se le apodó como “el ruiseñor sueco”.

La historia de *El ruiseñor* ha sido adaptada a la ópera, con *El ruiseñor* (1914) de Igor Stravinsky (1882- 1971), una ópera de tres actos con libreto de Stepán Mitúsov; al ballet con *Canción del ruiseñor*, un poema sinfónico compuesto también por Stravinsky a partir de su ópera y que en 1920 acompañó un ballet presentado por *Los ballets rusos de Sergei Diaghilev's*, con escenografía de Henri Matisse (1869- 1954) y coreografía de Léonide Massine (1896- 1979); al cine animado, con *El ruiseñor chino* (1927) de la producción de títeres de sombras de Lotte Reiniger (1899-1981) y en *El ruiseñor del emperador* (1948) de Jirí Trnka (1912-1969); en un musical como *El ruiseñor: Un nuevo musical*, estrenado en Londres el 18 de diciembre de 1982 y protagonizado por Sarah Brightman (1960); y en televisión, adaptada en 1983 por el *Teatro de cuentos de hadas de Shelley Duvall*.

La trama de este cuento inicia cuando el emperador de China nota que una de las cosas más hermosas de su imperio es el canto de un ruiseñor que vive en el bosque cercano. Fascinado por esta dulce música, ordena a su corte la captura del ave. Un sirviente de la cocina que sabe del paradero de este animal, los guía a su encuentro. Al llegar allí, le ofrecen al ruiseñor vivir en el palacio, este accede y a partir de entonces, pasa sus días feliz cantando como parte de la corte real.

Un día el emperador recibe como regalo un ruiseñor mecánico, decorado con joyas preciosas. Por esta razón pierde el interés por el ruiseñor real, quien al darse cuenta decide regresar al bosque. Años después, el ruiseñor mecánico se rompe y al poco tiempo, el emperador enferma gravemente. El ruiseñor se entera de la delicada condición de su antiguo amigo y vuela al palacio a visitarlo. El noble pajarito le canta en su lecho donde yace convaleciente y la muerte queda tan conmovida con aquella música que decide marcharse.

Muy arrepentido, el emperador le pide perdón a su viejo amigo y le ruega que vuelva. El ruiseñor acepta y el emperador es reconocido como el más sabio del mundo por este acto.

2.6.2 *El ruiseñor* de Bortkiewicz

El ruiseñor es la sexta pieza de la suite. Se desarrolla a lo largo de 51 compases, está escrita en la tonalidad de Sol menor, en un compás de cuatro cuartos (4/4) y su forma musical es binaria. Por el *tempo* y la flexibilidad de las figuraciones rítmico – melódicas, esta pieza tiene un carácter reflexivo.

La estructura de esta pieza consta de dos temas y una coda. El primer tema, *El emperador enfermo*, se presenta del compás 1 al compás 9 y del compás 29 al compás 37. Se caracteriza por *acciacaturas* y figuras rítmicas regulares e irregulares de treintaidosavos, acompañadas de acordes en el bajo. Representa el canto del ruiseñor en el lecho de muerte del emperador.

Imagen 24. S. Bortkiewicz. *El ruiseñor*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 1-5)

El segundo tema, *El arrepentimiento del emperador*, se expone del compás 10 al compás 28 y se reexpone del compás 37 al compás 45. Se caracteriza por figuras regulares e irregulares de treintaidosavos, *acciacaturas* y acordes. Representa el dolor y remordimiento del emperador.



Imagen 25. S. Bortkiewicz. *El ruiseñor*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 10-12)

La coda se expone a partir del compás 46 y se caracteriza por acordes de Sol que ascienden hasta el final. Retrata el desenlace de la historia de forma nostálgica.



Imagen 26. S. Bortkiewicz. *El ruiseñor*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 46-50)

2.6.3 Cometarios sobre el cuento *El ruiseñor* y decisiones interpretativas

El ruiseñor es otro de los cuentos de Andersen en donde la naturaleza juega un rol muy importante en el desarrollo de la historia. En el capítulo *Elementos y cosmovisión románticos en los cuentos de H. C. Andersen* ahondo más sobre este tema. Heidi Anne Heiner, creadora del blog *SurLaLune*, observa que en este cuento se maneja un contraste entre lo real y natural, y lo mecánico y lo artificial, muy propio de varios cuentos de H. C. Andersen. En este cuento, la naturaleza es exaltada como poderosa y compleja cuando el ruiseñor vence a *La muerte* cantando para su amigo. En cambio, lo mecanizado es criticado como simple y débil cuando el ruiseñor de joyas deja de funcionar.

En la música de Bortkiewicz se retrata al emperador enfermo y al ruiseñor cantándole en su lecho. Para representar esta escena y las emociones de dolor y arrepentimiento que se desarrollan a partir de ella, tomé decisiones específicas en la interpretación de los elementos que la compone y que procedo a exponer.

Para *El emperador enfermo* quería un sonido cálido y de carácter reflexivo. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* con ayuda de una digitación que me permitiera ligar la voz melódica; de las figuras rítmicas de treintaidosavos y las *acciacaturas* tocadas en los superficial del teclado para evocar el canto del ruiseñor; realizando los *tenutos* como están indicados; del pedal de *sustain* que utilicé solo en los acordes que requerían de apoyo (señalados en la partitura; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Procuré que tanto los *quintillos* en *fusas* como las figuras de ocho *fusas*, fueran en *rubato*, casi como improvisados, para retratar el canto naturalmente irregular de un ruiseñor. Dirigí las primeras dos frases hacia la nota más aguda en la voz melódica de la soprano con un *leve crescendo*. Las notas con *tenuto* también las dirigí con un *leve crescendo* hacia la nota más aguda del compás (Sol 6), pero esta vez cayendo súbitamente a *p* en el compás 6 para retratar la sensación de agonía del emperador. Para las figuras de corcheas con *apoyaturas breves* en la voz superior busqué crear un contraste: primero en *mf* con *accelerando* y después en *p*, dándole tiempo a la última corchea, más declamado, es decir, más articulados y a un *tempo* más lento. Las dos veces que se presenta, con un poco de *rubato*, para retratar el piar desigual del ruiseñor. Para el último compás de esta sección busqué un sonido pesado que evocará el dolor del emperador, por lo que le di más apoyo a cada Sol con ayuda del brazo y en lo profundo del teclado. En general, con estas decisiones mi objetivo fue crear la imagen sonora del emperador enfermo, triste y reflexionando en lo perdido mientras escucha a su viejo amigo cantarle en su lecho.

Para *El arrepentimiento del emperador* busqué un sonido más brillante. Para lograrlo me apoyé, tanto en la exposición como en la reexposición de este tema, de la articulación en *legato* procurando una digitación que me ayudara a conectar la línea melódica; de la articulación en *portato* haciendo una separación entre cada nota de las figuras con esa articulación; del pedal de *sustain* utilizándolo solo para dar apoyo en algunos acordes y ligar las frases (como está señalado en la partitura); y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. En general, busqué hacer más evidentes las *microdinámicas* en la melodía;

crescendo más hacia los agudos y *diminuendo* gradualmente hacia los graves. Tomé un sonido muy apoyado y pesado al principio del pasaje para retratar el *con dolore* señalado. Para las notas con *portatos* utilicé menos pedal para realizar un *non legato* entre ellas. Para crear dos planos sonoros, destaco en *mf* la melodía que se dibuja en la soprano a la entrada de la tercera voz en la exposición, y en *pp* las notas que la adornan en la voz media. Para las notas en *portato* exageré los matices *pp* y *ppp* que se indican y las ejecuté en la superficie del teclado para obtener menos apoyo y crear la sensación de una voz a distancia; como una memoria lejana. Además, procuré darles suficiente tiempo a las notas marcadas con calderón para crear una atmósfera pensativa y de expectación para el escucha. Mi objetivo con estas decisiones fue retratar la mezcla de emociones del emperador al recordar al ruiseñor y sentir el arrepentimiento de haberlo cambiado por una copia de diamantes.

Por último, para la coda busqué un sonido que se difuminara poco a poco hasta mitigarse y desaparecer. Para esto me apoyé de la articulación en *non legato*, apoyando cada acorde, pero en lo superficial del teclado; del pedal de *sustain* tenido desde el inicio hasta el final del pasaje; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. En general procuré tocar todo muy *ppp* desvaneciéndose poco a poco la frase hacia el final. Busqué retratar así la calma y sosiego del emperador al sentir el alivio físico y mental que el ruiseñor le ha concedido al ahuyentar a la muerte. En el último *silencio de negra* me apoyo del *calderón* sin soltar el pedal para que los armónicos del instrumento se apaguen lentamente. Mi meta fue retratar la redención del emperador y la esperanza de un futuro de amistad renovada entre él y el ruiseñor.

2.7.1 Datos y resumen del cuento *¡Es la pura verdad!*

¡Es la pura verdad! fue publicado por primera vez el 5 de abril de 1852 como parte de *Historias, Primera colección. 1852* y posteriormente, en febrero de 1853 en *Ensoñaciones de un poeta*, el 30 de abril de 1855 en *Historias. 1855* y el 30 de marzo de 1863 en *Cuentos de hadas e historias, Segundo volumen. 1863*. El cuento es una sátira respecto a cómo los rumores pueden salirse de control y como quienquiera que los escuche debe tener cuidado de creer todo lo que se dice.

La historia parte de un comentario que se va tergiversando. Una noche, después de poner un reglamentario huevo, una gallina se acicala y pierde una pluma, a lo que comenta en tono burlón: “¡Qué bien!, entre más plumas pierdo más guapa me pongo”. La gallina que yacía aun despierta en la percha contigua escucha lo que su compañera acaba de decir y, otorgándole un significado diferente, va y le cuenta a la gallina del otro extremo del gallinero que hay una de ellas que se está desplumando para parecer más bella ante el gallo. La lechuza que vive arriba, sorprendida por lo que acaba de escuchar, vuela a contarle a su vecina que hay una gallina que ha perdido toda la decencia y que se está arrancando las plumas frente al gallo. En el palomar debajo de donde éstas platican se ha escuchado todo y las palomas, muy alteradas, salen a preguntar qué es lo que sucede, a lo que les responden que hay una gallina que por amor al gallo se ha arrancado todas sus plumas. Las palomas que piensan que esto no puede ser más que la pura verdad, vuelan a contarle a las gallinas del gallinero vecino que hay un par de gallinas que se han desplumado para distinguirse de las demás y llamar la atención del gallo y que, además, debido a esta extrema decisión ambas ya han muerto. El gallo que está cerca escucha todo y aterrorizado pasa la voz gritando desde lo alto que hay tres gallinas que se han desplumado por amor a un gallo y que todas ellas ya han muerto a consecuencia. Los murciélagos, las gallinas y los demás gallos que estaban cerca continúan esparciendo el rumor hasta que éste regresa al gallinero del que provino.

La gallina a la que se le había soltado la pluma no se reconoce como protagonista de tan terrible noticia, por lo que indignada por el suceso de éstas, ahora, cinco gallinas que por amor al gallo se han desplumado y perdido la vida, hace todo porque la noticia se publique en el periódico lo antes posible: “¡Bien merecida que se tienen la muerte éstas gallinas tan indecentes!” – exclama.

2.7.2 ¡Es la pura verdad! de Bortkiewicz

¡Es la pura verdad! es la séptima pieza de la suite. Se desarrolla a lo largo de 91 compases, está escrita en la tonalidad de Sol mayor, en un compás de dos cuartos (2/4) y su forma musical es binaria. Es una pieza de carácter alegre y burlón que retrata a las gallinas revoloteando escandalizadas por el rumor.

