



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

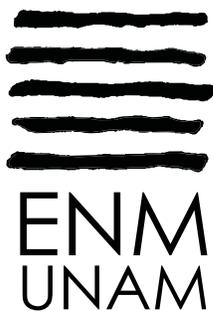
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TESIS:
NOTAS AL PROGRAMA**

**Que para obtener el título de
LICENCIADO EN PIANO**

**Presenta:
OSIEL BERTÍN CUÉLLAR VÁZQUEZ**

**Asesor de Notas al Programa:
DR. FELIPE RAMÍREZ GIL**



Ciudad Universitaria, México, D.F. enero de 2013



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.

DEDICATORIAS

A mi padre Severiano Cuéllar:

Mi héroe.

Gracias por confiar en mí,
Por ser el ejemplo de humildad y valentía
Y por impulsarme a lograr las metas de la vida.

A mi madre Celia Vázquez:

Por sus motivaciones incesantes en los momentos difíciles de la vida,
Y sobre todo, por su amor.

A Griselda L. Avendaño: por ayudarme, por la paciencia, la entrega
desinteresada y por el inmenso amor.

A mis angelitos: Juan Francisco y Osiel Quetzal.

A mis hermanos y hermanas:

Gracias por nunca soltar mi mano ni dejarme caer.

A mis suegros: por el tiempo y la confianza que han depositado en mí.

A mis amigos: por el gran apoyo emocional en todo momento.

AGRADECIMIENTOS

A Dios: por permitirme concluir este importante ciclo de la vida.

A la Universidad Nacional Autónoma de México: por permitirme un espacio dentro de ella y ser un gran faro de luz en la educación.

A la Escuela Nacional de Música: por acobijarme durante tantos años y dejarme nutrir de sus conocimientos.

Al Mtro. Andrés Acosta: gracias por toda la ayuda y paciencia, pero sobre todo, gracias por permitirme caminar a su lado en este maravilloso mundo de la música.

A la Mtra. Florelia Perezache: por haberme recibido en su cátedra desde el inicio de mi formación.

Mtro. Felipe Ramírez: por el apoyo para la elaboración del presente trabajo.

Mtro. David de la Paz Domínguez: por la ayuda en el análisis de la música.

A la Mtra. Eva del Carmen: gracias por tan grandes consejos de vida.

Mtra. Margarita Covarrubias, Mtra. Victoria Espino, Mtro. Francisco Viesca, Dr. Gustavo delgado, Mtro. Carlos Andrade: Gracias por ser tan nobles personas que me motivaron a levantar el espíritu en momentos difíciles.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	1
1. Suite francesa No. 2 en do menor BWV 813	J. S. Bach (1685-1750)
1.1. Contexto histórico	
1.1.1 La reforma, la contrarreforma y la guerra de los 30 años.....	4
1.1.2 El periodo musical barroco.....	6
1.2. Aspectos biográficos.....	8
1.3. Análisis.....	13
1.3.1 La suite.....	13
1.3.2 Características de la suite.....	14
1.3.3 Las suites de Bach.....	15
1.3.4 La Suite francesa No. 2 BWV 813.....	16
1.4. Algunas sugerencias técnicas y de interpretación.....	26
2. Grande Sonate Pathétique No. 8 dans Do un Mineur pour le clavecín ou le pianoforte Op. 13	L. V. Beethoven (1770-1827)
2.1. Contexto histórico.....	30
2.2. Aspectos biográficos.....	33
2.3. Análisis.....	36
2.3.1 La forma sonata.....	36
2.3.2 Primer movimiento.....	39
2.3.3 Segundo movimiento.....	43
2.3.4 Tercer movimiento.....	46
2.4. Algunas sugerencias técnicas y de interpretación.....	50
3. Ballade No. 3 in A Flat Op. 47	F. Chopin (1810-1849)
3.1. Contexto histórico.....	54
3.1.1 Romanticismo.....	55
3.2. Aspectos biográficos.....	57
3.3. Análisis.....	61
3.4. Algunas sugerencias técnicas y de interpretación.....	73

4. Suite Bergamasque (Prelude)	C. Debussy (1862-1918)
4.1. Contexto histórico.....	75
4.2. Aspectos biográficos.....	77
4.3. Análisis.....	81
4.4. Algunas sugerencias técnicas y de interpretación	87
5. Once Bagatelas para piano Op. 19 No. 1	R. Halffter (1900-1987)
5.1. Contexto histórico.....	89
5.1.1 El grupo de Madrid de la generación del 27.....	89
5.2. Aspectos biográficos.....	91
5.3. Análisis.....	94
5.4. Algunas sugerencias técnicas y de interpretación.....	106
Conclusiones.....	110
Bibliografía consultada.....	112
Anexos.....	114

PROGRAMA

Suite francesa No. 2 en do menor BWV 813

J. S. Bach
(1685-1750)

- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Air
- Menuet
- Gigue

Grande Sonate Pathétique No. 8 dans do un mineur Pour le clavecín ou le pianoforte Op. 13

L. V. Beethoven
(1770-1827)

- Grave -Allegro di molto e con brio
- Adagio cantábile
- Rondó

INTERMEDIO

Ballade No. 3 in A Flat Op. 47

Fr. Chopin
(1810-1849)

- Allegreto

Suite Bergamasque

C. Debussy
(1862-1918)

- Prelude

Once Bagatelas para piano Op. 19 No. 1

R. Halffter
(1900-1987)

- I
- II
- III
- IV
- V
- VI
- VII
- VIII
- IX
- X
- XI

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como propósito ampliar los conocimientos del material práctico que se ejecutará en el examen de titulación. Considero por demás importante que la formación musical que se adquiere durante el proceso de aprendizaje musical, debe abarcar para cada área la mayor cantidad posible de la música que haya sido escrita para cada instrumento; en mi caso en específico -en el área de piano- debemos demostrar en el examen de titulación que hemos sido capaces de entender e interpretar los diferentes estilos musicales que van desde la época barroca hasta nuestros días.

Es por esta razón, que al momento de elegir el repertorio práctico a presentar en dicho examen, el maestro de quien recibo la cátedra pianística, tuvo a bien hacerme entender la necesidad de abordar piezas que abarcara las época del: *Barroco*, *Clasicismo*, *Romanticismo*, *Impresionista* y *México S. XX* con la finalidad de poder demostrar que se han abordado y adquirido los conocimientos de diferentes estilos musicales a través de la historia de la música para teclado y poderlas ejecutar e interpretar.

El presente trabajo cuenta con dos facetas: la histórica y la analítica. En el ámbito histórico se hablará brevemente sobre la época y los acontecimientos más importantes del autor, sin embargo me enfocaré más del ámbito del análisis, ya que considero que podemos aportar más en este aspecto, con el fin de ayudar a las futuras generaciones que habrán de abordar piezas en común y se topen con los problemas con los que me he encontrado; de igual forma pero viéndolo desde el otro punto de vista, he tenido la posibilidad de consultar algunos escritos de compañeros que incluyeron piezas del mismo repertorio y pude ampliar mis ideas con algunos consejos sugeridos.

La razón por la cual me extenderé más en la parte analítica es porque el ámbito histórico es un área donde difícilmente podremos aportar información nueva, debido a que probablemente, la mayor parte de la información ya ha sido escrita, y por la poca accesibilidad de las fuentes primarias que se requieren para dicha empresa; no está de más decir, que es un área para la cual hay profesionales que se dedican a esa actividad. No obstante, esta sección es por demás necesaria, debido a que la intensión que

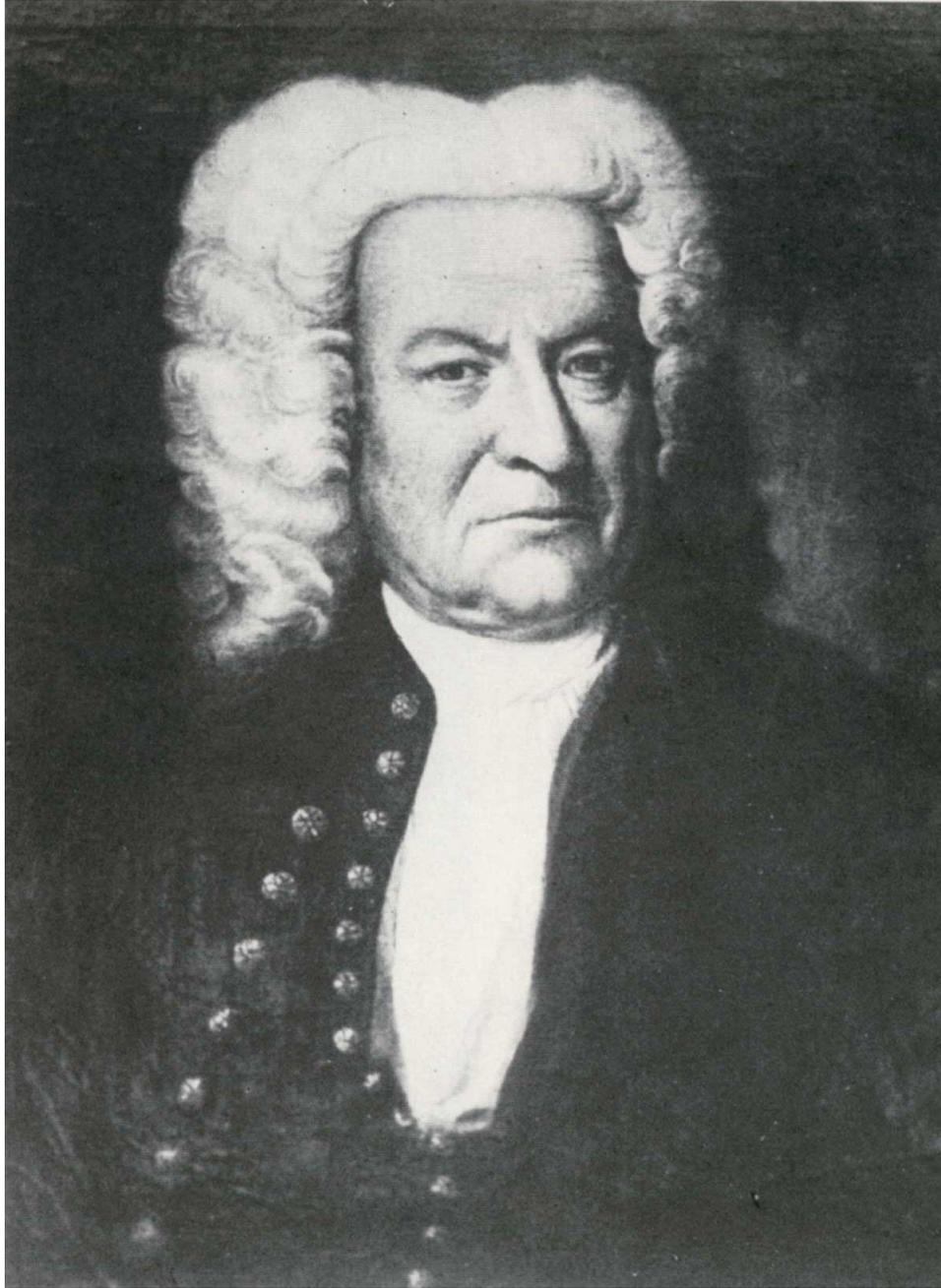
debemos tener los estudiantes es la de informarnos sobre los acontecimientos sociales, económicos, religiosos y políticos (principalmente) para darnos una idea general de los estilos musicales de las diferentes épocas que predominaron en vida de los autores; de esta forma podremos comprender mejor el por qué de su estilo de composición.