La estructura de esta pieza está compuesta por dos temas musicales y una coda. El primer tema, *Las gallinas*, se expone del compás 1 al compás 16 y se caracteriza por ser una sección muy rítmica con notas en *staccato* y treintaidosavos, y representa el cacareo de las gallinas. Después se reexpone del compás 33 al compás 69 con dos secciones. La primera, del compás 33 al compás 52, es igual que la exposición y representa también a las gallinas y la segunda, del compás 52 al compás 69, es una sección de ritmos más espaciados de octavos y dieciseisavos con *acentos* y *staccatos*, y representa al gallo.



Imagen 27. S. Bortkiewicz. ¡Es la pura verdad! (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 1-8)

Como segundo tema se expone *¡Es la pura verdad!* del compás 16 al compás 32 y después del compás 69 al compás 85. Representa a las aves de la granja compartiendo entre ellas la terrible noticia.



Imagen 28. S. Bortkiewicz. *¡Es la pura verdad!* (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 17-32)

La coda comienza en el compás 85, toma elementos del tema *¡Es la pura verdad!* y representa a la gallina ingenua del principio de la historia.

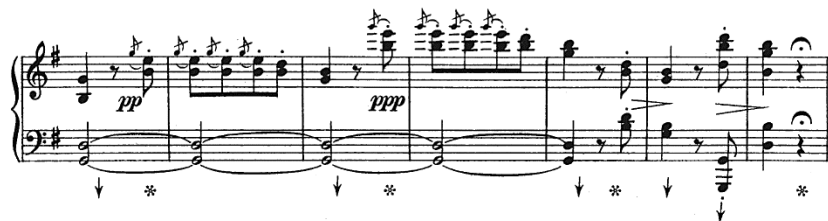


Imagen 29. S. Bortkiewicz. *¡Es la pura verdad!* (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 85-91)

2.7.3 Comentarios sobre el cuento *¡Es la pura verdad!* y decisiones interpretativas

En Dinamarca hay un proverbio popular que dice que una pequeña pluma puede fácilmente convertirse en cinco gallinas. En el cuento *¡Es la pura verdad!*, H. C. Andersen hace una crítica respecto a los rumores e invita a los lectores a reflexionar sobre su naturaleza. Por esa razón, todos los eventos de esta historia son representados en un tono burlón.

En la pieza de Bortkiewicz se retrata a las gallinas alborotadas, al resto de los animales pasando el chisme, al gallo dando la noticia y a la gallina del principio. Para representar estas

escenas en la música, tomé decisiones específicas en la interpretación de cada elemento que las conforma y que a continuación expongo.

Para *Las gallinas*, busqué un sonido que reflejara el nerviosismo de estos animales. Para ello me apoyé de la articulación en *staccato*, realizando separaciones bien definidas entre cada nota; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Además, en la reexposición me apoyé también de las ligaduras de tiempo con una digitación que me permitiera conectar esas notas y del pedal de *una corda*, sostenido a partir del compás 61 y hasta el final del tema. En general interpreté los motivos de treintaidosavos con exactitud para emular el cacareo de estos animales. Realicé *ligeros accelerandos* y *crescendos* hacia las notas agudas de cada uno para retratar su ansiedad. Exageré la armonía de tensión con más apoyo y la de resolución con menos para que el sonido fuera más flexible y para poder retratar las irregularidades del ruido en el gallinero. En la reexposición, en el compás 48, realicé un *accelerando* al final de la primera sección para retratar a las gallinas aún más frenéticas que antes. En la aparición del gallo en el compás 52, regresé al *tempo* de forma súbita para evocar al gallo poniendo orden en el gallinero. Mi objetivo general fue representar, en la exposición, la excitación de las gallinas ante el rumor y, en la reexposición, el aumento de intensidad de esta emoción y un alto en seco al alboroto.

Para *¡Es la pura verdad!* busqué un sonido juguetón que retratará a los animales contándose el chisme. Para ello me apoyé en este tema de la articulación en *staccato*, nuevamente cerca del teclado y articulando bien cada nota; de las notas en *legato*, con la digitación adecuada que me permita ligar la voz melódica; de muy poco *pedal de sustain*, utilizándolo únicamente en los acordes señalados para conectar el bajo; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Realicé rubatos que fueran de acuerdo con el movimiento melódico de cada frase: *crescendo* y *accelerando* hacia los agudos y *rallentando* y *diminuendo* hacia los graves para retratar los diferentes tonos y volúmenes de voz de las aves. Al final de cada frase realicé un *diminuendo*, como si los animales dudaran un poco de lo que escuchan y dicen, para después continuar esparciendo el rumor. Con esto quiero retratarlas divirtiéndose con las anécdotas que se cuentan entre sí.

En la coda propongo un sonido brillante que represente la escena final del cuento. Para esto, me apoyé de la articulación en *staccato*, procurando que esas notas estuvieran muy bien articuladas; del *pedal de sustain*, utilizándolo sólo donde está señalado en la partitura;

del pedal de *una corda*; tenido desde el inicio del pasaje hasta el final; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas: *pp*, *ppp*, *reguladores* y *calderón*. En los motivos de corcheas con apoyaturas de los compases 85 a 88 di más apoyo a la melodía que al resto de la textura musical para retratar a la gallina protagonista del rumor. A partir del compás 87 difuminé el pasaje hacia el final con ayuda de un *diminuendo*. En el compás 90, en el último acorde de corchea, desaceleré un poco el pulso antes de finalizar con el último acorde y esperar en el *caderón*. Con estas decisiones mi intención fue retratar la narración de la moraleja de este cuento y la popular frase “colorín colorado, este cuento se ha acabado” al final de la pieza.

2.8.1 Datos y resumen del cuento *El niño en la tumba*

El niño en la tumba fue publicado por primera vez en diciembre de 1859 en idioma sueco. Después se publicó el 9 del mismo mes y año en *Nuevos cuentos de hadas e historias, Primera fila, Cuarta sesión. 1860* y posteriormente, el 12 de diciembre de 1867, en *Quince cuentos de hadas e historias. 1867* y el 10 de diciembre de 1870 en *Cuentos de hadas e historias, Tercer volumen. 1870*. Su historia se desarrolla a partir del duelo de una madre tras la repentina muerte de su hijo pequeño.

El cuento inicia habiendo ya ocurrido el deceso del hijo menor y único varón de una familia. Tanto sus dos hermanas como su padre sufren la pérdida con gran dolor, pero quien se encuentra más desconsolada es la madre. Ella pierde su confianza en Dios, en su mente se filtran pensamientos de muerte y miedo, y con estas ideas no tiene nada a que asirse. La mujer se hunde en una gran desesperanza.

La pobre madre se olvida de sus hijas y su marido y tras el entierro, no logra dormir bien. Una noche, mientras llora, *La muerte* aparece para preguntarle si desea ver de nuevo a su hijo. La mujer asiente y le sigue hasta el lugar donde yace la tumba de su pequeño. El cielo esta hermoso y despejado y las estrellas alumbran el lugar. La tierra se abre lentamente y la mujer se transporta a lo que parece una sala, allí, muy en el fondo de la tierra del cementerio.

Su hijo pequeño aparece de entre la penumbra del lugar y corre a los brazos de su madre quien lo recibe entre lágrimas y gritos de emoción. El pequeño le cuenta que el lugar donde ahora vive es maravilloso, que vuela junto a otros niños y que se siente muy feliz. Le dice, además, que no puede partir definitivamente al lado de Dios debido a que ella no deja de llorarle y le pide que se detenga con la promesa de que algún día, cuando ella sea llamada, vuelvan a estar juntos. Su madre le ruega que aún no se vaya, pero entonces escucha el llanto de sus dos hijas y se da cuenta de lo mucho que las ha extrañado también a ellas. La mujer se despide del niño y tras un resplandor enceguecedor, vuelve a la Tierra.

A la mañana siguiente se levanta aceptando su pérdida. Consuela al resto de su familia y jura haber encontrado la paz y la forma de ayudarlos a sanar, tras haber recibido esa virtud de Dios, por medio de la muerte de su hijo pequeño.

2.8.2 El niño en la tumba de Bortkiewicz

El niño en la tumba es la octava pieza de la suite. Se desarrolla a lo largo de 39 compases, está escrita en la tonalidad de Mi menor, en un compás de cuatro cuartos (4/4) y su forma musical es binaria. Es una marcha fúnebre de carácter grave y nostálgico.

La estructura de *El niño en la tumba* se compone por dos temas musicales y una coda. El primer tema, *El funeral*, se expone primero del compás 1 al compás 12 y después, del compás 17 al compás 28. Se caracteriza por un motivo que imita la marcha de la procesión fúnebre con una melodía en *marcato* en el bajo que lo acompaña a partir del compás 9 en la exposición y a partir del compás 25 en la reexposición. Representa la ceremonia de entierro del niño.

The image shows a musical score for the piece 'El niño en la tumba' by S. Bortkiewicz. It is written for piano and consists of three systems of music. The first system is marked 'Tempo di marcia funebre.' and 'pp una corda'. The second system is marked 'sempre pp' and 'poco cresc.'. The third system is marked 'mf' and 'marcato il basso'. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings.

Imagen 30. S. Bortkiewicz. *El niño en la tumba*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 1-12)

El segundo tema en exponerse, *La madre afligida*, primero del compás 13 al compás 16 y después del compás 29 al compás 32, se caracteriza por una melodía en *ff* basada en el motivo del primer tema. Representa el llanto doloroso de la madre.



Imagen 31. S. Bortkiewicz. *El niño en la tumba*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 13-16)

La coda se expone a partir del compás 33. Se caracteriza por el motivo de *El funeral* agravándose conforme llega al final y representa la muerte del niño como una memoria que va sanando.



Imagen 32. S. Bortkiewicz. *El niño en la tumba*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 33-39)

2.8.3 Cometarios sobre el cuento *El niño en la tumba* y decisiones interpretativas

Hans Christian Andersen expresó en su correspondencia Horace Elisha Scudder (1838-1902), editor de *The Riverside Magazine For Young People* —revista en la cual muchos de sus cuentos fueron publicados— que sentía que su deber con la humanidad era utilizar su don artístico para brindar alivio a los sufrimientos del mundo. En muchas de sus historias, Andersen exploró aspectos del concepto romántico de John Keats: Capacidad negativa, concepto que describo más a detalle en el capítulo *Elementos y cosmovisión románticos en los cuentos de H. C. Andersen*.

En el cuento *El niño en la tumba*, Andersen describe un evento sobrehumano que acerca a la madre a una experiencia espiritual: su encuentro con *La muerte* y su hijo recientemente fallecido. Debido a sus creencias cristianas, este autor concebía a la existencia humana como infinita y más allá de lo material. *El niño en la tumba* invita a sus lectores a explorar estas ideas religiosas como vivencias de resiliencia y aceptación del dolor.

En la pieza de Bortkiewicz se retrata el dolor de la madre en el funeral de su hijo. Para representar esto en la música, tomé decisiones específicas en la interpretación de los elementos que la conforman y que a continuación expongo.

Para *El funeral*, busqué un sonido lúgubre que retratara la ceremonia de entierro del niño. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* con una digitación que me ayudara a ligar la voz melódica de los acordes del motivo; del pedal de *sustain* de acuerdo con la marcha armónica; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Además, en la exposición me apoyé también del pedal de *una corda* que utilicé desde el inicio y mantuve tenido durante todo el tema. Cada frase la dirigí con un *leve crescendo* hacia los acordes de tensión, para crear la sensación de inquietud y dificultad para respirar de la madre, como quien da bocanadas de aire para relajarse. En los compases 9, 10, 11 y 12, realicé los *marcados* del bajo en *mf*, resaltando esa melodía en primer plano sonoro con apoyo del brazo. El acompañamiento lo mantuve en *pp* y en segundo plano continuando con el *leve crescendo* hacia los acordes de tensión. Con lo anterior busqué que la melodía del bajo emergiera como una voz que recita las últimas palabras antes de enterrar al niño y a la madre en el fondo aun respirando con gran dificultad. El objetivo, en general, fue retratar la escena del funeral.

Para *La madre afligida*, propuse un sonido tenso que evocara el dolor de una pérdida. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* con una digitación que me permitiera ligar la melodía soprano; del acento y *tenuto* siguiéndolos como se señala; del *pedal de sustain* de acuerdo con la marcha armónica; y de las indicaciones dinámicas. Además, en la exposición de este tema también mantuve el pedal de *una corda* tenido. La nota con *acento* con la que inicia el tema, la apoyé con ayuda del brazo para que fuera más intenso y retratara un grito de dolor de la madre. El siguiente compás lo toqué en *mf* para poder crecer nuevamente al *f* en el compás 15, como indica el regulador. Lo anterior para representar al dolor cediendo un poco antes de volver a intensificarse. Siempre procuré resaltar en primer plano al motivo melódico. En el último compás además de disminuir el matiz, también hice un *poco*

ritardando hacia el final para retratar la aceptación de la madre. Mi objetivo fue crear la imagen sonora de un estallido de dolor que gradualmente lleva a la despedida y reconciliación del duelo.

Para la coda busqué un sonido que reflejara la calma que trae consigo la resignación de la madre. Para ello me valí de la articulación en *legato*, decidiéndome nuevamente por la digitación adecuada para ligar la voz melódica; del *tenuto* que realicé donde se señala; del pedal de *sustain* haciendo cambios de acuerdo con la marcha armónica; del pedal de *una corda* tenido desde el inicio y hasta el final; y de las indicaciones agógicas y dinámicas. En este pasaje hice un gran *diminuendo* desde el principio apoyándome de la línea melódica que se dibuja primero en la soprano y después, en el compás 35, en el bajo. Esto para retratar el descenso del ataúd del niño a la tierra. A partir del compás 37, marqué más el bajo en *ostinato* y continué con el *diminuendo* hacia el final para representar un último adiós en su funeral. La meta fue crear la imagen de lo ocurrido como una memoria cada vez más lejana y que poco a poco sana.

2.9.1 Datos y resumen del cuento *La mariposa*

La mariposa fue publicado por primera vez en diciembre de 1860 y posteriormente, el 25 de noviembre de 1861 como parte de *Nuevas aventuras e historias, Segunda fila, Segunda sesión. 1862* y el 12 de diciembre de 1871, en *Cuentos de hadas e historias, Volumen cuatro. 1871*.

Su historia trata de una mariposa que busca casarse con alguna flor para poder acabar con su larga y triste soltería. Iniciando la primavera, indecisa por elegir qué tipo de esposa quiere, pide ayuda a quien al ser deshojada entre un “me quiere, no me quiere”, puede predecir el futuro en el amor: la margarita. Pero desgraciadamente, aun cuando contrario a lastimarla le hace tres preguntas cada una precedida por un beso, esta flor no contesta nunca y la mariposa emprende su búsqueda sin ayuda.

Para el otoño, la mariposa sigue soltera pues para él ninguna de las flores es digna de ser su esposa. Piensa que algunas son muy amargas, otras muy sentimentales, muy pequeñas, muy similares, formales o simplemente no muy atractivas. Pero entonces, la mariposa nota el delicioso aroma de la planta de menta, vuela hacia ella y le pide que se case con él, pero la menta lo rechaza pues piensa que ambos son ya demasiado grandes para esas cosas.

El clima empeora con el tiempo y la mariposa vuela a refugiarse dentro de un cuarto con una estufa caliente que halla por ahí. Por un tiempo es feliz, hasta que comienza a extrañar el bosque y la naturaleza que lo rodea. Para cuando la mariposa emprende su vuelo de regreso, es notada por los humanos del hogar quienes la clavan con un alfiler y guardan en una cajita. La pobre mariposa desconfía de la compañía de las plantas de maceta que la rodean pues tienen más que ver con los seres humanos que con la naturaleza, pero se consuela de pensar que estar clavado en una caja debe ser como estar atado a un matrimonio.

2.9.2 *La mariposa de Bortkiewicz*

La mariposa es la novena pieza de esta suite. Se desarrolla a lo largo de 34 compases, está escrita en la tonalidad de Mi mayor en un compás de cuatro cuartos (4/4) y su forma musical es ternaria. Tiene un pulso *Andante* y su carácter es alegre, pero con algunos tintes nostálgicos que retratan lo agridulce del cuento.

La estructura de *La mariposa* consta de dos temas y una coda. El primer tema en exponerse, *La mariposa volando*, abarca del compás 1 al compás 12 y del compás 21 al compás 31. Está compuesto por una melodía en el bajo acompañada de un motivo de figuras de treintaidosavos y representa el aleteo de la mariposa que va por el bosque en busca de una compañera de vida.



Imagen 33. S. Bortkiewicz. *La mariposa*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 1-4)

El segundo tema, *La mariposa cansada*, abarca del compás 13 al compás 20 y consta de un motivo polifónico que representa a la mariposa aleteando lentamente.



Imagen 34. S. Bortkiewicz. *La mariposa*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 13-20)

La coda se expone a partir del compás 32 y toma elementos musicales del segundo tema. Representa el final del cuento, cuando la mariposa es perforada con un alfiler.



Imagen 35. S. Bortkiewicz. *La mariposa*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 32-35)

2.9.3 Cometarios sobre el cuento *La mariposa* y decisiones interpretativas

La mariposa se publicó cuando H. C. Andersen contaba ya con más de 50 años y tanto este dato como el hecho de que aun fuera soltero, sugieren que este cuento es un retrato de su vida amorosa.

Las descripciones que Andersen hace de las características, sentimientos y personalidades tan únicas de cada flor, colocan a la naturaleza en primer plano como multifacética y digna de estudio. Por otro lado, este autor elabora un retrato del hombre como egocéntrico y carente de sensibilidad y compasión. Como ejemplos de lo anterior están: la costumbre de arrancarle pétalos a una margarita con el fin de saber si se es o no amado, la escena donde la mariposa es secuestrada y encerrada en una cajita para placer visual de sus curiosos captores y el hecho de que no confiara en las plantas de maceta por ser naturaleza domesticada.

En esta pieza se retrata a la mariposa volando por el bosque, a la mariposa exhausta y a la mariposa perforada. Para representar estas escenas y las emociones de felicidad y tristeza que se desarrollan a partir de ellas, tomé decisiones específicas en la interpretación de los elementos musicales que las componen y que paso a detallar.

Para *La mariposa* volando deseo un sonido luminoso que evoque los colores del aleteo de la mariposa. Para ello procuré cuando se presentara buscar nitidez con un timbre perlado en lo superficial del teclado; marcar los *tenutos* donde están señalados; del pedal de *sustain* que cambié de acuerdo con la marcha armónica; y seguí las indicaciones agógicas y dinámicas indicadas en la partitura. El motivo de treintaidosavos lo mantuve en un segundo plano procurando ligereza en el toque y apoyando menos el brazo, tocando en lo superficial del teclado para evocar el ligero revoloteo de las alas de la mariposa. La melodía del bajo la destacué en primer plano apoyando cada nota con ayuda del brazo y con mayor profundidad. Realicé *microdinámicas* de acuerdo con el movimiento melódico dirigiendo hacia las notas agudas con un *crescendo* y a las graves con *diminuendo*, pero respetando el rango de los matices señalados. Lo anterior para evocar el vuelo irregular, flexible y brillante de una mariposa. Mi objetivo fue retratar la vivacidad del personaje que con entusiasmo va en busca de su pareja ideal.

Para *La mariposa cansada* busqué un sonido más dulce y cálido que retratara a este personaje buscando un lugar donde descansar. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* procurando una digitación que me ayudara a ligar la voz melódica de la soprano y el bajo; del pedal de *sustain*, también utilizado de acuerdo con la marcha armónica; del pedal de *una corda* que utilicé desde el principio y mantuve tenido hasta la segunda mitad del compás 18; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Apoyé la línea melódica de la soprano y del bajo con apoyo de los brazos. El resto de la textura polifónica la mantuve en segundo plano. Nuevamente dirigí las frases con las *microdinámicas crescendo* en las notas que ascienden y *diminuendo* en las que descienden. En el acorde de la segunda mitad del compás 18 hago una respiración antes de continuar con los dieciseisavos que lo completan para representar a la mariposa reposando sobre alguna planta. Realicé un ligero *accelerando* partir de ahí y hasta el final de la sección y acompañé esta decisión con ligeros *rubatos* en cada motivo de dieciseisavos con el fin de proponer una sección fantasiosa y más libre que retratara a la mariposa emprendiendo de nuevo el vuelo. Mi objetivo fue reflejar el cansancio y la decepción del personaje al no encontrar aún una esposa, seguida de una paulatina alza de energía para continuar con su viaje.

Para la coda busqué un sonido apagado que reflejara la tristeza de la mariposa. Para ello me apoyé de la articulación en *legato*, nuevamente cuidando la conexión de las notas de

la voz melódica; de los *staccato* haciendo una separación muy marcada entre cada nota de los tresillos; siguiendo los *tenutos* indicados en el compás 33; del pedal de *sustain* de acuerdo con la marcha armónica y hasta el penúltimo compás, como está señalado en la partitura; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. En la primera frase además del *crescendo* de *p* a *f* que está acompañado del *regulador*, realicé también un *accelerando* hacia el acento indicado en el cuarto tiempo. Exageré el *ritardando* y lo acompañé con un *diminuendo* para desvanecer el sonido hacia el final de la pieza. Lo anterior para retratar a la mariposa muriendo lentamente en la cajita. Mi objetivo fue retratar la escena donde es perforada abruptamente con un alfiler y a sus alas dejando de moverse paulatinamente. Cabe mencionar, además, que las últimas notas de esta pieza son una clara codificación mofa del final del cuento.

2.10.1 Datos y resumen del cuento *El patito feo*

El patito feo fue publicado por primera vez el 11 de noviembre de 1843 como parte de *Nuevos cuentos de hadas, Primer volumen, Primera colección. 1844* y más tarde, el 18 de diciembre de 1849 en *Cuentos de hadas. 1850* y el 15 de diciembre de 1862 en *Cuentos de hadas e historias, Primer volumen. 1862*.

H. C. Andersen consideraba a *El patito feo* como una historia autobiográfica. Cuando Georg Brandes (1842-1927) —un filósofo, crítico literario, ensayista y periodista danés que influyó enormemente en la literatura escandinava y europea de 1870 y principios del siglo XX— preguntó a Andersen si en algún momento escribiría una autobiografía, éste contestó que ya había escrito *El patito feo*. En el libro *Hans Christian Andersen: A New Life* de Jens Andersen, la periodista Anne Chisholm (1979) escribe que Andersen era considerado un niño feo, de nariz y pies grandes y que creció con una hermosa voz para cantar y una gran pasión por el teatro, pero que, pese a estas cualidades, era acosado por otros niños. Él era el patito feo; un cisne que accidentalmente había nacido en el nido de un pato.

El patito feo es uno de los cuentos más populares y amados del autor. Fue publicado alrededor del mundo y su historia adaptada a diferentes medios de animación: como corto en *Silly Symphonies* de Disney, primero en blanco y negro en 1931 y después a color en 1939, ganando esta última adaptación, un premio de la Academia a mejor caricatura; en el 2006 en la película del estudio de animación danés A. Film, *El patito feo y yo* y después en la serie animada *El patito feo junior*. También, ha tenido diversas adaptaciones musicales: en 1914 en la obra para voz y piano *El patito feo* de Sergei Prokofiev (1891 – 1953) que después, en 1932 fue adaptada para voz y orquesta y en 1995 transcrita a la ópera por Lev Konov (1952); entre otras.