El siguiente punto a tratar es sobre los aspectos biográficos: ¿Cuál fue su proceso de formación musical? ¿Quiénes influyeron en el compositor? ¿Qué le hacía componer? Encontrarnos con esa información probablemente ampliará nuestra idea de la obra a ejecutar con el fin de una mejor interpretación. También de esta manera nos acercamos a la comprensión de muchas cuestiones útiles acerca de las piezas, como darnos cuenta si ciertas piezas fueron dedicadas a alguna persona, fueron hechas por encargo o fueron parte de su trabajo, es sólo por poner un ejemplo.

Por otra parte, el análisis musical es parte indispensable para profundizar en el conocimiento de la misma; primeramente debemos saber reconocer la forma existente en la suite, sonata, balada y bagatela (nombre únicamente los estilos a ejecutar); la estructura (disposición u orden de las partes), la textura del ritmo, melodía y armonía, etc., con la intención de obtener un mejor conocimiento interno de la obra.

En las sugerencias técnicas e interpretativas se hablará desde un punto de vista más personal, dando sugerencias en algunas secciones que puedan ser principalmente pasajes donde se recomienden digitaciones, posiciones, desplazamientos, etc., o donde haya ocasión de resaltar algunos motivos rítmico-melódicos que se encuentren escondidos en la pieza.

Con esto, que será el propósito del trabajo de investigación, tendré la oportunidad de acercarme -como hice mención- a los compositores y a sus obras, para identificar, en cada una de las mismas, las características más importantes gracias a un conocimiento más profundo y poder encontrar en ellas la esencia de cada compositor, con el fin de entenderlas para una mejor interpretación.



1. Suite francesa No. 2 en do menor BWV 813

J. S. Bach

Eisenach, 1685- Leipzig, 1750

1.1 Contexto histórico

1.1.1 La reforma, la contrarreforma y la guerra de los 30 años.

El movimiento en contra de la iglesia, iniciado por Martín Lutero junto con Zwinglio y Juan Calvino sacudieron a Roma, la “Ciudad Eterna”, situación que provocaría la división de Europa, formándola en un campo de batalla por la Reforma protestante y la Contrarreforma en el siglo XVI y XVII. Las 95 tesis de Martín Lutero (1483-1543) marcan el inicio de la Reforma Protestante en 1517, en la que participarían las grandes potencias europeas de la época. La Iglesia en consecuencia inició la Contrarreforma y de esta forma, el Sacro Imperio Romano Germánico (SIRG) iniciaría su decadencia. Poco tiempo después, en 1543 Copérnico publica *De Revolutionibus Orbitum Coelestorum*, idea reforzada por Galileo que repercutió enormemente en la identidad religiosa, ya que se empezaba a poner en tela de juicio la idea de que el humano era el centro del universo¹.

La reforma provocó que el SIRG quedara dividido entre la Europa Católica (España y Austria) que reconocían al Papa como supremo, y los protestantes (Alemania, Inglaterra y Escandinavia) que rechazaban las imposiciones de Roma. En el año de 1618 estalla en Praga la Guerra de los 30 años con un acto de descontento entre representantes católicos y quienes rechazaban las imposiciones de Roma. Entre 1619 y 1622 la economía europea sufre un colapso que altera la industria manufacturera, el comercio agrícola, al mercado monetario y al crecimiento demográfico².

La guerra de los 30 años culmina con el tratado de Westfalia, firmado el 15 de mayo y 24 de octubre de 1648. En consecuencia, Alemania quedó devastada y es duro describir los tiempos angustiosos del pueblo, ya que quedaron paisajes desoladores, castillos y aldeas quemadas, cosechas incendiadas; azotes y robos a los ciudadanos eran de lo más común, a lo cual le seguían el hambre y las enfermedades por las aglomeraciones de ciudadanos en los pocos lugares seguros³.

-
1. Fleming, William, “Arte, música, ideas”, 1989, McGraw-Hill, p. 215
 2. Bianconi, Lorenzo “Historia de la música, el siglo XVII”, 1999 , Turner Libros, S. A., p. 28
 3. Geiringer, Karl “La familia de los Bach” 1962, Espasa Calpe, S. A., p. 21

El tratado de Westfalia trajo un poco de luz a la lastimada Alemania. En el mejor de los casos las provincias conservaron a la mitad de su población, y en otros lugares, como en Turingia únicamente sobrevivió la cuarta parte de los habitantes. Territorios alemanes que pertenecieron al SIRG quedaron en manos de Francia y Suecia, el resto de Alemania quedó dividida en numerosos principados o estados independientes en economía y religión.

La Reforma Protestante es muy importante para el tema en cuestión ya que fue uno de los puntos clave para que la armonía, estabilidad y elegancia del arte renacentista perdiera fuerza. Para ser más precisos, el Vaticano estaba pasando momentos críticos por dicha Reforma Protestante y la iglesia, que ya había encontrado la forma de valerse del arte como vehículo de propaganda necesitaba un cambio para dar a sus feligreses una identidad y reafirmación con el Catolicismo. La gran potencia española del momento, unida por la religión con Italia proclaman ciertos dogmas que han de seguir los artistas, y los personajes religiosos han de ser representados a la manera de la gente del pueblo⁴.

Así pues, el arte renacentista y manierista que predominaban daría paso al arte barroco⁵. A finales del siglo XVI las construcciones muestran una nueva tendencia de arte. Tenemos por ejemplo la fachada de la Iglesia de Gesú, en Roma, iniciada en 1564, que contiene elementos iniciales del arte barroco. La música también se une a esta tendencia, y así como las obras de la arquitectura y pintura, la melodía fue igualmente ornamentada. Los primeros indicios musicales de esta estética ocurren a finales del siglo XVI en Italia con Giovanni Gabrieli (1555-1612). Gracias a la imprenta (que se recuperaría paulatinamente en el s. XVII) la música impresa se propaga principalmente entre los países que practicaban la misma religión (Francia, España, Austria y Alemania).

4. Fleming, William, "Arte, música, ideas", 1989, McGraw-Hill, p. 216-217

5. *Ibíd.*, p. 209

A continuación se muestra un cuadro con algunos de los acontecimientos más importantes en el transcurso del siglo XVI-XVII.

Año	Acontecimiento
1517	Comienza en Alemania la Reforma protestante.
1534	Comienza la Contrarreforma.
1566	Comienza la sublevación de los Países Bajos contra la corona española.
1616	El papa prohíbe a Galileo enseñar y defender las investigaciones de Copérnico.
1618	Inicia la guerra de los 30 años. España y Austria serían derrotadas al finalizar la guerra; Francia se convierte en la nación más potente de Europa.
1638	Nace Luis XIV, quien tomaría el poder de Francia en 1643 hasta su muerte, en 1715.
1648	Fin de la guerra mediante el tratado de Westfalia, que reconoce la independencia de los países bajos.
1652- 1674	Guerras comerciales anglo-holandesas.
1687	Newton publica <i>Principios matemáticos de la filosofía natural</i> .

1.1.2 El periodo musical barroco.

El término “barroco” se le asigna en el S. XVIII y es un término peyorativo para dirigirse hacia este periodo. Fue tomado de la palabra portuguesa que describe una perla de forma irregular y serviría para subrayar el exceso de énfasis en la ornamentación; en español se pronunciaría barrueco. Se inicia en Italia con el nacimiento de la ópera y culmina con la muerte de J. S. Bach. Coincide con la época de Luis XIV, soberano teórico del absolutismo que impondría su moda del gusto, galantería y estilo por toda Europa.

En el barroco, la música instrumental empezó a ganar terreno hasta alcanzar gran auge, ya que en el renacimiento la música estaba al servicio de la voz. El concierto, tiene sus orígenes etimológicos en *concertare* (combatir) o bien *conserere* (concordar)⁶.

Podemos dividir la música barroca en 3 periodos: temprano (1590-1640), medio (1630-1690) y tardío (1690-1750)⁷. En dichos periodos pasa por grandes transformaciones: inicia con la ópera italiana, que nace como evolución del oratorio; el bajo continuo como simplificación (escrita) del acompañamiento a la línea melódica sobre el cual se permitía improvisar; el sistema temperado en oposición a las tonalidades modales, que favorecía únicamente algunas tonalidades; la polifonía contrapuntística en contraposición a la monodía; el estilo concertante y *concerto grosso* como forma de contrastar con los solistas.

Las diferentes formas musicales en las que se manifestaron estas ideas fueron: *tocata*, *suite*, *sonata*, *cantata*, *preludio*, *fantasía* y *fuga*, los principales exponentes fueron: Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Vivaldi, Lully, Purcell, Pachelbel, Scarlatti, Rameau, Telemann, Händel y Bach. El hijo de éste último, Carl Philipp Emanuel Bach, funge como enlace al clasicismo.

Por otra parte, los fabricantes de instrumentos musicales continúan con la evolución y mejora de los mecanismos, sobre todo para ampliar el registro de un mismo sonido; por ejemplo el órgano y la familia de las cuerdas abarcarían desde el contrabajo hasta el violín soprano; el clavecín (cuerda rasgada) y clavicordio (cuerda golpeada) darían paso al mecanismo y amplitud del piano; también se desarrollarían y mejorarían nuevos instrumentos de aliento, como el fagot, oboe, flautas travesa y de pico⁸.

6. Basso, Alberto, "La época de Bach y Haendel", 1977, Turner Libros, S. A., p. 33

7. Randel, Michael "Diccionario Harvard de música" 1991, Editorial Diana, p. 193-195

8. Fleming, William, "Arte, música, ideas", 1989, McGraw-Hill, p. 269

1.2 Aspectos biográficos

Johann Sebastian Bach

Considerado como la cumbre de la música barroca, Johann Sebastian Bach es pilar indispensable para la formación de todo aquel que pretenda inmiscuirse en el mundo musical. En vida, su fama como organista, clavecinista y violinista se extendió por toda Europa debido a la perfección técnica y la belleza artística de sus piezas, sólo por mencionar algunas de las cualidades. Entre sus obras cumbres podemos mencionar los *Conciertos de Brandemburgo*, el *Clave bien temperado*, la *Misa en Si menor*, la *Pasión Según San Mateo*, *El arte de la fuga*, la *Ofrenda musical*, las *Variaciones Goldberg*, etc. Es miembro de una de las familias de músicos más fructíferas de la historia, ya que J. S. Bach pertenece a la quinta generación que se ampliaría hasta siete, culminando con un nieto de él mismo⁹.

Hijo de Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y de Isabel Lemmerhirt (1644-1694), Johann Sebastian Bach (Eisenach, 21 de marzo de 1685-, Leipzig, 28 de julio de 1750) nace en medio de una reconocida familia con enorme trayectoria musical que podemos remontar retrospectivamente hasta el año de 1504, según la carta de un chantre apellidado Bach, de la ciudad de Gehren (Turingia)¹⁰.

Su padre, Johann Ambrosius Bach, fue músico municipal de Eisenach durante 24 años, desde 1671 hasta su muerte; de él recibe las primeras lecciones de instrumento de cuerda, y de su tío Johann Christoph (gemelo de su padre) las primeras lecciones de órgano¹¹. Poco antes de cumplir Johann Sebastian los 10 años de edad, sufre la irremediable pérdida de sus padres, quedando bajo la tutela de su hermano mayor Johann Christoph –organista de Ordruff- de quien recibe las primeras lecciones de clavicordio en dicha ciudad. Para el año de 1696, con apenas 11 años ingresa al Liceo, y dos años después continúa sus estudios con Elías Herda -. Al año siguiente ya cantaba como soprano en el servicio religioso, dirigido por su hermano.

9. Geiringer, Karl “La familia de los Bach” 1962, Espasa Calpe, S. A., p. 363-366. (Ver anexo 1)

10. *Ibíd.*, p. 24

11. *Ibíd.*, p. 151

Para 1700 J. Christoph ya no puede con los gastos de manutención y Johann Sebastian se marcha a **Lüneburg** donde se contrata como cantante en el coro del gimnasio en la iglesia de San Miguel (1700-1703); sin embargo, no pudo mantenerse en dicho puesto por mucho tiempo, ya que el cambio de voz le vino pronto y ya no pudo depender más de ella, razón por la cual profundizaría en la ejecución del violín, engrandeciendo sus conocimientos con las enseñanzas de Georg Boehm. Realizó varios viajes a pie de casi 50 km. a **Hamburgo**, con el fin de ver y escuchar al célebre organista Johan Adam Reinken y a Vincenz Lübeck en el verano de 1701. También viajó a Celle, conocida como “la pequeña Versalles”, lugar donde conoció el estilo francés.

Fue músico violinista de la corte de **Weimar**; empleo que abandona en poco tiempo para tomar el cargo de organista en la nueva iglesia de **Arnstadt** (1703-1707), donde profundiza en el arte de los grandes de su época, como lo son Froberger, Fischer, Kell, Pachelbel, Buxtehude, Brunhs y Böhn. Con el permiso de ausentarse viajó a **Lübeck**, para poder escuchar a Buxtehude, de quien aprendió bastante siendo un oyente secreto durante 4 meses (octubre 1705-febrero 1706). En junio de 1707 se le ofrece y acepta una plaza en la iglesia de San Blas, en **Mühlhausen** en sustitución de Georg Ahle. A los 4 meses contrae nupcias con su prima de segundo grado Bárbara Bach, el día 17 de octubre, a los 22 años de edad. Al año siguiente, en una visita a **Weimar** (1708), después de tocar ante el duque, se le ofreció inmediatamente el puesto de organista de la corte¹².

De la edad de los 18 a los 23 años podemos decir que fue la época de preparación del joven Bach, donde se inició en los secretos de las técnicas del órgano¹³. Partiendo de este punto, pudiéramos dividir el resto de su vida en tres grandes épocas: Weimar, Anhalt-Cöthen y finalmente Leipzig.

Weimar (1708-1717) Organista de la corte

En Weimar, Bach trabajó para el duque Guillermo Ernesto, quien veía a la música como un importante medio de venerar el luteranismo ortodoxo; la religión era el eje de todo y no permitía alguna otra secta.

12. Forkel “Juan Sebastian Bach” 1950, Fondo de Cultura Económica, p. 40-41

13. Schweitzer, Albert “J. S. Bach: el músico poeta” 1955, Ricordi Americana, p 137

Mientras residía en esta ciudad estudió fervientemente el estilo de los maestros franceses e italianos, principalmente el de Antonio Vivaldi¹⁴; compone o inicia las grandes obras para órgano y también es donde su música de iglesia ampliaría totalmente sus horizontes hasta la cima. Es en este lugar donde Bach tuvo a sus primeros 6 hijos.

Cöthen (1717- 1723) Músico de cámara.

La situación que le esperaba en Cöthen a Bach era mucho más próspera; teniendo 32 años nace su séptimo hijo y el pago por sus servicios se incrementó considerablemente, igualando a los del mariscal de la corte -segundo alto funcionario-.

El príncipe Leopoldo era un amante de la música, tocaba el violín, viola da gamba y clavicordio; de entre ellos nació una excelente amistad que le benefició a Bach en el aspecto de que crearía música a su placer; en general se le encargaba música de cámara (o profana, dado que el príncipe era calvinista) como lo fueron las *suites* para orquesta, conciertos de Brandemburgo, obras para clave, etc.; sus tareas principales eran tocar y componer, así también como acompañar al príncipe cuando este tocaba o cantaba; dirigir la pequeña orquesta y un tanto a la docencia, creando para esto los conocidos métodos para clave.

Para 1720 muere su esposa y le sobreviven 4 hijos. Ese mismo año intenta trasladarse a Hamburgo, audicionando con una obra de J. A. Reinken, lo cual dejó perplejo al mismo autor que al terminar su audición le felicitó.

Al año de haber enviudado contrajo nupcias con Ana Magdalena, una excelente soprano en 1721. Al poco tiempo también se casa el príncipe Leopoldo, situación que aleja al príncipe de la música y con esta nueva actitud, Bach busca nuevos horizontes.

En 1722 fallece Kuhnau, cantor de Santo Tomás, en Leipzig. Bach solicita el puesto con muy pocas ganas y de igual forma se le otorga¹⁵.

14. Kolneder, Walter "Guía de Bach" 1996, Editorial Alianza, p. 21

15. Geiringer, Karl "La familia de los Bach" 1962, Espasa Calpe, S. A., p. 202-203

Es en esta época de estancia en Cöthen cuando aparece en 1722 el primero de 2 libros de piezas dedicadas a Ana Magdalena Bach, entre las cuales aparecería la serie de *Suites francesas*; la 2ª parte la concluye en 1725, ya con estancia en Leipzig¹⁶.

Leipzig (1723-1750)

Bach tuvo una suerte completamente diferente en Leipzig; el sueldo no le fue favorable y su esposa dejaría su carrera artística, por lo tanto no tendría salario, además debía atenerse a las reglas del rector y a una quincena de burgomaestres, diputados y asesores. Sin embargo en Leipzig encontraría la oportunidad de ingresar a sus hijos a las universidades, situación que para él era suficiente y compensaba todo¹⁷. Podemos decir que a su familia, a quien siempre le había procurado el bienestar, no tuvo en esta ciudad las mejores condiciones de vida, pero sí para su educación escolar, ya que de las enseñanzas musicales el mismo Bach se encargaba.

Se establece formalmente como Cantor y Director Musical en la escuela de Santo Tomás, que no estaba ni ofrecía las mejores condiciones para los alumnos y maestros en el estudio de la música; sus actividades principales fueron las de maestro y compositor. La producción musical en esta etapa de su vida fue abundante; Escribió 295 *cantatas* desde su llegada y hasta 1744, además de *motetes* y *pasiones* para fechas y funerales importantes.

En una visita a Berlín en 1747 fue recibido por el rey Federico, a quien después de la visita dedicó la *Ofrenda musical* de un tema que el mismo rey le dio.

Para 1749 su salud era delicada por problemas de la vista. Se somete a dos cirugías con un oculista inglés que únicamente le empeora la situación y finalmente fallece el 28 de julio de 1750.

16. Kolneder, Walter “Guía de Bach” 1996, Editorial Alianza, p. 356-357

17. Geiringer, Karl “La familia de los Bach” 1962, Espasa Calpe, S. A., p. 201-202

Bach en vida no fue considerado tan “grande” como lo es hoy en día. Telemann en Alemania y Händel en Inglaterra gozaban de la mayor reputación. Existen pruebas de que aún con su gran fama, el puesto de Leipzig -en el cual se consagra- se le concede a Bach no siendo “el más deseable de los candidatos”, después de que Telemann pretendiera el cargo y lo rechazara inmediatamente. A su muerte apenas se recordaría a Bach gracias a sus hijos. Se sabe de él y de su arte hasta el romanticismo, cuando Forkel publica su primer biografía (1802) y poco después, Mendelssohn representara la *Pasión según san Mateo* (1829)¹⁸. A partir de entonces serviría de inspiración entre los grandes músicos y sus estudios para clave son métodos “obligados” por los grandes intérpretes de instrumentos de tecla hasta la época actual.

18. Basso, Alberto, “La época de Bach y Haendel”, 1977, Turner Libros, S. A., p. 118

1.3 Análisis

1.3.1 La Suite

Las *Suites* y las *Partitas* guardan mucha relación entre sí, ya que únicamente son pronunciaciones dadas en diferentes idiomas al término “sucesión”; *Suites* en francés e inglés, *Partita* en alemán o *Sonata da Camera* en italiano. El término *Suite* en el siglo XVII y XVIII era sinónimo de *Lesson*, que muy probablemente era usada para fines didácticos y existió en contraposición a la *Sonata da Chiesa* (Sonata de iglesia y en general la música coral) que ya habían alcanzado su madurez en el siglo XVI y se necesitaba hacer música para los instrumentos. Los compositores de laúd y tecla tomaron como modelo los contrastes que existían en los salones de baile para mezclarlo con los de las danzas de la vida popular; dichos contrastes consistían en alternar las danzas de tal forma de que a una pieza lenta le siguiera una rápida, o el cambio de compás binario por uno ternario entre una danza y otra¹⁹.

Podemos encontrar las primeras manifestaciones de lo que se conocerá posteriormente como *Suite* en los primeros años del siglo XVI. En el año de 1507 el italiano Petrucci publicó en su último de 4 libros de piezas para laúd: la forma obligada de un *Saltarello* sigue siempre a una *Pavana* y termina con una *Pita* (gaita). En el siguiente siglo, los laudistas alemanes y franceses ya se aventuraban a hacer series de 4 o 5 piezas generadas a partir del mismo elemento musical, con las características de contrastes entre una y su siguiente y que están tratadas de modo contrapuntístico. Muy pronto la *Alemanda* y la *Courante* desplazarían a la *Gallarda* y a la *Pavana* en los salones de baile, de igual forma lo hicieron en las composiciones de las *Suite*. Se le atribuye a Froberger (1616-1667) el sistema de dos grupos contrastantes formados por *Alemanda-Courante* y la *Sarabande-Gigue* alrededor de la mitad del siglo XVII que culminaría hasta 1750. En el esquema anteriormente expuesto podía haber algunas modificaciones a placer del autor, ya que en ocasiones se podía sustituir una o dos de estas partes obligadas o, de igual forma se podían intercalar otras danzas en dicha secuencia.

19. Scholes, Percy A. “*Diccionario Oxford de la Música*” vol. 1, 1984, Edhasa, p. 1216-1217

1.3.2 Características de la Suite

Las *Suites* reúnen piezas de las danzas antiguas populares de diferentes nacionalidades; de Francia se importa la costumbre de los dos pares de danzas obligadas, que son la *Alemanda-Courante* y *Sarabanda-Giga*.