El cuento narra la historia de una pequeña ave que nace de un enorme huevo en el nido de un pato. Debido a su extraña apariencia, no es aceptado ni por sus hermanos ni por el resto de los animales de la granja y sufre constante abuso físico y verbal de parte de ellos. Triste y desahuciado, el “patito” vuela lejos de casa, sin embargo, a donde quiera que vaya no es bienvenido. En el páramo al que llega, peligrosamente, los cazadores acechan y acaban con los gansos y patos salvajes del lugar. En la cabaña a la que llega después de su experiencia en el páramo, el gato, la mujer y el resto de los animales que viven ahí lo menosprecian y no

entienden su deseo de nadar. Al atorarse en el hielo del lago, los hijos de un lugareño tratan de ayudarlo, pero lo asustan. Todas estas vivencias llevan al pobre “patito” a pasar un duro invierno a solas.

En primavera, se percata de que sus alas han crecido y emprende nuevamente el vuelo. Llegando a un jardín, el “patito” se aproxima a los hermosos cisnes del lugar esperando nuevamente ser rechazado, pero entonces nota su reflejo en el agua y con gran felicidad se ve a sí mismo como uno de ellos. Los cisnes lo llaman hermano y lo invitan a volar con ellos.

2.10.2 *El patito feo* de Bortkiewicz

El patito feo es la décima pieza de esta suite. Se desarrolla a lo largo de 44 compases, está escrita en la tonalidad de Si bemol mayor, en un compás de cuatro cuartos (4/4) y su forma musical es binaria. El *tempo* en *Andantino*, el *ostinato* en la izquierda que se expone de forma incisiva retratando las circunstancias adversas que siguen y siguen para el patito, los arrebatos en *tempo* y dinámicas, y el final en *maestoso* muy expresivo y esperanzador, hacen del *El patito feo* una pieza consistente con la historia del cuento.

La estructura de esta pieza se compone por dos temas musicales y una coda. El primer tema en exponerse, *El patito feo solitario*, abarca del compás 1 al compás 10 y del compás 15 al compás 22 con una variación armónica. Representa al patito feo caminando solo y triste.

The image shows a musical score for 'El patito feo' by S. Bortkiewicz. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Einsam, seul, abandonné solitary' and 'dolce, dolente'. The bottom staff is a piano accompaniment marked 'pp una corda'. The second system also has four measures, continuing the vocal and piano parts. The key signature changes from two flats to one flat and one sharp between the systems. The tempo is marked 'Andantino'.

Imagen 36. S. Bortkiewicz. *El patito feo*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 1-7)

El segundo tema, *El patito siendo perseguido*, se expone del compás 11 al compás 15 y del compás 23 al compás 27 con una variación armónica. Es una sección caracterizada por dos motivos rítmicos. El primero representa el cacareo histérico de las gallinas y está compuesto por *acciaccaturas* en la soprano acompañadas de acordes en el bajo. El segundo representa el titar del pavo y está compuesto por *tremolos* de treintaidosavos en la soprano, acompañados de trinos en el bajo.

von den Hühnern verfolgt
pésecuté par les poules
persecuted by hens

Più mosso. *f marc.*

p ↓ *

und von dem Truthahn
et par le dindon.
and by the turkey cock

m.d. mp cresc. -

↓ *

Imagen 37. S. Bortkiewicz. *El patito feo*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 11-13)

La coda se expone a partir del compás 27. Esta sección representa al patito feo transformándose en cisne y uniéndose a sus hermanos en el cielo. Toma, al principio, material del primer tema y se caracteriza por un motivo de *tresillos*, que se reparte entre el bajo y la soprano, y una progresión de acordes que lo complementan

Tempo I.

p

ten. rit.

pp subito

Endlich, bei den Schwänen erkennt es sich selbst.
 Enfin, entre cygnes, il se reconnaît.
 At last amongst the swans he recognizes himself.

Un poco maestoso.

pp

p

pp

Imagen 38. S. Bortkiewicz. *El patito feo*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 27-33)

2.10.3 Cometarios sobre el cuento *El patito feo* y decisiones interpretativas

Para Andersen el *héroe romántico* era el individuo que permanecía en la periferia y que teniendo que soportar las restricciones y demandas sociales, permanecía fiel a su visión interna. Bruno Bettelheim (1903 - 1990) comenta en su libro *Los usos del encanto*, que *El patito feo* no se confronta con pruebas ni desafíos como sucede típicamente con un héroe de cuento de hadas y que por lo contrario los eventos y experiencias transcurren independientemente de que el personaje participe o no activamente en ellos. Además, María Tatar (1945) señala en *Hans Christian Andersen. Edición anotada* que la superioridad estética, dignidad y valor del patito feo es determinado por su naturaleza y no por sus logros.

En esta pieza se retrata al patito feo solo y triste, siendo perseguido y rechazado y convertido en cisne. Para representar estas escenas y las emociones de tristeza, soledad y después de felicidad que se desarrollan a partir de ellas, tomé decisiones específicas en la interpretación de los elementos musicales que las componen y que a continuación expongo.

Para *El patito feo solitario* busco un sonido taciturno que represente la tristeza de este personaje. Para ello me apoyé tanto en la exposición como en la reexposición, de la articulación en *legato* para la melodía soprano, buscando una digitación que me permitiera conectar las notas de cada frase; del pedal de *sustain* que utilicé cambiándolo cada compás para que no se saturaran los armónicos debido a los acordes de la izquierda, y de acuerdo con la marcha armónica; del pedal de *una corda* que mantuve tenido durante todo el pasaje;

de los *tenuto* donde están señalados; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Los acordes los interpreté superficialmente, más por encima del teclado para mantenerlos en segundo plano. La melodía, en cambio, la destacué con más apoyo del brazo, en primer plano para enfatizar la idea del patito caminando. Realicé un *rubato* hacia el final de cada frase de la línea melódica. En la última de cada exposición, además de esto, también hice un *ritardando* para terminar con el pasaje. Mi objetivo fue crear una atmósfera de aflicción y pesadumbre que retratara al personaje triste y solo en el páramo y después en el jardín.

Para el tema *El patito siendo perseguido* busqué un sonido agitado que simbolizara al patito corriendo por su vida. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* de las *acciaccaturas* y del acompañamiento del bajo, ambos ejecutados con digitaciones que me permitieran conectar las notas de cada elemento; de la articulación en *staccato* de los acordes a los que resuelven estas *acciaccaturas*, rebotando la muñeca para mayor precisión; del *tenuto* como está indicado al inicio del pasaje en el bajo; del pedal de *sustain*, únicamente para enfatizar los acordes con los que inicia y termina cada motivo rítmico; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Tanto en la exposición como en la reexposición del segundo motivo de este tema, me apoyé de la articulación en *legato* con una digitación que me permitiera conectar las notas de los *tremolos* y *trinos*; del pedal de *sustain* que utilicé desde la entrada del motivo del pavo y hasta el final de la sección; y siguiendo las indicaciones dinámicas. El *arpeggio* del acorde con el que inicia el acompañamiento lo interpreté con rapidez, como un rasgueo para representar a las gallinas divisando abruptamente al “patito”. Mantuve el resto de estos acordes en segundo plano y en *pp* para resaltar, en primer plano, los elementos de la soprano que evocan el cacareo de estas aves, resaltando sobre todo la voz melódica del motivo de las gallinas. En el motivo del pavo marqué más las terceras de los *tremolos* en la soprano para tener mejor apoyo. Para ambos motivos realicé *microdinámicas* y un poco de *rubato* para emular el aleteo y los pasos histéricos de estos animales durante la persecución. Además, en los finales de cada uno hice *accelerandos* súbitos para realzar la sensación de adrenalina de la escena, como si estos animales fueran a alcanzarlo. El acento del final del segundo motivo lo toqué con mucho apoyo y gran fuerza para representar al patito logrando escapar, como si hubiera cruzado una vaya que lo separa de la granja. En el calderón hice una respiración muy larga que imite una

inhalación profunda por parte del “patito” y antes de continuar con su viaje. Mi meta fue crear un escenario musical que representara el alboroto de la escena en la granja.

Para la coda busqué un sonido brillante que simbolizara el cambio y la promesa de una mejor vida para el “patito” que se ha convertido en un hermoso cisne. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* con una digitación apropiada para ligar la melodía de los tresillos, la voz melódica de los acordes y la apoyatura del compás; de los *tenutos* donde están señalados; del pedal de *sustain* que utilicé de acuerdo con la marcha armónica; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas del pasaje. Al inicio que se toma un poco del primer tema, marqué la línea melódica más que en sus anteriores apariciones para hacer un contraste fuerte antes de la coda. Mantuve aun el acompañamiento de acordes en *pp* y segundo plano. Para representar lo que se lee en la leyenda *Finalmente de entre los cisnes se reconoce a sí mismo (Endlich, bei den Schwänen erkennt es sich selbst)* comencé dirigiendo la frase con un intenso *crescendo* hacia el acorde de Si mayor del compás 32, para evocar una profunda inhalación de alivio que descansa en el acorde de tónica. Los tresillos los mantuve durante todo el pasaje, en un segundo plano y los acordes con *tenuto* en primer plano. Hice *microdinámicas* que dirigieran las frases en *crescendo* hacia los agudos y en *diminuendo* hacia los graves para dar mayor flexibilidad y representar el movimiento de las alas de los cisnes. En el penúltimo compás realicé un *ritardando* largo antes de tocar el último acorde, como si cayera la última pluma del antiguo “patito feo”. Con estas decisiones mi meta fue crear la ambientación sonora de júbilo y gratitud con la que termina esta historia.

2.11.1 Datos y resumen del cuento *Tesoro dorado*

Tesoro dorado se publicó por primera vez el 17 de noviembre de 1865 como parte de *Nuevos cuentos e historias, Segunda fila, Tercera colección, 1865* y más tarde, el 12 de diciembre de 1871, en *Cuentos e historias. Cuarto volumen. 1871*.

Este cuento narra la historia de un joven con extraordinarios dotes musicales. Su nombre es Pedro y debido a que al nacer su cabello brillaba tanto como el Sol, su madre lo apoda *Tesoro dorado*. El pequeño crece siendo como su padre; un tamborilero, sin embargo, gusta de cantar y su madre desea que sea un monaguillo, pero su padre piensa que, si la guerra estallase, su hijo debería convertirse en un famoso general.

Algunas personas en el pueblo se burlan de lo rojizo de su cabello, pero Pedro no es cobarde y siempre arremete contra quienes osan acosarlo. Toma clases de violín con el músico de la ciudad, quien lo acoge y se percata de su gran talento con el instrumento, jurando que cuando Pedro creciera, se convertiría en más que un tamborilero. Pero, debido a que el pequeño pelirrojo aún es muy joven y no consciente de las atrocidades de la guerra, su sueño es convertirse en un soldado.

Desafortunadamente, tiempo después, la guerra estalla y Pedro tiene que enlistarse para el combate. En el ejército, todos están fascinados por el pelirrojo del tambor, se emocionan y lo siguen a dondequiera que vaya marcando el paso. Con el tiempo, vidas y extremidades se van perdiendo en batalla, pero Pedro continua hacia adelante con el ritmo de su instrumento. Tanto así que aun cuando la orden cambia a “¡Retirada!”, Pedro no hace caso y continúa su paso de frente junto a los soldados que lo acompañan. El no haber respondido a esta orden y por lo contrario haber seguido el sonido del tambor, salva a todos a quienes lo siguen. Este hecho que pareciera un error resulta en la victoria de su bando.

Para los padres de Pedro los días pasan en terribles horas de desvelo y sueños. Un día, un arcoíris surge arqueándose sobre el campo de batalla y tocando lo profundo del pantano. Es bien sabido que cuando un arcoíris toca el suelo, esconde allí donde cae, un tesoro dorado. Su madre sabe inmediatamente que no puede ser sino su *Tesoro dorado* quien yace al final de ese hermoso arcoíris.

Cuando Pedro llega a casa, es estrechado, besado y abrazado por sus padres quienes agradecen a Dios tener la oportunidad de volver a verlo completo y con esa luz de Sol que lo

caracteriza. Aunque aún conserva su tambor en casa, se emancipa de él y retoma el violín. Lo que al músico de la ciudad le toma años aprender, Pedro lo aprende en medio año. Se presenta frente a reyes y emperadores; es realmente talentoso. Tanto así que también toca el clavecín y le da clases a la hija del alcalde, de quien se enamora profundamente, pero quien desgraciadamente se casa con un consejero.

Aunque Pedro se entristece enormemente, continúa su camino como músico. El antes pequeño tamborilero pelirrojo, se ha convertido en un famoso violinista y ha superado a su maestro, pero no se olvida de él y le agradece su aprendizaje. Gracias a su brillante carrera, puede apoyar económicamente a su madre quien enviuda años más tarde. Cuando después de un largo tiempo lejos de casa, va a visitarla, parece un rey, el Sol toca su cabello rojizo y resplandece la luz en sus ojos. Pedro saluda a los muebles y teteras que lo acompañaron durante su infancia y lecciones de música, saca el viejo tambor colocándolo en el centro de la habitación y honrando la memoria de su padre, lo toca con gran fuerza hasta reventarlo. Su madre orgullosa parece que también está por reventar de la emoción al contemplar nuevamente en casa a su *Tesoro dorado*.

2.11.2 *Tesoro dorado* de Bortkiewicz

Tesoro dorado es la onceava pieza de esta suite. Se desarrolla a lo largo de 55 compases, está escrita en la tonalidad de Do mayor, en un compás de tres cuartos (3/4) y su forma musical es ternaria. Las indicaciones dinámicas y agógicas, el color de la armonía, y la composición muy rítmica de esta pieza evocan el júbilo del tamborileo y el sonido del violín de Pedro.

La estructura de *Tesoro dorado* se compone por dos temas musicales y una coda. El primer tema, *El tambor*, se expone del compás 1 al compás 16 y del compás 28 al compás 47. Representa dos escenas del cuento. En la exposición, la primera, del compás 1 al compás 12, es un motivo pedal en el bajo que imita la percusión, acompañado de una línea melódica en la soprano y retrata a Pedro tocando el tambor. La segunda, del compás 13 al compás 16, consta del motivo pedal en el bajo, acompañado ahora de una serie de intervalos de quinta y representan a Pedro afinando su violín. Además, en la reexposición, la primera es igual que en la exposición y representa a Pedro nuevamente tocando el tambor y la segunda, se

compone por intervallos de segunda ascendentes y representa a Pedro rompiendo el tambor de su padre.



Imagen 39. S. Bortkiewicz. *Tesoro dorado*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 28-35)

El segundo tema se expone del compás 16 al compás 27. Es una sección escrita a manera de improvisación y representa a Pedro tocando su violín con gran musicalidad.



Imagen 40. S. Bortkiewicz. *Tesoro dorado*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 17-24)

La coda se expone a partir del compás 48 y representa a Pedro tocando su violín. Toma elementos del segundo tema.

Der große Künstler spielt weiter.
Le grand artiste continue de jouer.
The great artist continues to play.

Meno mosso.

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for the violin, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes the instruction 'p dolce' and 'Meno mosso.' The lower system is for the piano, featuring a grand staff with both treble and bass clefs. It includes the instruction 'pp una corda' and 'ppp'. Both systems contain various musical notations including notes, rests, and dynamic markings, along with performance instructions like 'rit.' and '5' (fingerings). Downward arrows and asterisks are placed below the notes in both systems, likely indicating specific performance techniques or fingerings.

Imagen 41. S. Bortkiewicz. *Tesoro dorado*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 48-55)

2.11.3 Comentarios sobre el cuento *Tesoro dorado* y decisiones interpretativas

En *Tesoro dorado* nuevamente Andersen describe al personaje principal con las características de un *héroe romántico*. Pedro es un campesino que se distingue por su genio creativo y por no obedecer las normas impuestas. Un claro ejemplo de lo anterior es el hecho de que le otorgaran al nacer el *rol* del hijo del tamborilero y que, sin embargo, se emancipara de éste convirtiéndose en un famoso violinista y rompiendo el tambor de su padre al final del cuento. Otro ejemplo es cuando durante la guerra se le da la orden de retirada y por lo contrario decide seguir, obteniendo así el triunfo de su división. Además, este cuento da una lección de resiliencia y virtud. Las escenas de Pedro regresando de la guerra para retomar el violín y continuar con el clavecín, y del desamor que lo lleva a convertirse en un mejor músico, son ejemplos de estos dos conceptos.

En la música de Bortkiewicz se retrata a Pedro tocando tanto el tambor como el violín, en diferentes momentos del cuento. Para representar estas escenas y las emociones de virtud que se desarrollan a partir de ellas, tomé decisiones específicas en la interpretación de los elementos musicales que las componen y que a continuación expongo.

Para *El tambor*, busqué en general un sonido casi estridente que representara a este instrumento. Para ello me apoyé, tanto en la exposición como en la reexposición, de la articulación en *legato*, con ayuda de una digitación apropiada para conectar o mantener

tenidas las notas así señaladas; de los *staccato* tocados con mucha precisión; y de seguir las indicaciones agógicas y dinámicas. Realicé ligeros *accelerandos* y *crescendos* en cada frase para imitar el sonido de redobles marciales y mantener el pulso hacia adelante. La voz melódica la resalté en primer plano y el motivo del tambor en segundo para que este último funjera como apoyo de la primera. Lo anterior con el objetivo de generar exaltación bélica. Para el motivo del compás 13 al compás 16 busqué un sonido redondo y enfocado que representara a Pedro afinando su violín. A partir del tercer compás realicé un *accelerando* y en los últimos tres octavos un *ritardando* y *diminuendo* para simbolizar la proyección del sonido que surge del proceso de afinación. Mi meta con esto fue evocar a Pedro preparándose para tocar. En el motivo de los compases 45 y 46 con los que finaliza la reexposición mantuve el pulso siempre hacia adelante y unifiqué los planos sonoros, tocando ambas voces en primer plano para evocar un sonido muy estridente. Lo anterior para retratar al tambor a punto de romperse. La última nota la apoyé en lo profundo con ayuda del brazo, procurando que sonara muy marcada para evocar la imagen del tambor finalmente rompiéndose. En el *calderón* hice una respiración larga que evocara a Pedro tomando aire después del gran esfuerzo. Mi objetivo fue retratar las escenas donde este personaje toca el tambor y la breve escena donde afina su violín.

Para el tema *Pedro tocando el violín* estuve en busca de un sonido perlado que retratará la ligereza del virtuosismo de Pedro. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* con una digitación que me permitiera ligar tanto la voz melódica de los acordes como los motivos melódicos de dieciseisavos; de la articulación en *portato* llevando a cabo una ligera separación entre estas notas que la tienen; de los *tenutos* donde están indicados; del pedal de *sustain* que utilicé solo en los acordes que necesitan de apoyo (señalados en la partitura); y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Desde el inicio del tema, tomé el *tempo* con más libertad, como si Pedro improvisara. A partir del compás 21 realicé un *ritardando* que difuminara cada motivo poco a poco hacia su final. En el compás 26 que inicia en *Vivace*, tomé la frase en *mf* y disminuí a *p* dirigiendo hacia el Sol con el que termina. Los tresillos los interpreté en un *tempo Andantino* y con un *ritardando*. Al final de la sección me tomé más tiempo antes de resolver el último acorde para así representar el cambio de arco en el violín. En general toco todo con más libertad agógica. Con estas decisiones mi meta fue

evocar la flexibilidad del sonido y el ingenio artístico que Pedro demuestra al tocar su instrumento.

Para la coda busqué un sonido dulce y cálido que representara a Pedro tocando otra vez su violín. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* que procuré con una digitación que me permitiera ligar cada motivo melódico; de los *tenutos* donde están señalados; del pedal de *sustain* utilizandolo de acuerdo con la marcha armónica; y de seguir las indicaciones agógicas y dinámicas. A partir del *Meno mosso* nuevamente tomé el pulso con más libertad, haciendo un *rallentando* en la última figura que se toma del segundo tema. En el compás 51 retomé el pulso y comencé haciendo un *diminuendo* hacia el final de la pieza que retratará a Pedro anticipando el final de su *performance*. Mi objetivo fue recrear la segunda parte de la escena final, cuando Pedro, con mucha nostalgia de por medio, toca para su madre recordando a su padre.

2.12.1 Datos y resumen del cuento *El jabalí de bronce*

El jabalí de bronce se publicó por primera vez el 30 de abril de 1842 como parte del libro de viajes *El bazar de un poeta. 1842* y después, el 15 de diciembre de 1862 en *Cuentos de hadas e historias, Primer volumen. 1862*. El cuento fue ilustrado por Vilhelm Pedersen (1820 - 1859): primer artista en ilustrar los cuentos de H. C. Andersen.

El cuento se inspira en la estatua *Il Porcellino* (1633) del escultor florentino Pietro Tacca (1577 - 1640): una escultura en bronce de un jabalí adulto, entonces ubicada en la *loggia* del siglo XVI del *Mercado Nuovo* en *Via di Porta Rossa*, muy cerca del *Ponte Vecchio* y la *Plaza della Signoria* antes *Plaza del Granduca* en Florencia, Italia. *Il Porcellino* fue comisionado por el Grand Duke Cosimo II de Medici en 1612 para ser creado a partir de una escultura helenística de mármol que la familia Medici poseía desde 1560. La figura fue colocada hasta 1633 y paso a formar parte de la fuente del mercado. Desde el 2004 la estatua es una réplica y la pieza restaurada original se encuentra en el Museo Bardini en Florencia.

El jabalí de bronce cuenta la historia de un niño pobre que experimenta una emocionante aventura. Frente a un mercado de hortalizas en la calle de *Porta Rossa*, se levanta la curiosa figura de un jabalí de bronce de cuya boca brota agua limpia y fresca. Un niño que pasea por los jardines de la *Plaza del Granduca* pidiendo limosna, cansado y hambriento al final del día, acude a ella para beber un poco antes de subir a su lomo y caer profundamente dormido. Al sonar la medianoche, el jabalí se estremece y le pide al niño que se agarre con fuerza pues saldrá corriendo a toda prisa.

El jabalí emprende la carrera con el niño a cuestas. Primero llegan a la *Plaza del Granduca* donde el caballo de bronce de la estatua del príncipe les da la bienvenida relinchando. Los escudos de armas policromados de las antiguas casas consistoriales brillan como si fueran transparentes mientras el *David* de Miguel Ángel blande su honda. Los grupos de bronce que representan a *Perseo* y *El rapto de las Sabinas* cobran vida y de la boca de las mujeres surge un grito de mortal angustia que resuena en la solitaria plaza. El jabalí se detiene en el *Palacio de los Uffizzi*, bajo el arco donde la nobleza se reúne para celebrar las fiestas de carnaval. Sube por las escaleras del palacio y entra en la famosa galería del recinto. El niño ya conoce el lugar, siempre le ha parecido maravilloso. Las paredes arden de color y todo allí es vida y movimiento. Cuelgan magníficos cuadros y hay esculturas y bustos por dondequiera

que vayan. Una luz espléndida lo ilumina todo como si fuera de día, pero lo más grandioso es cuando las puertas que dan a la sala contigua se abren para develar a una hermosa mujer desnuda. Moviéndose con delicadeza junto a los delfines que saltan a sus pies, la inmortalidad brilla en sus ojos; no puede ser sino la obra de la naturaleza y del cincel de un gran maestro. Es conocida por el mundo como la *Venus de Medici*. Las estatuas de mármol de hombres soberbios se agrupan alrededor de ella; uno de ellos, afila su espada y los otros dos, luchan en nombre de la diosa de la belleza.