La forma general de las tonalidades en las *Suites* de Bach usualmente cambiaba de las relativas mayores a menores y viceversa como característica de contraste entre secciones. Esta no era una norma rigurosa, ya que anteriormente los virginalistas isabelinos se mantenían en la misma tonalidad a lo largo de toda la *Suite*. ¿Acaso pudiéramos pensar que otro recurso de contraste usado por Bach -en su época madura-, fue que las *Partitas* inician con una clase de Preludio, ya que dicha introducción no tiene forzosamente carácter de danza y por lo tanto podía hacer contraste con todo el resto de la pieza? El mismo Bach llamó de forma diferente a cada introducción de las *Partitas*: *Prelude, Sinfonia, Fantaisie, Ouverture, Prélambule, Toccata*.

Cada una de las 6 danzas que forman la *Suite* BWV 813 tiene *forma binaria simple*, y que podemos describir de la siguiente manera:

“No tiene gran contraste y su principal fundamento reside en el contraste de las tonalidades. La pieza se divide en dos secciones: la primera comienza en la tónica (o tonalidad principal de toda la pieza) y modula a la dominante... La segunda sección comienza entonces en la nueva tonalidad y modula nuevamente hacia la anterior. Tiene dos cadencias distintas, la primera sobre la dominante y la segunda sobre la tónica...”²⁰

Debemos hacer notar que la *Sarabanda* está claramente en tres secciones dentro de la forma binaria, mas no podemos considerarla como forma ternaria; las razones se mencionarán en el momento del análisis de esta danza en particular.

Es muy importante señalar que la característica de contrastar las secciones de cada danza es el embrión que evolucionaría a la *Forma sonata* o *Forma de primer movimiento* mediante la combinación de la forma binaria con la forma ternaria, que da como resultado la forma binaria compuesta. También podemos hacer notar que todo el conjunto de las piezas de la *Suite* evolucionarían a formas más complejas:

20. Scholes, Percy A. “Diccionario Oxford de la Música” vol. 1, 1984, Edhasa, p. 535

“...La obra de los maestros del pasado, demuestra claramente que Suite, Sonata, Tocata, Partita, Capricho, Obertura, etc. Son prácticamente una misma cosa. En realidad, algunas Suites son verdaderas Sonatas, como la II para clave de Haendel, así elaborada: Adagio, Allegro, Adagio, Fuga, que no contiene ninguno de los números característicos de la Suite; mientras que A. Scarlatti en sus tocatas introduce a su vez Arias, Minués, Gigas, etc.”²¹

1.3.3 Las Suites de Bach

Las *Suites* para clave escritas por Bach pueden agruparse en tres secciones:

- *6 Suites inglesas* BWV 806-811, compuestas entre 1715-1720, periodo en Weimar. Todas inician con un Preludio.
- *6 Suites francesas* BWV 812-817, compuestas entre 1722-1725; últimos años de estancia en Cöthen (donde se mantuvo hasta 1723) y parte de estancia en Leipzig (desde 1723 hasta su muerte). Todas inician con una *Allemanda*.
- *6 Partitas* BWV 825-830, compuestas entre 1725-1731. Estancia en Leipzig. Todas inician con una introducción (preludio, sinfonía, fantasía, obertura, *passepied* y *toccat*).

Las primeras partes de las *Suites francesas* aparecen en los dos primeros Cuadernos de Notas para Anna Magdalena Bach (1722). Anteriormente se creía que fueron escritas antes que las *Suites inglesas* hasta que en 1924, mediante un exhaustivo estudio, Fischer propuso el orden inverso, aclarando que las *inglesas* fueron compuestas antes que las *francesas*²².

Por otra parte, con o sin razón, el término de *Suites francesas* fue impuesto por Forkel:

“...Porque están escritas en el gusto francés...”, según él, y añadía que “...El compositor ha puesto en estos trozos una ciencia menor que en sus otras suites, pero la melodía es más agradable y más delicada.”²³

Sin embargo Geiringer nos da esta otra posibilidad, que a mi parecer es más acertada:

“Los nombres franceses de todos los movimientos (el tipo italiano de los preludios ya no es evidente) pueden haber sido el origen del título para toda la serie de Suites francesas. Pero la influencia italiana no ha desaparecido realmente...”²⁴

21. Bas, Giulio “Tratado de la forma musical”, 1957, Ricordi Americana, p. 177

22. Kolneder, Walter “Guía de Bach” 1996, Editorial Alianza, p. 357

23. Forkel “Juan Sebastian Bach” 1950, Fondo de Cultura Económica, p. 122

24. Geiringer, Karl “La familia de los Bach” 1962, Espasa Calpe, S. A., p. 322

Antes de iniciar la sección del análisis quiero anticipar que todas las piezas a tratar contarán con 2 secciones:

1. Descripción analítica, que como su nombre lo dice, describirá el proceso de la música, en ocasiones voz por voz y/o utilizando ejemplos que ayuden a entender lo que se explica.
2. En la segunda habrá un Mapa General de la obra, mismo formato en todas las piezas que simplifica las piezas analizadas por secciones, compases, regiones tonales y descripción armónica por las que se mueve cada sección.

1.3.4 La Suite francesa No. 2 BWV 813

ALLEMANDE

Allemanda o *allemanda*, *Alman* o *Almand*, *Almayne*, o *Almain*. La característica general de la *Allemande* es la anacrusa al inicio de la pieza con corchea o semicorchea, en compás de 2 o 4 tiempos, de carácter serio pero no pesado, notas breves en la melodía y es la primera pieza obligada en la serie de *6 suites francesas*. Se considera originaria de Alemania, aunque probablemente su origen pueda ser de los Países Bajos (posiblemente del antiguo Flandes²⁵).

A) De forma binaria simple A-A' y compás de 4/4, la soprano inicia en anacrusa a *sol* y presenta el tema en forma ascendente; en el mismo compás se inicia la respuesta sincopada en la voz contralto (figura rítmica que ha de mantener durante toda la primera sección). En el compás 2 la soprano presenta el tema en la subdominante, agregándole una extensión que ha de añadirse a la contralto en los compases siguientes. En el compás 3-5 se desarrolla una progresión descendente entre la soprano (el motivo principal modificado) y contralto (sincopada y con la extensión añadida de la soprano 3 veces; 2 idénticas y 1 por movimiento contrario en el c. 8), hasta llegar a una cadencia al relativo mayor (c. 6); se prepara la resolución con el motivo de la progresión (soprano) hasta terminar con el acorde de dominante.

25. Scholes, Percy A. "Diccionario Oxford de la Música" vol. 1, 1984, Edhasa, p. 71

Mientras tanto, la voz del tenor se caracteriza por la poca actividad que tiene, aparece únicamente en los compases 1, 2 y 8. La voz del bajo tiene mayor participación y se caracteriza por estar mayormente en corcheas, por los saltos de octava y por anunciar las modulaciones, así como también de una melodía muy “amable”. En el compás 8 aparece una 5ª voz, cerrando esta parte en la dominante.

A) La voz del tenor tiene una presencia ligeramente mayor en esta sección (en la dominante), la mayoría de sus movimientos son por grado conjunto hasta terminar. En el compás 12 y 17 imita a las voces agudas. De los c. 9 al 14 y mitad del 15 el bajo continúa con las características de la sección A: corcheas, saltos de octavas, anuncio de cadencias melodía “amable”.

En el compás 15 presenta el tema de forma descendente y a partir del compás 16 sustituye el motivo rítmico por secciones de 2 corcheas y 4 dieciseisavos hasta la cadencia final.

Sobre las voces de la soprano y contralto, podemos decir que parecen un collage de motivos rítmicos/melódicos modificados de la sección A (ej. 1).

Ej. 1

C. 9 Soprano	T. 1	c. 3, T1 (Soprano)
	T. 2	c. 1, T2 (Contralto)
	T. 3	c. 2, T2 (Soprano)
	T. 4	c. 2, T3 (Soprano)

También la soprano presenta el motivo de forma descendente en el c. 11 y 12 y varias veces más de forma ascendente en progresiones ligeramente modificadas.

La contralto en esta sección “B” es acompañada (en general), contrario a “A”, en la que fue sincopada.

Mapa general de la Allemanda

		C.	R. T.	Descripción armónica				
A	Tema		1-2	Dom	Do m - Fa m Sol Do m			
	Progresión descendente al relativo mayor	1ª Parte	3	Mi b	Lab	Fa m	Sib	
			4		Sol m	Mi b	Lab	
		2ª Parte	5		Fa m		Sib7	
6			Mib					
Enlace a la Dominante		7-8	Sol	Re7 > Sol				
Tema modificado		9 10		Sol		Do		
A'	Círculo o serie de 5as	Cadencia a Fa m	11	Fa m	Sib m	Mib	Lab	Reb
			12		Sol dis		Do7	(ii V/Fam)
			13		Fa m	Do	Fam	
		Progresión descendente	14		Sib	Mib	La	Re dis
			15		Sol	Do	Fa	Re dis
Coda final		16-18	Dom	Sol m - Sol(M) > Do m				

COURANTE

Courante, *Coranto* o *Corant*. Literalmente corriendo. La segunda pieza obligada después de la *Allemanda* se escribe en compás de 3 tiempos, comúnmente con una corchea como anacrusa y utiliza notas de igual duración por lo general. Puede dividirse en 2 tipos:

- 1) El tipo italiano, o *Corrente* o *Coranto*. Es simplemente una danza rápida, veloz, en compás de tres tiempos. Sus características principales son: movimiento incesante y compás ternario.
- 2) El tipo francés o *Courante*. Fue la gran danza del mundo elegante en la Francia de Luis XIV. Es también de compás ternario y de forma binaria, simple, pero en lugar de un flujo más o menos igual de notas rápidas, tienen frecuentemente mayor variedad de ritmos.

La *Courante* fue en todos los países una danza aristocrática más que de tipo popular. Toda esta *Suite francesa* está escrita con nombres franceses, no así sus características de esta segunda danza, ya que de contenido parece más del tipo italiano debido al incesante movimiento.

A) En forma binaria simple A-A' y en compás de 3/4, el tema principal (c. 1-4) se presenta en anacrusa en Do m. El bajo enlaza al 1er círculo de 5as (c. 5), donde se hace un diálogo de pregunta y respuesta entre soprano y bajo para conducir al relativo mayor (c. 9), sobre el cual se desarrolla una progresión ascendente que refuerza Mi b en el c. 14. Vuelve ligeramente a Do m, pasa por el V/V y termina la primer sección con el acorde de dominante con 4 voces.

A') El tema principal (nuevamente en anacrusa) inicia invertido y se presenta en los 4 primeros compases; va de Sol a Do (V-i) hasta que se agrega una tercera voz intermedia (anacrusa al c. 29) con la cual subirá y descenderá en progresiones; su participación concluye hasta formar el V de Fa m, a la cual llega con una cadencia perfecta (c.38). Se inician unas series de progresiones que giran alrededor de Fa m, entre las cuales encontramos que en el bajo se forman *hemíolas* en los c 46-49. La sección conclusiva se forma también con pequeñas progresiones descendentes conduciendo a la tónica, de la misma forma en que se presentó la sección conclusiva de la parte A.