La *Venus de Urbino*, se muestra espléndida, tal como Tiziano la concibió y a un lado de ella, los retratos de dos bellas mujeres, reclinadas en suaves cojines, con los miembros desnudos, los rizos cayendo sobre sus hombros y sus ojos oscuros traicionándolas, revelando sus pensamientos pasionales. Ninguna de estas pinturas se atreve a dar un paso frente a sus cuadros, ni la *Venus de Medici*, ni *El afilador*, ni *Los gladiadores* osan bajar de sus pedestales, todos anonadados por el halo de luz de *La madonna con el Niño Jesús y San Juan* que no son ya solo imágenes sino los mismos santos.

Finalmente, el jabalí se posa frente al *Cristo descendiendo al infierno* de Bronzino. En esta pintura, los niños retratados se miran felices sabiendo que irán al cielo, mientras que los adultos tienen miradas dubitativas que ruegan por ser elegidos. El niño mira por más tiempo esta pintura y extiende sus brazos hacia ella, pero entonces el jabalí emprende el galope. En el camino el niño agradece al jabalí por la experiencia y este le agradece devuelta pues le cuenta que solo puede correr si un alma pura se sube a su lomo. Salen de la galería y el jabalí corre sin detenerse hasta llegar a la *Iglesia de Santa Croce*. Allí se encuentran con las tumbas de Galileo, de Maquiavelo, de Dante, de Miguel Ángel y de Alfieri. Cuando el niño vuelve a extender sus brazos hacia la luz que ilumina el altar, el jabalí sale corriendo nuevamente. Sintiendo que se desmaya y el frío correr por su rostro, cierra sus ojos y cuando los vuelve a abrir se encuentra otra vez en la calle de *Porta Rossa* sentado sobre el lomo de la estatua del jabalí.

2.12.2 El jabalí de bronce de Bortkiewicz

El jabalí de bronce es la doceava y última pieza de esta suite. Se desarrolla a lo largo de 53 compases, está escrita en la tonalidad de Do mayor, en un compás de cuatro cuartos (4/4) y

su forma musical es ternaria. Las indicaciones dinámicas y agógicas, el color de la armonía, y la composición rítmica melódica de esta pieza evocan la desgracia del niño y el contraste que vive en su aventura con el jabalí.

La estructura de esta pieza se compone por dos temas musicales y una coda. El primer tema en exponerse es el de *El niño* y abarca del compás 1 al compás 5 y del compás 44 al compás 48. Consta de un motivo polifónico que representa al personaje del niño durmiendo sobre la estatua del jabalí.

Sostenuto. Der Knabe schläft ein.
Le garçon s'endort. The boy falls asleep.

Imagen 42. S. Bortkiewicz. *El jabalí de bronce*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 1-5)

El segundo tema, *El jabalí*, se expone del compás 6 al compás 43. Tiene dos secciones. La primera, del compás 6 al compás 16 y del compás 29 al compás 43, está compuesta por escalas diatónicas acompañadas de octavos en *staccato* en el bajo.

Das Schwein regt sich.
Le porc remue. The boar moves.

Allegro.

Imagen 43. S. Bortkiewicz. *El jabalí de bronce*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 6-10)

La segunda sección, del compás 17 al compás 29, está compuesta por escalas cromáticas acompañadas de acordes en staccato. Ambas representan al jabalí corriendo por las calles de Florencia y del *Palacio de los Uffizi*.



Imagen 44. S. Bortkiewicz. *El jabalí de bronce*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 17-20)

La coda se expone a partir del compás 49 y es un motivo polifónico basado en el primer tema.



Imagen 45. S. Bortkiewicz. *El jabalí de bronce*. (De los cuentos de hadas de Andersen Op.30, cc. 49-53)

2.12.3 Comentarios sobre el cuento *El jabalí de bronce* y decisiones interpretativas

El jabalí de bronce es un vehículo a una crítica social de H. C. Andersen. Este escritor estaba muy consciente del sufrimiento que lo rodeaba y sobre todo de la lucha de los niños en un entorno industrializado. Se solidarizaba con la pobreza en la que muchos de ellos se encontraban. Durante la rápida urbanización de las ciudades, muchas personas buscaban trabajo y debido a que había muy poco, se esperaba que los niños también trabajaran para apoyar a sus familias. Frecuentemente esto implicaba que pidieran limosna, fueran empleados en fábricas o que hicieran la limpieza de las calles.

Así como en otros cuentos de Andersen, la crudeza de esta realidad se manifiesta en *El jabalí de bronce* cuando con hambre y sueño, el niño del cuento termina una jornada de trabajo pidiendo limosna en las calles de Florencia y siendo su vida tan difícil escapa a un mundo imaginario de belleza. Nuevamente el escritor hace uso del concepto de *capacidad negativa*. El cuento invita a los lectores a cuestionar los valores de una sociedad en la que los niños tienen que encarar los sufrimientos que traen consigo el hambre y la pobreza.

En la música de Bortkiewicz, es representada la aventura del niño y el jabalí, desde que se queda dormido hasta la carrera que el jabalí de bronce emprende por la ciudad de Florencia. Para evocar estas escenas y las emociones que las caracteriza, tomé decisiones específicas para cada elemento que las compone y que a continuación paso a detallar.

Para *El niño* busqué un sonido aterciopelado que simbolizara al niño quedándose dormido sobre la estatua del jabalí. Para ello me apoyé de la articulación en *legato*, usando una digitación apropiada para ligar la voz melódica de la soprano y del bajo; de los *portatos* del final haciendo una separación entre cada nota de los últimos tres octavos; de los *tenutos* donde están señalados; del pedal de *sustain* que utilicé, como está indicado, únicamente para conectar algunos acordes de cada frase; del pedal de *una corda* que dejé tenido a partir del compás 4 y hasta el final de la frase; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Marqué la voz melódica de cada frase, destacándola en primer plano sonoro y al resto de la textura polifónica en segundo plano. El *ritardando* del final del pasaje lo extendí bastante y cada vez más hacia un matiz *ppp* para retratar al niño cayendo lentamente en sueño profundo. Mi meta fue recrear la escena en la que el niño comienza a soñar.

Para *El jabalí* busqué un sonido reverberante que representara a la estatua cobrando vida y corriendo con gran velocidad. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* de los motivos de dieciseisavos con ayuda de la digitación estándar de una escala diatónica en la primera sección y cromática en la segunda; de los *staccato* de los octavos tocados cerca del teclado para adquirir velocidad, pero muy cortos y rebotados para que contrasten con el *legato*; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Además, en esta última también me apoyé de poco pedal de *sustain*, utilizándolo solo en los motivos en *sff* de los compases 23 y 24. En los primeros tres compases realicé un regulador que vaya primero a *crescendo* y después a *diminuendo* de la siguiente forma; el primer compás en *pp*, el segundo en *p* y el tercero en *pp* nuevamente. Esto lo hice para evocar al jabalí cobrando vida gradualmente y

de forma misteriosa. Durante todo el tema realicé *microdinámicas* en cada motivo rítmico de dieciseisavos para darle mayor flexibilidad al pasaje y representar el movimiento encarrerado del animal. Del compás 13 al compás 16 realicé un *diminuendo* gradual hasta el final de la sección para representar al jabalí desacelerando a su llegada al arco del *Palacio de los Uffizzi*. Mi objetivo fue recrear la primera escena de la aventura, donde el jabalí corre por las calles de Florencia. Para la segunda sección que comienza en el compás 17 donde inician las escalas cromáticas con la leyenda *La persecución salvaje (Wilde Jagd)* busqué un sonido cada vez más brillante y ágil. Me decidí por un matiz en *pp* para tener mayor amplitud dinámica en el *crescendo* que inicio en ese compás y extendiendo hasta el compás 25 en *f*. Nuevamente a partir del compás 25 realicé un *diminuendo* que fuera hasta la primera mitad del compás 27 y en la segunda mitad volví a crecer hacia el *ff* del final de esta sección. A partir de compás 30 regresé súbitamente al matiz *pp*, excepto en el compás 31 que evoca un remanente de la aceleración del jabalí. En el compás 37 tomé el *diminuendo* de forma gradual y hasta el final del tema. Todo lo anterior para representar a jabalí corriendo con vivacidad de un lado a otro. No realicé *ritardandos* al final del tema para evocar al jabalí convirtiéndose súbitamente en una fuente otra vez. Me apoyé en el calderón en silencio para hacer una respiración larga antes de regresar a la reexposición de *El niño* y la coda. Mi meta con estas decisiones fue retratar la adrenalina de esta aventura.

Para la coda busqué un sonido suave que evocara la plenitud y esperanza que el niño siente al despertar. Para ello me apoyé de la articulación en *legato* de los motivos señalados con una digitación que conectara las notas que los componen; de los *tenutos* donde se señalan; de los *portato* del final con una ligera separación entre cada nota de esos tresillos, del pedal de *sustain* solo en los acordes que lo señalan para conectarlos, del pedal de *una corda* que se mantiene tenido desde la reexposición de *El niño*; y siguiendo las indicaciones agógicas y dinámicas. Destaqué la voz melódica de cada motivo en primer plano. Apoyé los acordes para resaltar la melodía. Gradualmente desvanecí el pasaje y me apoyé del *calderón* para que al final evocar un eco de la fantasía del niño. Solté el pedal de *sustain* poco a poco para que los armónicos se quedaran resonando, evocando así un lindo sueño. Mi objetivo fue crear la escena del niño abriendo poco a poco sus ojos, sopesando lo vivido con el jabalí y feliz de la experiencia de belleza que su aventura trajo consigo.

Conclusiones

Se propuso una interpretación de la suite para piano *De los cuentos de hadas de Andersen* del compositor S. E. Bortkiewicz abordando lo siguiente:

1. El análisis de los elementos románticos que caracterizan a los cuentos de hadas de H. C. Andersen que forman parte de esta suite.
2. El análisis de la obra vinculando aspectos del análisis formal con aspectos del análisis literario.
3. La integración del programa (los cuentos de hadas de H. C. Andersen) y la música en la propuesta interpretativa de cada pieza de la suite, con el apoyo de la teoría narrativa de la música.

Como parte de nuestra formación musical en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México es importante analizar las obras que estudiamos para tomar decisiones en su interpretación. Este trabajo me brindo herramientas suficientes para contextualizar y por ende entender mejor la esencia de esta obra. También me ayudó en mi crecimiento profesional. Gracias a toda esta información pude guiar mejor mis pensamientos y sentires ocurridos durante el performance de cada pieza para generar una interpretación más personal. Esta tesina a significado un paso importante en mi formación, no solo como pianista, sino también como artista creativo.

Fuentes consultadas

Publicaciones en línea

- Johnson, Jeremiah. “Echoes of the Past: Stylistic and Compositional Influences in the Music of Sergei Bortkiewicz”, en *UNL Institutional Repository*. University of Nebraska Lincoln.
<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1103&context=musicstudent> [octubre, 2021]
- Brandes, George. *Creative Spirits of Nineteenth Century*. T. Fisher Unwin, LTD London: Adelph Terrace, 1922. [Creative Spirits Of The Nineteenth Century : Brandes,george : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.](#) [octubre, 2021]
- Catalá, Alexandre Bataller. “Hipersensibilidad femenina, relato folklórico y literatura infantil: La princesa y el guisante” en *Academia*. (PDF) [Hipersensibilidad femenina, relato folklórico y literatura infantil: "La princesa y el guisante" \(ATU 704\) | Alexandre Bataller - Academia.edu](#) [octubre, 2021]
- Díaz Ereño, Gregorio. “La princesa y el guisante”, en *ASNABI: Asociación navarra de bibliotecarias y bibliotecarios*. Revista TK. www.asnabi.com/revista/tk24/diaz_ereino.pdf [octubre, 2021]
- ELE: Plataforma educativa Chaqueña. “Cuentos para leer con LA LUZ PRENDIDA: Lecturas para soñar, viajar y disfrutar con ELE”, Chaco: Gobierno de todos. <https://ele.chaco.gob.ar/mod/resource/view.php?id=83777> [octubre, 2021]
- Greyvensteyn, Anette. “Andersen’s Romantic Imagination: Exploring eighteenth and nineteenth century romantic conceptualisation of the imagination in selected fairy

tales by Hans Christian Andersen.” (Tesis doctoral, University of South Africa, 2018)
[dissertation_greyvensteyn_a.pdf \(unisa.ac.za\)](#) [octubre, 2021]

- Hauberg Mortensen, Finn. “Little Idas Red Shoes”, en *JSTOR*.
<http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=https://www.jstor.org/stable/40920673> [octubre, 2021]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “*Søgning I Eventyrene*”, SDU. <https://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/> [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret Hans Christian Andersen (2 April 1805 to 4 August 1875): A short biographical introduction, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/index_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Birthplace”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/foedested_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Family”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/familie_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Schooling”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/skole_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Patrons”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/maecener_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Debut”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/debut_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Fairytale”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/eventyr_e.html [septiembre 2020]

- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Novels”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/romaner_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Poems”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/digte_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Travel books2, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/rejseboeger_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Theatre”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/teater_e.html [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “H. C. Andersen: Eventyr 213 - Titler”, SDU. [H.C. Andersens eventyr \(sdu.dk\)](http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/eventyr_213_titler_e.html) [septiembre 2020]
- H. C. Andersen Centret: The Hans Christian Andersen Centret, “Autobiographies”, SDU. http://andersen.sdu.dk/liv/biografi/selvbiografier_e.html [septiembre 2020]
- Heider, Heidi Anne. “Nightingale”, en *SurLaLune fairytales.com* (blog). www.surlalunefairytales.com/h-r/nightingale/nightingale-tale.html [septiembre 2020]
- Klerck de, Bram. “Bronzino and a Bronze Boar: Hans Christian Andersen and Stedhal in Nineteenth-Century Florence”, en *Utrecht University Repository*. University Utrecht. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/315326> [octubre 2021]
- Lewis, Tess. “A drop of bitterness: Andersen's fairy tales. *The Hudson Review*, Vol. 54, No. 4 (Winter, 2002): 679-686 [https://www.jstor-org.pbidi.unam.mx:2443/stable/3853328](https://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:2443/stable/3853328) [octubre, 2021]
- López Ojeda, Esther. “Literatura y Música” en *BROCAR: Cuadernos de Investigación Histórica*

<http://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2541/2367>

[octubre 2021]

- Malpartida, Daniel. “De la *capacidad negativa* de Keats a la *capacidad negativa* de psicoanálisis”, en *Sociedad peruana de psicoanálisis*. Revista 11-2013. <https://spp.com.pe/revista-11-2013> [septiembre 2020]
- Manga Wiki, “The Nightingale” www.manga.fandom.com/wiki/The_Nightingale [octubre 2021]
- Manga Wiki. “The Ugly Duckling” www.manga.fandom.com/wiki/The_Nightingale [octubre 2021]
- Maus, Fred. E. “*Music As Narrative*” en *JSTOR* <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=https://www.jstor.org/stable/24045349> [octubre 2021]
- Monk, Anamika P. “Individualism: The romantic Hero”, en *ResearchGate* www.researchgate.net/publication/258245021_Individualism_The_Romantic_Hero
- Mortensen, Klaus P. “Demons of the Golden Age – Hans Christian Andersen and Søren Kierkegaard”, en *Communications from the Thorvaldsens Museum. The Thorvaldsens Museum Archives Medd. 1997, Mortensen (thorvaldsensmuseum.dk)* [octubre, 2021]
- Novak, John K. “Barthes’s Narrative Codes as a Technique for the Analysis of Programmatic Music: An Analysis of Janáček’s *The Fiddler’s Child*” en *JSTOR*

<http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=https://www.jstor.org/stable/24044562> [octubre 2021]

- Palfy, Cora. “Anti-hero Worship: The Emergence of the Byronic hero, Archetype in the Nineteenth Century”, en *JSTOR* https://www-jstor-org.pbidi.unam.mx:2443/stable/pdf/10.2979/inditheorevi.32.2.05.pdf?ab_segments=0%252Fbasic_search%252Fcontrol&refreqid=excelsior%3A8b068909f15a1678bf285753bde66864 [noviembre 2020]
- Sebold, Russell P. “La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas”, en *Scribd*. es.scribd.com/document/111251108/LA-COSMOVISION-ROMANTICA-SIETE-SINTOMAS-Y-CINCO-METAFORAS
- Sergei Bortkiewicz: his life and music, “Childhood and study in St. Petersburg and Leipzig” <http://sergeibortkiewicz.com/over-2/> [noviembre 2020]
- Sergei Bortkiewicz: his life and music, “First Berlin Period (1904-1914)” <http://sergeibortkiewicz.com/first-berlin-period-1904-1914/> [noviembre 2020]
- Sergei Bortkiewicz: his life and music, “First World War and Russian Revolution” <http://sergeibortkiewicz.com/k/> [noviembre 2020]
- Sergei Bortkiewicz: his life and music, “Refugee in Constantinople (Istanbul, Turkey)” <http://sergeibortkiewicz.com/life-in-istanbul/> [noviembre 2020]
- Sergei Bortkiewicz: his life and music, “First Austrian Period (1922-1929)” <http://sergeibortkiewicz.com/first-austrian-period-1922-1928/> [noviembre 2020]
- Sergei Bortkiewicz: his life and music, “Second Berlin Period (1929-1933)” <http://sergeibortkiewicz.com/second-berlin-period-1928-1933/> [noviembre 2020]

- Sergei Bortkiewicz: his life and music, “Second Austrian Period (1933-1952)”
<http://sergeibortkiewicz.com/second-austrian-period-1933-1952-2/> [noviembre 2020]
- Sergei Bortkiewicz: his life and music, “Bortkiewicz Last Year (1952)”
<http://sergeibortkiewicz.com/bortkiewicz-last-year-1952/> [septiembre 2020]
- Shore Paludan, Julia. “Hans Christian Andersen’s Use of Anthropomorphism”, en *The KGL Bibliotek*.
<https://tidsskrift.dk/aktualitet/article/download/112063/161015> [octubre 2021]
- Tedeschi, Victoria. “How 19th century fairy tales expressed anxieties about ecological devastation”, en *The conversation: Academic rigor, journalistic flair* (blog).
<https://theconversation.com/how-19th-century-fairy-tales-expressed-anxieties-about-ecological-devastation-7313> [octubre, 2020]
- Tvtropes, “The gossip evolution.”
www.tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GossipEvolution [octubre 2021]
- Zangwill, Nick. “Music, Metaphor, and Emotion” en *JSTOR*
<http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=https://www.jstor.org/stable/4622262> [octubre 2021]

Programa

Del Clave bien temperado, Libro II: J. S. Bach (1685-1750)
Preludio y fuga en Re menor BWV 87

Sonata en Si bemol mayor K. 333 W. A. Mozart (1756-1791)
Allegro
Andante cantabile
Allegretto grazioso

Estudio homenaje a Chopin Carlos Chávez (1899- 1978)

Agua Salada Domingo Lobato (1920-2012)

De los cuentos de hadas de Andersen Op. 30 S. E. Bortkiewicz (1877-1952)
La princesa y el guisante
La campana
El soldadito de plomo
El ángel
Las flores de la pequeña Ida
El ruiseñor
¡Es la pura verdad!
El niño en la tumba
La mariposa
El patito feo
Tesoro dorado
El jabalí de bronce

Sonata No. 4 en Fa sostenido mayor, Op. 30 A. Scriabin (1872-1915)
Andante
Prestissimo volando



Serge
BORTKIEWICZ

OP. 30.

Aus
Andersens Märchen

Ein musikalisches Bilderbuch.

D'APRÈS LES CONTES D'ANDERSEN | FROM ANDERSEN'S FAIRY TALES
Un livre d'Images en Musique. | *A musical Picture Book.*

DALLE FIABE DI ANDERSEN
Un Libro illustrato in Musica.

PIANO SOLO

Preis M.3.—*

Verlag D. Rahter, Leipzig

Aus Andersen's Märchen.

Ein musikalisches Bilderbuch

für Klavier

von

Serge Bortkiewicz

Op. 30.

1. Die Prinzessin auf der Erbse.
2. Die Glocke.
3. Der standhafte Zinnsoldat.
4. Der Engel.
5. Die Blumen der kleinen Ida.
6. Die Nachtigall.
7. Es ist ganz gewiß.
8. Das Kind im Grabe.
9. Der Schmetterling.
10. Das häßliche junge Entelein.
11. Goldschatz.
12. Das eherne Schwein.

From Andersen's Fairy Tales.

A musical Picture Book

for Piano

by

Serge Bortkiewicz

Op. 30.

1. The princess with the pea.
2. The clock.
3. The hardy tin soldier.
4. The angel.
5. Little Ida's flowers.
6. The Nightingale.
7. It is quite certain.
8. The child in the grave.
9. The Butterfly.
10. The ugly duckling.
11. Golden treasure.
12. The metal pig.

Pedalgebrauchsanweisung:

Das Pedal hat der Verfasser mit dem Zeichen ↓ notiert.

↓ bedeutet Pedal nehmen und halten bis *.

* Pedal aufheben.

*↓ Schneller Pedalwechsel. Pedallegato (!)

↓* Kurzes Pedal.

Man achte insbesondere auf das Pedallegato!

Die Verwendung des linken Pedals (una corda) ist angebracht bei *pp*, *dolcissimo*, *morendo* u. s. w.

Advice for the use of the pedal:

The composer indicates the pedal with ↓.

↓ signifies that the pedal is to be pressed down and retained until *.

* the Pedal is to be raised.

*↓ quick change of pedal.

↓* short pedal.

Special attention should be paid to the pedal signs.

The employment of the left pedal (una corda) is recommended for *pp*, *dolcissimo*, *morendo* etc.

Aus Andersen's Märchen.

D'après les Contes d'Andersen. ♡ Dalle Fiabe di Andersen.
From Andersen's Fairy Tales.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

1.

Die Prinzessin auf der Erbse.

La Princesse sur un Pois. ♡ La Principessa sul pisello.
The Princess with the Pea.

Allegretto.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 N° 1.

Die Prinzessin kann nicht schlafen.
La princesse ne peut pas dormir. The princess can not sleep.

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamics *sfz* and *pp*. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with slurs and dynamics *sfz*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 5, 1, 2, 1, 2.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and dynamics *sfz*. The lower staff continues the bass line with slurs and dynamics *sfz*.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and dynamics *cresc.* and *f*. The lower staff continues the bass line with slurs and dynamics *f*. Fingerings are indicated with numbers 1, 1, 1, 1, 1, 2.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef, containing a vocal line with slurs and dynamics *p* and *pp*. The lower staff is in bass clef, containing piano accompaniment with slurs and dynamics *p*. A finger number 5 is shown below the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the vocal line with slurs and dynamics *f* and *p*. The lower staff continues the piano accompaniment with slurs and dynamics *f* and *p*. Asterisks and downward arrows are placed below the lower staff.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the vocal line with slurs and dynamics *p*. The lower staff continues the piano accompaniment with slurs and dynamics *(una corda) pp*. Asterisks and downward arrows are placed below the lower staff.