Mapa general de la Courante

		C.	R. T.	Descripción armónica	
A	Tema	1-4	Do m		
	Progresión al relativo mayor	5-8	Mi b	Do-Fa-Sib>Mib	Círculo de 5as
		9-14		Mib-Fa-Sol-Lab-Sib>Mib	Ascendente
	Extensión	14-16		Mib-Sib>Mib	
Coda y Enlace al V	17-24	Sol	dis>Do, dis>Sol, dis> Re>Sol	Disminuidos	
Tema	25-28		Sol-Do (V>Fa)		
A'	Progresiones	29-36	Fa m	Do>Fa	3ª voz
		37-45		Fa-Sol-Lab-Si-Do	1ª inversión
		46-50		Re-Do-Si-La-Sol-Fa	2ª inversión
Coda final	51-57	Do	Sol-Do	Progresión descendente	

Mapa general de la Sarabande

		C.	R. T.	Descripción armónica
A	Tema	1-4	Do m	Do-Sol
	Tema y modificación	5-8		Do-Fa-Sib>Mib
A´	Tema relativo M.	9-12	Mib	Mib-Do-Re>Sol (K a Sol)
	Tema y modificación	13-16		Do-Sol-Re-Sol (V) (K a Do m)
A	Tema, regreso al tono	17-20	Do m	Do-Sib-Lab-La-Sol
	Coda final	21-24		Re(ii)-Sol-Do

AIR

(Fr., Ing., aire, aria) Una melodía tanto vocal como instrumental. En el siglo XVI el término se aplicó en Francia como en Inglaterra, sobre todo para las melodías vocales, pero su significado se relajó poco después. En óperas y cantatas, *os airs* más sencillos y más danzables se distinguen de los recitativos, pero en el estilo barroco francés son más declamatorios que las arias italianas. Los fragmentos instrumentales de las óperas son *airs a jouer*, incluidas en las danzas. Las canciones serias francesas del s. XVII constituyen una categoría diferenciada de las más ligeras. En las *suites* barrocas, la práctica de transcribir *airs* operísticos dio como resultado la utilización del término para movimientos melódicos compuestos *ex novo*, que no encajaban en ninguna categoría de danza.

De forma binaria simple A-A´, compás de 4/4 y 2 voces que dialogan incesantemente en semicorcheas en tempo andante, con un carácter amable, ligero y *cantabile*. El *air* muestra un tema que habrá de alternarse entre las 2 voces, los primeros 4 compases pertenecen a la sección A, en el cual el tema se presenta 2 veces en la soprano y 2 en el bajo, y en los cuales se mueve armónicamente de tónica (menor), dominante, tónica, llegando a la dominante del relativo y marcando la cadencia en el c. 4, en tiempo débil.

La parte A' inicia con el tema invertido, preparando muy pronto el regreso al V (c. 7) y volver al tema en Do mayor, donde alterna el motivo con el bajo (c. 9-10). Las secciones de esta danza nos llevan por una pequeña progresión (c. 11 y 12) que concluirá hasta el regreso del tema principal en el bajo (c. 13) con función de coda, que alternará con la voz soprano y volverá al bajo. El penúltimo compás (c. 14) muestra el tema principal por movimiento contrario 2 veces en el bajo, con la variante de que el primer intervalo es de 3ª y no de 2ª (ej. 3).

Ej. 3

Mapa general Air

		c.	R. T.	Descripción armónica	Descripción melódica
A	Tema	1-2	Dom	Dom-Fam-Sol	Sujeto en soprano (2)
		3-4		Dom-Fam-Sib>Mib	Sujeto en bajo (2)
A'	Tema	5-6	Mib	Mib-Fa-Sib	Sujeto invertido en soprano
	Extensión	7-8		Dom-Re>Sol	Cadencia a Sol
	Episodio 1	<9-10		DoM-Fa-Sib-Mib	Círculo de 5ªs con sujeto
		11-12		Fam-Mib-Re-Sol	Acordes de 9ª, 1ª inversión
	Coda Tema	13-14	Dom	Dom-Sol	Sujeto en bajo, soprano, bajo
	Coda final	15-16		DoM-Fam-Sol>Dom	Sujeto descendente en bajo (2)

La última parte (c. 25-32) se inicia con el tema en el bajo, a la par de que suena un trino en la soprano, enseguida el motivo melódico vuelve a la soprano para concluir en el c. 32.

Mapa general del Menuet

		C.	R. T.	Descripción armónica
A	Tema	1-4	Dom	Dom -Fam-Lab-Sol>
		5-8		Do-Sib> Mi
B	Tema en el relativo mayor	9-12	Mib	Mib -Sib-Lab-Mib
		13-16		Do> Fam
	Progresión	17-24	Dom	Fam -Sib-Mib-Lab-Re-Do-Fa-Sol>
	Sección conclusiva	25-26		Sol-Do
	Coda final	27-32		Sol> Do

GIGUE

Danza rústica de tipo inglés, irlandés o escocés. Su primera aparición en la música escrita fue en obras para virginal y laúd por los compositores ingleses, a fines del siglo XVI. Pronto se propaga a Alemania, Francia e Italia, apareciendo en Europa continental a mediados del siglo XVII. La *gigue* suele estar escrita en compás ternario, por lo general en 3, 6, 9 o 12 tiempos y es común usar en el ritmo una nota larga con otra corta (ejemplo claro es esta danza) aunque en algunos casos la figura rítmica varía; en el baile se caracterizaba por incluir pasos y saltos muy complejos. Bach utiliza en la mayoría de sus *suites* la *gigue* para finalizar la serie de danzas, gracias a su ritmo vivaz.

De forma binaria simple A-A' y compás de 3/8, la última danza de esta *Suite* es a 2 voces en forma de contrapunto imitativo (a un compás de distancia) con un mismo motivo rítmico-melódico que inicia en anacrusa y habrá de ser modificado en muy pocas secciones, como en el c. 23, 54, 69-71 y de ahí hasta el final. A nos presenta el tema principal que inicia en anacrusa y básicamente está seccionada en frases de 4 compases. Es curioso observar que en el c. 23 Bach emplea una cadencia al relativo mayor (Mi b) pero concluye esta sección hasta la dominante, en el c. 32.

En la sección A' nos muestra el motivo invertido en la dominante (ej. 5).

Ej. 5

A

1 2 3 4

A'

33 34 35

La repetición tan reiterada del motivo de forma ascendente va generando tensión que desemboca hasta el c. 52, a partir del cual descenderá gradualmente hasta la sección conclusiva. Este ascenso y descenso lo hace con el motivo del tema principal, sin ser propiamente progresiones. La sección conclusiva rompe con la figura tan persistente que caracterizó a la obra con notas en semicorcheas en 2 claras secciones (c. 69-71, 76-79), la una descendiendo y la otra ascendiendo.

Por ser un contrapunto imitativo a 1 compás de distancia, se dificulta un tanto la localización del punto donde se terminan las frases en el bajo, debido a que se liga a la siguiente frase de la soprano, sin embargo, en la siguiente tabla he decidido seccionarlo guiándome por la voz soprano.

Mapa general de la Gigue

		c.	Tono	Regiones tonales	Descripción melódica
A	Tema	1-4	Dom	Dom -Sol-Dom	Misma figura rítmica hasta la sección conclusiva.
		5-9		Fam-Sol-Dom-Sol	
	10-13	Do> Fam -Sib-Fa			
	14-17	Sib> Mib -Lab-Fam			
	18-23	Re(dis)-Sib> Mib			
	Coda	24-32		Dom-Re> Sol	Cadencia a Sol
A'	Tema	33-35	Sol	Sol>Do	Sujeto invertido
		36-40		Do> Fa	Cadencia a Fam
	Motivo ascendente y descendente	41-44	Mib	Sib> Mib-Lab	Sujeto invertido
		45-48		Sol> Dom-Fam	
		49-52		Sib> Mib-Lab	Cadencia a Sol
		52-56		7Dis> Mib-Sol	
	57-60	DoM> Fam	Cadencia a Mib		
	61-64	Sib> Mib			
Sección conclusiva	65-69	Dom	Fam-Re-Sol- Do	Cadencia Rota. Semicorcheas	
	70-76		Fam-Sol-Dom-Sol> Lab		
Coda final	77-84		Re-Fam-Sol>Dom		

1.4 Algunas sugerencias técnicas y de interpretación

Para darnos alguna idea sobre la posición de la mano en la ejecución de las obras de J. S. Bach, qué mejor que atender algunas indicaciones de su hijo C. P. E. Bach en su “*Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el clave*”, del cual Forkel interpreta y nos dice en su libro²⁶:

“Bach colocaba la mano sobre las teclas de la siguiente manera: los cinco dedos estaban recurvados de tal modo que su extremidad caía perpendicularmente sobre el teclado, por encima del cual formaba una línea paralela. De esta manera, ningún dedo tenía necesidad de acercarse desigualmente a la tecla que debía bajar. Esta posición los ponía además en condiciones de obedecer inmediatamente a lo que se les mandaba”

Sobre los adornos, cito a continuación 3 reglas generales sobre su ejecución²⁷:

1. El adorno no debe aumentar el valor de la nota principal; empieza en el lugar del compás correspondiente a éste y su primera nota recibe el mayor acento.
2. **A.** Todos los adornos se ejecutan rítmicamente de acuerdo a la medida del compás. Excepción hecha de los que se encuentran en recitativos y cadencias finales.
B. La velocidad de ejecución (cantidad de notas) de trinos y mordentes está determinada en parte, por la capacidad técnica del ejecutante.
3. En la ejecución de los adornos se usan siempre notas diatónicas, es decir que se excluyen semitonos cromáticos. En pasajes modulatorios se toma en consideración la tonalidad que rige en cada momento.

Por otro lado, la memorización de las piezas (sean de Bach, Beethoven, Chopin, etc.), es un asunto que demanda tiempo y concentración, por lo cual considero que es muy provechoso solfear la pieza de principio a fin, antes que tocarla, con el objeto crearnos un mapa musical que nos ayude a segmentar la pieza y a encontrar algunos puntos de apoyo. En el caso de las obras de J. S. Bach, me ha resultado de provecho el estudio del *fraseo melódico horizontal*, es decir, que tengamos en cuenta una línea que nos conduzca de frase en frase y no de compás en compás con las dos manos.

26. Forkel “Juan Sebastian Bach” 1950, Fondo de Cultura Económica, p. 51

27. Graetzer, Guillermo “La ejecución de los adornos en las obras de J. S. Bach” 1956, Ricordi, p. 7

En las *Suites* ya nos encontramos con la segmentación natural de cada pieza, sin embargo podemos desmembrarla aún más. Con solo mirar cualquiera de las danzas podemos notar las dos grandes partes casi simétricas, cada una de esas partes las podemos subdividir en: sujeto o tema principal, respuesta o contrapunto, progresiones, cadencias, sección en dominante, coda, etc. Al ser conscientes en el fraseo de cada voz, nos ayudamos a concientizar cada línea melódica de forma horizontal y así poder darle su debida presencia y expresión, posterior a eso, nos será más fácil estudiar las dos manos juntas.

Antes de tocar cada danza, no está por demás recordar que cada una fue pensada originalmente para bailarse, por lo cual consideremos un pulso constante y acorde con el carácter natural de cada pieza.

Allemande

Al ser de carácter noble y elegante, bien pudiéramos pensarla más que para clave, para un grupo de cuerdas en polifonía contrapuntística. Si bien las ligaduras de la melodía deben cuidarse mediante la selección de una digitación correcta, el uso del pedal en esta sección de la *suite* es una herramienta que puede ayudarnos a suavizar aún más el fraseo. Bien es cierto que el uso del pedal en las obras de Bach es un tema que automáticamente nos introduce en la polémica, sin embargo, es un recurso del cual podemos obtener diferentes beneficios; debemos desechar pues la intensión de su uso como medio de acumulación de una gran sonoridad e intentar obtener el refinamiento sonoro del *legato*. El pedal debe ser sincopado a la nota a retener y minimizando el tiempo de uso. Considero emplearlo desde la anacrusa del inicio y sobre todo en las cadencias anunciadas por el bajo. Diversas explicaciones se pueden complementar en el libro de Joseph Banowetz²⁸.

En la *allemande*, hay que considerar el cuidado de la contralto desde su inicio, ya que de no hacerlo se corre el riesgo de que en el 2º tiempo (c. 1) se escuche 1 voz soprano en 4 semicorcheas (mi-sol-re-fa) y no las 2 corcheas en 2 voces. Así también hagamos notar el tema inverso en la soprano (c. 10, 12) y en el bajo (c. 15).

28. Joseph Banowetz, “El pedal pianístico” 1999, Ediciones Pirámide, p. 153

Respecto a la *courante*, como se dijo anteriormente, las características de esta danza pertenecen a las del tipo italiano, de carácter vivo, alegre. Podemos contrastar el movimiento incesante de la soprano con el moderado paso ternario del bajo, sobre el cual debemos hacer notar los tiempos fuertes para tener la sensación del pulso. En el c. 46-49 resaltemos los grupos de 2 notas a partir del 2º tiempo, acentuando la primera a forma de hemiolas.

La *sarabande*, en su carácter tranquilo y serio no debe minimizar la intensidad ni presencia de la voz, por el contrario, la melodía debe resaltarse con una sonoridad interesante en cada presentación, sin llegar al *f*. Gracias al tempo andantino, podemos lograr ligaduras muy bien definidas, también podemos usar el pedal para matizar aún más el fraseo.

En el *air* hay que hacer notar el tema que se presenta en el transcurso de toda la pieza, a veces idéntico o por movimiento contrario. Se me hace interesante resaltar la línea del bajo después de la barra de repetición (c. 1), ya que continúa la línea melódica que viene del c. 4, dándole la sensación de que la soprano ahora sea un acompañamiento. También hagamos notar el bajo en el c. 13, que después de la progresión descendente retoma el tema, por lo cual sonemos discretamente el tema de la soprano.

En el *menuet*, dos voces contrapuntísticas sutilmente dialogan, sin embargo, de forma similar que en la *sarabande*, démosle la debida importancia a cada voz sin llegar al *f*. En el trino c. 25-26, resaltemos el tema presentado en el bajo.

El motivo rítmico presentado desde el inicio de la *gigue* estará presente en toda la danza (exceptuando algunas pequeñas partes), por lo cual debemos tenerlo bien presente y sin titubeos dentro de un pulso *allegro*, para lo cual tomemos un tempo que esté dentro de nuestras posibilidades, sin quitarle el carácter vivo y marcado que requiere la pieza. En las partes donde este motivo se interrumpe, conviene hacer notar el cambio entre una sección y otra, como en los c. 23, 40 y 56 (en este último, el rompimiento se da en el c. 54, pero finaliza en el c. 56), así como en los c. 69 y 72, donde se inicia y finaliza la serie de semicorcheas,



2. Grande Sonate Pathétique No. 8, Op. 13

Ludwig Van Beethoven

Bonn, Alemania, 1770- Viena, Austria 1827

2.1 Contexto histórico

A finales del siglo XVIII, en plenos años de la Revolución Francesa y de las guerras europeas, todas las corrientes que desde 1760, aproximadamente, iban alejándose de distintas maneras de un ideal artístico, basado en el sentimiento disciplinario por el raciocinio como lo fueron: la imitación de modelos sobresalientes, selección de bellos materiales o el equilibrio formal, que acaba por fundirse con las primeras manifestaciones del movimiento romántico en su significado histórico²⁹.

El periodo de la Revolución Francesa y el imperio napoleónico, en cuanto a trastornos políticos, sociales e ideológicos, representan el gran giro del periodo histórico en todas las artes. Dicho acontecimiento se inicia después de que el absolutismo terminara en Francia cuando el “Tercer estado” se autoproclama “Asamblea nacional” en 1789. El golpe de estado encabezado por Napoleón Bonaparte (1799) sería el inicio de una nueva forma republicana de gobierno, en vez de la monarquía, y la religión toleraría al paganismo en vez de la forma dogmática de la cristiandad. En 1792, el ejército revolucionario y republicano obliga a replegarse a las tropas austro-rusas; esta victoria hizo ver en aquella jornada el comienzo de una época histórica³⁰. También algunas décadas atrás ya se habían iniciado investigaciones de las civilizaciones antiguas, como a continuación se muestran algunos ejemplos:

- En 1754, el arquitecto francés Jacques-Germain Soufflot publicó las *“Observations sur les antiquités de la ville d'Herculaneu”*.
- La sociedad de Amateurs inglesa, da a conocer *“Le Antichità di Ercolan”* (de 1757-1792) después de sus campañas arqueológicas.
- Los ingleses Stuart y Revelt publicaron en 1762 las *“Antigüedades de Atenas”*.
- El prusiano Joachim Winckelmann da a conocer en 1764 *“Historia del Arte en la Antigüedad”*.

29. Pestelli, Giorgio “La época de Mozart y Beethoven” 1977, Turner Libros, p. 172

30. *Ibid.*, p. 166

El común denominador de todas estas investigaciones era las antiguas civilizaciones griegas y romanas³¹.

El hecho de que Napoleón asumiera el poder, fue un impulso imponente a un “nuevo” estilo de arte que ya trazaba camino. Así pues la corriente artística del clasicismo *se funda en la imitación de los modelos de las artes antiguas* (como ejemplo tenemos el gorro de la libertad usada en la revolución, fue tomado de la Roma antigua, también llamado gorro frigio), Napoleón se afana entonces en reedificar París al modelo de Roma y Atenas; el núcleo central sería alrededor del viejo palacio de Luis XV (Plaza de la Concordia). Entre las construcciones más representativas de este “nuevo” arte tenemos el *Templo de la Magdalena* (de Pedro Alejandro Vignon), que es la representación de un templo pagano en estilo corintio; *El Arco del Triunfo del Carrousel* (Carlos Percier y Pedro A. L. Fontaine), imitación del *Arco del Séptimo Severo* (erigido en el 203 D.C.); inmediatamente también el famoso *Arco de Triunfo* (Jean Chalgrin y Jean-Arnaud Raymond), inspirado en el *Arco de Tito* a gran escala (construido después de la muerte del emperador Tito, (año 81 D.C.) ; la monumental *Columna dórica de Vendôme*. Estas 3 obras anteriores son inspiraciones romanas.

“La ola de entusiasmo por la arquitectura clásica no se limitó a París. En Alemania, Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica habían ocurrido renacimientos clásicos en el siglo XVIII. En los comienzos del siglo siguiente, el renacimiento fue mayor en los países identificados con el Imperio de Napoleón, en tanto que el renacimiento griego fue más acentuado en las naciones de la coalición antinapoleónica, en especial Inglaterra y Alemania.”³²

También hizo traer de Roma al escultor y pintor Antonio Canova. Su estilo neoclásico estaba inspirado en el arte griego y era considerado como el mejor escultor europeo, situación por la cual su estilo influiría entre sus contemporáneos. Napoleón fue representado como emperador romano y su madre como Venus; los cuerpos, ademanes y las vestiduras eran tomados de modelos antiguos. La estética de dichas esculturas estaba definida por cánones clásicos.

31. Fleming, William, “Arte, música, ideas”, 1989, McGraw-Hill, p. 281

32. *Ibíd.*, p. 284

Entre los pintores podemos mencionar a Francisco Goya, Jean Auguste Dominique Ingres y Jacques-Louis David. Este último exaltaba los mitos romanos y dirigía mensajes políticos y sociales (como los valores de la revolución) y las bases de su arte perdurarían el resto del siglo XIX. Alumno suyo fue Ingres, que no propiamente permanecería en el clasicismo; después de la caída de Napoleón, su arte sería el lazo con el estilo *romántico* hacia el *realista*.

De esta forma, tenemos que la arquitectura, la escultura y la pintura se convertirían entonces en el eje principal del clasicismo ya que tenían la influencia directa de las obras de la civilización romana y griega; no obstante, en la música no existía un punto de referencia debido a que dichas civilizaciones no inventaron algún método con el cual sus ideas musicales prevalecieran en el tiempo. Lo cierto es que, antes de que terminara la época *barroca* con Bach, el estilo del *contrapunto* ya había pasado de la admiración a ser considerado como extravagante, por lo cual, los cánones que se tomaron en cuenta fue la moderación de los usos técnicos del barroco que evolucionaría hacia un equilibrio armónico y melódico, en la cual la melodía usualmente es *homofónica* (en contraposición a la *polifonía*) y el acompañamiento es un soporte armónico (esta forma homofónica era usada en la Grecia antigua e indicaba que la música se hacía al unísono con otras voces, es decir, *monofonía*); sus principales exponentes fueron Haydn, Mozart y Beethoven.

Napoleón sentía mucha admiración por la música, él mismo dijo:

“Entre todas las bellas artes, la música es la que ejerce la mayor influencia en las pasiones y es aquella que más debe alentar un legislador.”

Y en un viaje a Viena en 1798, con la intención de hacerse de músicos para su corte, dirige la atención hacia Beethoven y le encarga lo que sería la 3ª sinfonía, que la terminaría en 1804, poco antes de que Napoleón se autoproclamara Emperador, situación que lo disgusta y le quita la dedicatoria, titulándola como «*Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*» («Sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre»).

2.2 Aspectos biográficos

Ludwig Van Beethoven

Pianista, compositor y director de orquesta, Beethoven es considerado uno de los músicos más importantes de la historia; es también el último gran representante del clasicismo vienés, con quien finalizaría este periodo e iniciaría con el del romanticismo. Su literatura artística incluye música para piano, música de cámara, vocal, conciertos, orquestal (entre las que se encuentran sus nueve sinfonías). Su arte influyó de forma decisiva en los músicos posteriores a él.

Del matrimonio de Johann van Beethoven (1740-1792) con María Magdalena Keverich (1747-1787) nacen siete hijos, de los cuales el primero y los tres últimos fallecen a edad temprana. Como segundo hijo nace Ludwig van Beethoven; su fecha de nacimiento exacta es incierta, ya que el único punto de referencia que se tiene es el acta de bautismo, con fecha de 17 de diciembre de 1770.