2. Die Glocke. La Cloche. ♯ La Campana. The Clock.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 № 2.

Andante.

Die geheimnisvolle Glocke.
La cloche mystérieuse. *The mysterious bell.*

pp (una corda)

pp misterioso

ppp

m. s.

p dolce *cresc.* *mf*

dim.

mp *ppp*

p *pp*

Das Meer.
La mer.
The sea.

ppp *pppp* *morendo*

*

3.

Der standhafte Zinnsoldat.

L'intrépide Soldat de Plomb. ♪ Il Soldato di stagno.

The hardy Tin Soldier.

In tempo marziale. *tr*

Serge Bortkiewicz, Op. 30 № 3.

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A trill (tr) is indicated over the B4 note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The dynamic marking *f marcato* is placed above the first measure. Fingerings are indicated with numbers 2, 3, 2, 3, 1, 3, 5, 3, 2.

The second system continues the piece. The upper staff features a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A trill (tr) is indicated over the B4 note. The lower staff continues with a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The dynamic marking *f marcato* is present.

The third system shows the continuation of the melody. The upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A trill (tr) is indicated over the B4 note. The lower staff continues with a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The dynamic marking *f marc.* is present. There are two asterisks (*) with arrows pointing down to the lower staff, indicating specific performance points.

The fourth system continues the piece. The upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A trill (tr) is indicated over the B4 note. The lower staff continues with a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The dynamic marking *f* is present. There is one asterisk (*) with an arrow pointing down to the lower staff.

The fifth system concludes the piece. The upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A trill (tr) is indicated over the B4 note. The lower staff continues with a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The dynamic marking *ff* is present. There is one asterisk (*) with an arrow pointing down to the lower staff.

Er fliegt in den
Le soldat tombe

Ofen
dans le pôle The soldier falls in the stove

und verschmilzt.
et se fond. and melts

a tempo

4.
Der Engel.
L'Ange. ♪ L'Angiolo.
The Angel.

Andantino.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 No 4.

p dolce, con intimo sentimento

poco cresc.

mf

p
(Ped. come primo)

poco cresc.

mf

pp
un poco marcato

Chor der Engel.
Chœur des anges. *Chorus of angels.*

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

5. Die Blumen der kleinen Ida. Blumenwalzer.

Les Fleurs de la petite Ida. ♡ I fiori della piccola Ida.
Valse des fleurs. Valse di fiori.

Little Ida's Flowers.
Flower - Valse.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 N° 5.

Tempo di Valzer.

pp con grazia

una corda

staccato

rit.

Musical notation system 1. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has a few notes, including a marked asterisk (*).

a tempo sempre pp

Musical notation system 2. Continuation of the eighth-note pattern in the right hand and accompaniment in the left hand.

Musical notation system 3. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a *pp* dynamic marking and a hairpin crescendo.

pp

Musical notation system 4. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with accompaniment.

Musical notation system 5. The right hand includes a triplet of eighth notes. The left hand continues with accompaniment.

Musical notation system 6. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a hairpin crescendo.

rit. - - *a tempo*

The first system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. A fermata is placed over the first measure of the upper staff. A hairpin crescendo symbol is positioned between the two staves in the second measure. A downward-pointing arrow and an asterisk are located below the bass staff in the second measure.

The second system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. A hairpin crescendo symbol is positioned between the two staves in the second measure. A downward-pointing arrow and an asterisk are located below the bass staff in the second measure.

The third system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. The word *cresc.* is written above the first measure of the upper staff. A hairpin crescendo symbol is positioned between the two staves in the second measure. A downward-pointing arrow and an asterisk are located below the bass staff in the fourth measure, with the numbers 3, 2, and 1 written to its right.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. A hairpin crescendo symbol is positioned between the two staves in the second measure. A downward-pointing arrow and an asterisk are located below the bass staff in the fourth measure.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. The word *dimin.* is written above the third measure of the upper staff. A hairpin decrescendo symbol is positioned between the two staves in the third measure. A downward-pointing arrow and an asterisk are located below the bass staff in the fourth measure.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes. The word *pp* is written above the second measure of the upper staff. The word *ppp* is written above the third measure of the upper staff. The word *secco* is written above the fifth measure of the upper staff. A hairpin decrescendo symbol is positioned between the two staves in the third measure. A downward-pointing arrow and an asterisk are located below the bass staff in the fourth measure.

6.

Die Nachtigall.

Le Rossignol. ♪ L'Usignuolo.
The Nightingale.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 N° 6.

Andantino.

und der kranke Kaiser
et l'empereur malade and the sick emperor

dolce
pp

con dolore
cresc.
f
sf
dimin.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p* and *piu p*. Fingerings 3 and 3 are indicated. Pedal marks with asterisks and downward arrows are present.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p*. Fingerings 5 and 6 are indicated. Pedal marks with asterisks and downward arrows are present.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *mf*. Fingerings 5 and 6 are indicated. Pedal marks with asterisks and downward arrows are present.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p* and *pp*. Pedal marks with asterisks and downward arrows are present.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p* and *pp*. The marking *dolente* is present. Pedal marks with asterisks and downward arrows are present.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *ppp* and *p*. The marking *Tempo I.* is present. Fingerings 5 and 5 are indicated. The instruction *(Ped. come primo)* is written below the bass staff. Pedal marks with downward arrows are present.

5 5 5 5

cresc.

con dolore
sf sf
dimin.

3 3 3 3
p

più p pp

rit. morendo
ppp

↓ *

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

7.

Es ist ganz gewiß.

Il est tout a fait certain. ♪ E certissimo.

It is quite certain.

Allegro.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 N°7.

Die Henne.
La poule *The hen*

Im Hühnerhof
Dans la basse-cour *In the bird-gard*

p

pp

p (scherzando)

↓ * ↓ * ↓ ↓ *

rit. a tempo
↓ ↓ * ↓ ↓ ↓

Allgemeine Aufregung
grande exitation a big exitation
p cresc. e poco a poco più
* ↓ *

agitato

f ↓ *

cresc. a tempo
fff mar-
↓ * ↓ * ↓ * ↓ * ↓ *

Der Hahn
Le coq The cock

catiss. (quasi un gallo)

mf (Echo)

dimin. e rit. - - - - - *a tempo*

pp *ppp* *lunga pp*

(Ped. come primo)

rit. - - - - - *a tempo*

pp *ppp*

8.

Das Kind im Grabe.

L'Enfant dans la Tombe. ♯ Il Bambino nella tomba.

The Child in the Grave.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 N^o 8.

Tempo di marcia funebre.

pp una corda

sempre pp *poco cresc.*

mf *marcato il basso*

f

3 corde

p

(Ped. come primo)

cresc.

f

marc.

ff con dolore

dimin.

p una corda

pp

ppp

*

Der Schmetterling.

Le Papillon. ♪ La Farfalla.
The Butterfly.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 N° 9.

Andante.
non legato

First system of musical notation. Treble clef contains a rapid sixteenth-note passage. Bass clef contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Second system of musical notation. Treble clef continues the sixteenth-note texture. Bass clef continues the melodic line.

Third system of musical notation. Treble clef continues the sixteenth-note texture. Bass clef contains a melodic line with dynamics *p* and *più p*.

Fourth system of musical notation. Treble clef continues the sixteenth-note texture. Bass clef contains a melodic line with a pianissimo (*pp*) dynamic.

er wird auf eine Nadel gesteckt
 percé par une épingle
 pierced with a pin

Fifth system of musical notation. Treble clef contains a sixteenth-note passage with dynamics *ppp*, *p*, *f*, and *p*. Bass clef contains a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *p*. The system includes the lyrics: "er wird auf eine Nadel gesteckt / percé par une épingle / pierced with a pin".

Sixth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with dynamics *rit.*, *dimin.*, *pp*, and *ppp*. Bass clef contains a melodic line with dynamics *pp* and *ppp*. The system includes the lyrics: "er wird auf eine Nadel gesteckt / percé par une épingle / pierced with a pin".

10.

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

Das häßliche junge Entelein.

Le vilain petit Caneton. ♣ La brutta piccola anitra.

The Ugly Duckling.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 N° 10.

Andantino.

Einsam,
seul, abandonné *solitary*

dolce, dolente

pp una corda

von den Hühnern verfolgt
pésecuté par les poules
persecuted by hens

Più mosso.

f marc. > > >

und von dem Truthahn
et par le dindon.
and by the turkey cock

m. d. pp

cresc. -

Tempo I.

- molto -

sff

p dolce

*

pp

Più mosso.

f marc.

p

*

*

m. d. pp

cresc.

- molto -

*

*

Tempo I.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a *ten. rit.* (tenor, ritardando) marking. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *pp subito* (pianissimo subito). There are several downward-pointing arrows below the bass staff, and an asterisk (*) is placed below the first measure.

Endlich, bei den Schwänen erkennt es sich selbst.
 Enfin, entre cygnes, il se reconnait.
 At last amongst the swans he recognizes himself.

Un poco maestoso.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a *p* (piano) marking. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *pp*. There are several downward-pointing arrows below the bass staff, and a sequence of fingerings (2 1 4 3) is indicated above the first measure.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *pp*. There are several downward-pointing arrows below the bass staff, and a sequence of fingerings (5 2 1 5 4 1 3 1 2 3) is indicated below the first measure.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *pp*. There are several downward-pointing arrows below the bass staff.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *pp*. There are several downward-pointing arrows below the bass staff, and an asterisk (*) is placed below the final measure.

11.

Goldschatz.

Trésor d'Or. ♪ Il Tesoro d'oro.

Golden Treasure.

Die Trommel.
Le tambour. *The drum.*

Serge Bortkiewicz, Op. 30 № 11.

Allegro.

f marcato *f marcato*

Peter stimmt seine Geige
Pierre accorde son violon *Peter tunes his violin*

Meno mosso.
p

und spielt
et joue and plays

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Musical notation for the second system, including a trill (*tr*) and the instruction *p senza misura, ad libit.*

Vivace.

espressivo
senza misura

Die Trommel.
Le Tambour. The drum.

Tempo I.

f marcato *f marc.*

sempre f

Die Trommel platzt.
Le tambour crève.
The drum cracks.

Der große Künstler spielt weiter.
Le grand artiste continue de jouer.
The great artist continues to play.

Meno mosso.

Das eherne Schwein.

Le Cochon d'Airain. ♪ Il Maiale di ferro.

The Metal Pig.

Serge Bortkiewicz, Op. 30 N° 12.

Sostenuto.

Der Knabe schläft ein.

Le garçon s'endort. *The boy falls asleep.*

p sentito *pp*

Das Schwein regt sich.

Le porc remue. *The boar moves.*

Allegro.

rit. *pp*

sempre pp

sempre pp

sempre pp

Wilde Jagd.
la course affolée. *The wild chase.*

First system of the musical score. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a *cresc.* marking. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with accents. The left hand continues the chordal accompaniment. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in the second measure.

Third system of the musical score. The right hand features a more active melodic line with accents and a *f rinforz.* marking. The left hand continues the chordal accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb) in the second measure.

Fourth system of the musical score. The right hand has a very active, repetitive melodic pattern. The left hand features a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings *ff*, *sf*, and *fff*. There are asterisks and downward arrows under the left hand notes, indicating specific performance instructions.

Fifth system of the musical score. The right hand continues the active melodic pattern. The left hand continues the complex rhythmic accompaniment. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in the second measure. A 3/4 time signature change is indicated at the end of the system.

Sixth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a *pp* marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *ff* marking. The key signature changes to one flat (Bb) in the second measure.

pp

dimin. *ppp*

Ende der Märchen.
Fin des Contes. *End of the tales*

Sostenuto.

p sentito *pp una corda*

espress. *più p* *rit.* *pp* *stacc.* *ppp*