De su abuelo paterno (Ludwig van Beethoven, nacido en Amberes el 23 de diciembre de 1712) se tienen los primeros indicios musicales de la familia, quien a los 20 años de edad se establece en Bonn; al año siguiente obtiene el título de músico de la corte y contrae nupcias con María Josefa Poll, con la cual procreará varios hijos, de los cuales sólo Johann (padre de Ludwig) sobrevive. En 1761 es nombrado maestro de capilla del Príncipe-Arzbispo; finalmente fallece el 24 de diciembre de 1773.

El pequeño Ludwig recibió las primeras enseñanzas musicales de su padre y le era obligatorio el aprendizaje, ya que la música era el medio de sustento familiar desde dos generaciones atrás y muy probablemente, el padre requeriría ayuda del hijo mayor para los otros pequeños, aparte de hacer que el pequeño aportara dinero a la casa lo más pronto posible pero, al notar tan grandes facilidades para la ejecución musical, Johann no pierde tiempo en imitar lo que 15 años antes Leopold Mozart hiciera con su hijo Wolfgang Amadeus: presentarlo en público como niño prodigio de 6 años (teniendo en realidad 7 años con 3 meses). Al darse cuenta de que Ludwig necesitaba una mayor educación musical, Johann buscó la forma de que estudiara con otros maestros y tomó

clases con: Tobías Pfeiffer (clavecín), de Edigius van Eeden (órgano), de su primo Franz Rovantini (violín), y con Christian Gottlieb Neefe, quien le profundiza en el órgano y le da a conocer el *Clave bien temperado* de J. S. Bach y las *Sonatas* de Philipp E. Bach. A fin del año de 1781, con apenas 11 años, emprende una gira de virtuosismo por Holanda.

Neefe era director de orquesta de teatro, situación que propicia la familiaridad con los poetas de la época y que será una gran influencia por el resto de su vida; le impulsa a dar a conocer sus primeras obras (*Nueve variaciones para clave en do menor* y *Tres sonatas para clave* en 1783, en las que manifiestan una fuerte influencia de Philipp Emanuel Bach, Rust y Haydn); en 1784 lo promueve y obtiene el puesto de organista adjunto (de esa forma coopera para la manutención familiar) y de igual forma continua componiendo, tal es el caso del *Concierto para piano en Mi bemol mayor, tres Cuartetos* (en Mi bemol mayor, Re mayor y Do mayor) y el *Concierto para violín en Do mayor*.

En 1787, gracias a la ayuda de su mecenas, el conde von Waldstein, Beethoven consigue un viaje a Viena (de abril a junio) que tuvo que interrumpir por el mal estado de salud de su madre. Vuelve a Bonn, donde sólo unos días después su madre fallece el 17 de junio, situación que perjudica mucho al padre, el cual cae completamente en el alcoholismo y Beethoven se ve en la obligación de mantener a la familia. Continuó así durante 5 años hasta su partida a Viena, cuando Haydn pasaba por Bonn de un viaje de Inglaterra, Beethoven le pide que examine sus composiciones. Haydn le animó a que se fuera con él a Viena y el conde Waldstein se encarga de obtener el permiso para dicho efecto. El 29 de octubre de 1792 Beethoven sale a Viena, llegando a principios de noviembre. A tan sólo un mes de distancia, su padre muere.

Beethoven no se pudo adaptar al estilo y a las críticas del maestro Haydn; En Viena toma clases con Juan Bautista Schenk, profesor de contrapunto; Albrechtsberger, organista; Salieri, compositor; Krumpholz y Schuppanzigh, maestros de violín. Con estos dos últimos entablaría una amistad amplia y duradera.

Los historiadores de Beethoven dividen la producción musical en 3 periodos: temprano, medio (transición) y tardío. Como fechas de referencia podemos decir que, aproximadamente hasta 1801 se considera el periodo temprano; hasta 1815 el periodo medio y, de ahí hasta su muerte el periodo tardío; sin embargo no podemos encasillar

tajantemente sus obras valiéndonos únicamente de las fechas, podemos usarlas como puntos de referencia.

El periodo temprano se caracteriza por estar muy influenciado por sus antecesores (Haydn y Mozart principalmente) aunque también ya mostraba una necesidad de modificar el rumbo de sus composiciones hacia un nuevo estilo.

“...algunas obra escritas antes de 1803, e incluso antes de 1802, como la *Sonata op. 10 n. 3 (Patética) [sic]* , sobre todo, la *op. 27, n. 2 (Claro de luna)* pertenecen por su forma, su densidad de escritura y de pensamiento, a la segunda forma, mientras que mucho después de 1803, Beethoven seguirá escribiendo obras que recordarán la primera, aunque se trate de excepciones.”³³

Podemos decir que el periodo medio inicia poco después de recuperar los ánimos tras una profunda depresión por el problema de su creciente sordera (que lo llevó inclusive a pensar en el suicidio en octubre de 1802, de la cual existe prueba en el *testamento de Heiligenstadt*). Sus composiciones cada vez se salen más del estilo clásico y reclaman mayor virtuosismo; compone las sinfonías 3, 4, 5, 6, 7 y 8, las sonatas Waldstein, Apasionata, sus Conciertos para piano 3, 4 y 5, Fidelio (la única ópera escrita por él), entre otro vasto número de obras como bagatelas, variaciones, fantasías, tríos, cuartetos, etc. Él mismo ejecutaba y dirigió sus obras hasta 1815, año en que se retira para dedicarse por completo a la composición.

Para el tercer periodo la sordera es total en Beethoven (en 1816 se comunicaba mediante los llamados “*cuadernos de conversaciones*”), situación que le deprime por completo y le preocupan menos las enormes dificultades técnicas; las piezas tienen enorme contenido intelectual y personal, como lo demuestran sus cinco últimas sonatas para piano, su *Cuarteto de cuerda no. 14, Op. 131*, la *Novena sinfonía*, la *Missa Solemnis* y las *Variaciones sobre un tema de Diabelli*. Es en esta época donde además se hace cargo de su sobrino Karl, de quien tuvo gran afecto y obsesión.

Después de un viaje de regreso de casa de su hermano Johann en Gneixendorf (diciembre de 1826), la salud de Beethoven cae considerablemente, situación que lo mantiene en cama hasta la fecha de su muerte, el 27 de marzo de 1827.

33. Se refiere a la Sonata No. 8, Op. 13, no a la Op. 10.

Buchet, Edmond “Beethoven, leyenda y realidad” 1991, Ediciones Rialp, p. 95

2.3 Análisis

Dentro de la vasta obra musical de Beethoven podemos encontrar sus 32 sonatas para piano, compuestas entre 1792-1822, que en su momento se publicaron entre 1796-1823. Nos ocuparemos de la sonata Op. 13, en do menor (patética) a la cual le corresponde el número 8. Iniciada en 1798 y publicada el 18 de diciembre de 1799, la sonata *Patética* (título ideado por el mismo autor) adquirió fama desde el momento de su publicación, que aparece por primera vez como:

“Grande Sonate pathétique, pour le Clavecion ou le Pianoforte”

Compuesta y dedicada al príncipe Lichnowsky, mecenas y amigo de Beethoven, a quien le dedicaría varias obras más, tanto antes como después de la citada obra, como la Op. 1 o la Segunda Sinfonía³⁴.

Si bien, la sonata *Patética*, por el año de publicación pertenece aún a la primera época del compositor, la obra en sí ya anunciaba una nueva forma de composición que evolucionaría gradualmente al romanticismo.

“En la época en que Beethoven escribió esta obra, era considerado ya como uno de los primeros apóstoles del romanticismo naciente en Alemania... La Sonata patética, contrariamente a las sonatas anteriormente compuestas, se separa ligeramente de las reglas prescritas.”³⁵

2.3.1 La forma sonata

Primeramente haremos una breve explicación de la “forma sonata”, así como un mapa general de la sonata no. 8, Op. 13 antes del análisis musical.

A la “forma sonata” se le conoce también como “forma de primer movimiento”, que consiste en la segmentación tripartita, a las cuales se les denomina: exposición, desarrollo y reexposición.

34. Guardia, Ernesto de la “Las sonatas para piano de Beethoven” 1947, Ricordi, p. 100-101

35. Cheiner, Sophie “L. Van Beethoven a través de sus 32 sonatas” 1948, B. Costa-Amic, p. 77

Exposición

En la exposición encontramos 2 grandes secciones –a las cuales llamaremos Grupo de primeras y segundas ideas- que de igual forma se subdividen.

El **Grupo de primeras ideas**:

- Presenta el *material temático* o la *célula generatriz* de los temas subsecuentes y se establece la tónica.
- Puede contar con una introducción -como lo es en el caso de la No. 8, Op. 13- pero no es obligatorio.
- Cuenta con un *punte de transición* que se encargará de modular de la *tónica* a la *dominante*; en el caso de los tonos menores, usualmente modula al *relativo mayor*.

En el **Grupo de segundas ideas** el contraste es armónico y melódico:

- Esta sección se desarrolla en la *dominante* o en el *relativo mayor*.
- Cuenta con nuevas ideas melódicas (episodios) que contrastan entre si pero que pueden tener relaciones o parentescos temáticos.
- Sección conclusiva y una Coda local.

Desarrollo

Dado su nombre, el autor desarrollará o ampliará motivos del *primer o segundo Grupo de ideas* poniéndolos en comparación –a forma de competencia- con variantes armónicas o melódicas. En estas modificaciones armónicas es muy común que las modulaciones se hagan a tonalidades muy distantes y de forma rápida. Rara vez se llegan a introducir temas nuevos. Al final se prepara el regreso al tema principal (reexposición) mediante un pasaje de retransición.

Reexposición

Reaparece el *tema principal* en la *tónica* y se toca prácticamente idéntico a como lo fue la primera vez, con la diferencia de que los 2 grupos están en la *tónica*; para esto, el *punte* es modificado de forma de que ya no conduzca a la *cadencia de la dominante*, sino que permanezca en la *tónica*. Incluye la *Sección conclusiva* y la *Coda final*.

División general de la *Forma Sonata o Forma de Primer Movimiento*

Exposición	<p><u>Parte principal o Grupo de primeras ideas (tesis).</u></p> <p>*Presentación del <i>material temático</i>. Se establece la <i>tónica</i> (previamente puede haber una <i>introducción</i>).</p> <p>*<i>Puente</i> que se encarga de modular de tónica a dominante u otra relacionada.</p>
	<p><u>Parte secundaria o Grupo de segundas ideas (antítesis).</u></p> <p>*Sección en la <i>Dominante</i> o <i>Relativo Mayor</i>.</p> <p>*<i>Episodios, sección conclusiva y coda local</i>.</p>
Desarrollo	<p><u>Sección central de la sonata.</u></p> <p><u>Desarrollo de temas</u> del primer y segundo <i>Grupo de ideas</i> que se ponen en comparación.</p> <p>*Es en esta sección donde usualmente se modula a tonalidades muy distantes, también se puede desarrollar en la dominante o en el relativo.</p> <p>*Preparación del regreso a la tónica (retransición) con una <i>coda</i>.</p>
Re-exposición	<p>*Reaparece la exposición. Los dos grupos de ideas se tocan en la tónica.</p> <p>*La <u>modulación es modificada</u> de forma de que ya no conduzca a la cadencia de dominante o al relativo mayor, sino que permanezca en la tónica.</p> <p>*<i>Sección conclusiva y Coda final</i>.</p>

División general del 1er movimiento de la Sonata No. 8, Op. 13 de Beethoven

Exposición (C. 1-132)	Parte principal ó Grupo de 1ras ideas	Introducción	Dom	Compases
		Tema principal		
		Puente		
	Parte secundaria ó Grupo de 2das ideas	1er Episodio	Mib	51-132
2do Episodio				
3er Episodio				
Coda local				
Desarrollo (C. 133-194)	Introducción		Sol	133-136
	Elaboración		Mim ¡!	137-182
	Coda Local		Sol	183-194
Reexposición (C. 195-310)	Reexposición Parte principal		Dom	195-218
	Parte secundaria	1er Episodio		219-284
		2do Episodio		
		3er Episodio		
	Coda Final	Tema Principal		285-310
Tema Introducción				
Tema principal				

2.3.2 1er movimiento, en compás de 4/4 (subdividido a 8/8) y en *tempo grave*, inicia con un imponente acorde *f* en la tónica (do menor), del cual se desprenderá la célula generatriz (que habrá de presentarse en los 3 movimientos de la sonata, ej. 6) y que conduce a la *cadencia* del V menor mediante la 7^a disminuida.

Ej. 6

The image displays musical notation for Example 6, consisting of five staves. The first staff is labeled 'Célula generatriz' and shows a complex chordal structure in 4/4 time. The second staff is labeled 'Tema principal' and shows a melodic line. The third staff is labeled 'Tema secundario' and shows a melodic line. The fourth staff is labeled '2do movimiento (inverso)' and shows a melodic line. The fifth staff is labeled '3er movimiento' and shows a melodic line.

Con un salto de octava en el bajo y en anacrusa, para el c. 2 vuelve del V menor a la tónica, el mismo modelo se repite una vez más (c. 3) que habrá de pasar del V (Sol) a Sib (V del relativo mayor) para llegar a una *cadencia perfecta* mediante un ligero pasaje descendente en zigzag a Mib. Vuelve la célula generatriz a presentarse (c. 5) en forma de progresión durante los siguientes compases, ahora en el relativo mayor, octavada y con acordes de acompañamiento que alterna con bruscas interrupciones de acordes graves. Para el c. 6 la armonía pasa de ser V del relativo mayor (Sib) a ser un 7^o disminuido de Re. Vuelve a presentarse la melodía otras 3 veces (c. 7 y 8) ya sin interrupciones, cada vez subiendo más hasta llegar a un Fa -siempre acompañada de acordes en la mano izquierda, que pasan de un Re a un Si7 y gradualmente desciende en inversión hasta convertirse en el V7 de do (Sol)- desciende la melodía rápidamente y reposa momentáneamente sobre una cadencia rota a Lab. Vuelve con el mismo dibujo a descender otro tanto y reposa muy ligeramente, enseguida desciende cromáticamente con semifusas y cuartifusas para dejar la preparación en calderón al allegro.

Inicia el **allegro** con el **tema principal** en 2 partes: la 1^a, que asciende es escalera a la octava y repite subiendo otra más; y la 2^a parte que desciende en 8 acordes hasta la tónica. Me parece importante señalar que el recurso de la síncopa será un elemento muy utilizado en varias partes de la pieza, como en este caso del tema principal, 2^o tiempo del c. 13 (ej. 7), el cual parece tener su primer aparición en el 3er tiempo del c. 4.

C. 11, Allegro

Ej. 7

C. 4, Intro

Presenta 2 veces el tema principal, acompañado de un trémolo en la mano izquierda; en la 2da vuelta los acordes conducen al **punte** (c. 27) en el V y que está, de igual forma en 2 secciones: la 1ª inicia sincopada y octavada, y continúa con 2 escalas de arpeggios descendentes (V7) 2 veces; la 2ª es una progresión ascendente en secciones que pasa por las regiones tonales de Sol-Lab-Sib (V/Mib) y conducirá al **1er episodio** (c. 51) en el relativo mayor (Mib), que es mucho más sereno y melódico auditivamente, del cual el tema parte de la célula generatriz y que es muy parecido al 3er movimiento (ej. 6). Durante todo el 1er episodio el bajo está en forma de pedal, pasa por 2 cadencias rotas con una nota de paso (c. 76 Sib y c. 80 Dom). El tenor y contralto están en anacrusa, siempre formando con el bajo la armonía, pasando por diferentes tonalidades en forma de *ostinato*. La melodía está en juego de pregunta y respuesta consigo misma, primero en el bajo y después en la soprano -a la cual le agrega una extensión que desciende con mordentes-, pasa por una pequeña extensión en 2 círculos de 5ªs (c. 80-88, do>Fa>Sib>) que conducen al **2º Episodio** mediante una cadencia a Mib, en el cual el bajo y la soprano aparecen en notas largas que se mueven en sentido contrario -la soprano sube una octava por grado conjunto cromáticamente, el bajo desciende por grado conjunto- hasta llegar a una cadencia de V7-I y repetir el episodio; el tenor y contralto están en todo momento por movimiento contrario y puede ser el motivo que es usado en las mismas voces del 2do movimiento, específicamente a partir del c. 9. El final de la repetición se modifica para enlazar al **3er episodio**, que inicia con un salto en anacrusa y desciende en zigzag 2 escalas para volver a repetirse; la mano izquierda de esta parte es de forma similar a como lo hizo la misma mano del puente y 1er episodio. Enseguida enlaza a la **coda local** -hecha con el tema principal en el relativo mayor- que al llegar a la 2ª octava arriba hace saltos de 6ªs y 3ªs para terminar esta primera sección en el V grado y repetirá desde el allegro. Al finalizar la repetición, esta sección termina en el V7/V (Re7) la 2ª vez, que enlazará al **desarrollo**.

El **desarrollo** (c. 133) se inicia con el *tema de introducción* en 3 compases de la dominante menor (sol menor), que conducirán a la tonalidad más alejada del 1er movimiento (Mi menor) mediante un enlace armónico y notas de paso ascendentes y descendentes; pasa de Fa# dis (7ª dis/V) a Re# dis (dis/Mi menor).

C. 135

Dis/V V/V Dis/Mim

Es curioso notar que las notas del enlace armónico son las mismas, variándole únicamente el nombre a Mib por el Re# (ej, 8).

Dis/Sol = fa#, la, do, **mib**

Dis/Mim= **re#**, fa#, la, do

Con una cadencia perfecta vuelve en *tempo allegro* la **elaboración** con dos motivos: el primero, tomado de la 2ª parte del puente; el segundo, es el motivo principal del 1er episodio (ej. 9).

137 Ej. 9 140 143

= 2o elemento del Puente (C. 35) = Tema secundario (C. 51)

Ambos se ponen en un diálogo de competencia en 12 compases, del cual dominará el tema proveniente del puente y se elabora en 2 secciones: La 1ª (c. 149-166) en la cual el motivo se pasa al bajo (pasando por Do>Fa>si7>Sol) y el trémolo suena en la soprano, que desciende por grado conjunto, primeramente acompasado y después sincopado. En la 2ª parte (c. 167-183) el trémolo vuelve al bajo como nota pedal en sol; un murmullo en *pp* de 4 compases le anteceden a la presentación del motivo, que vuelve a la soprano y repite. La 2ª vez liga a una pequeña extensión y le sigue la **coda**, que desciende en 8 compases sobre un acorde de 7ª disminuida en corcheas, con bajo en sol para volver a la **reexposición** con el tema principal presentado una vez íntegro (c. 195-203); en la 2ª vuelta, se modifica la sección de acordes descendentes (en 3 partes) para enlazar a los 3 periodos de la parte secundaria (c. 219-252, 253-277 y 277-284) manteniéndose en Do menor. La **coda final** consta del **tema principal** (c. 285-29), **tema de introducción** (c. 295-298) y finaliza con el **tema principal** (c. 299-310) que remata con acordes en *ff*.

Mapa general del 1er movimiento de la Sonata No. 8, Op. 13

Grave: Do menor, $4/4 = 8/8$ (66 ♩), Allegro di molto e con brio: $4/4 = 2/2$ (144 ♩)

		Compás	Tono	Descripción		
E X P O S I C I Ó N	Parte principal ó Grupo de 1as ideas	Introducción (Grave)	1-3 4 5-8 9-10	Do m Mib Mib Do m	Presentación de la <i>Célula Generatriz</i> , i-v, v-i, dis/V-V. Pasaje al relativo Mayor. Tema inicial octavado <i>p</i> vs acordes <i>ff</i> . Pasaje al allegro. Escala cromática descendente.	
		Tema Principal (Allegro))	P. Doble	11-14 15-18	Do m	Motivo principal ascendente y síncope. Acordes descendentes. Cadencia al I
				19-22 23-26	Do m V/Sol	Repetición del 11-14. Repetición del 15-18 con cadencia al V.
				27-34 35-49	Sol Sol-Lab Sib (V/Mib)	1er motivo: síncope y arpeggio descendente 2 veces. 2do Motivo: Progresión de Sol-Lab-Sib para irse a Mib m. (<i>fig. de la elaboración del desarrollo</i>)
	Parte Secundaria ó Grupo de 2das ideas	1er Episodio	P. Doble	49-62 63-75 76-79 80-88	Mib m Reb Sib/Mib m Do/Fam/Sib	Diálogo de Bajo y Soprano (tema del 3er movimiento.). Notas pedal. Misma diálogo que el anterior; ahora en Reb. Extensión Preparación para el 2do episodio en Mib.
				2do Episodio	Período doble	89-92 93-100
		101-104 105-112	Mib Lab-FamSib			Misma secuencia que la anterior. (<i>Probablemente esta figura es el antecedente del Adagio</i>).
		3er Episodio (Inicia secc. conclusiva)	113-116 117-120			Mib Mib
		Coda Local	121-132 121-132	Mib, V/i Mib, V/V	Tema principal. Bajo desciende por grado conjunto. Repetición la 1ª vez. Tema principal con cadencia al V (Sol) la 2ª vez.	
		D E S A R R O L L O	Introducción	133-136	Solm	Tema de la introducción. Enlaza a la tonalidad más alejada: Mi menor.
	Elaboración		137- 148 149-166	Mim-ReM Do7/Fa/si7 Sol	Hecho de elementos de: Puente (c. 35) y 1er episodio (c. 51). <u>1er elaboración.</u> Trémolo en soprano. Motivo en el bajo. Acorde descendente en bajo. Conducción al V.	
			167-182	Sol- Rem	<u>2ª elaboración.</u> En 2 partes: c. 167-175 y c. 175-183. El trémolo vuelve al bajo y el motivo en la soprano.	
Coda local	183-194		Sol/si7	Extensión y PASAJE a la REEXPOSICIÓN.		
R E E X P O S I C I Ó N	Reexposición	195-206 207-219	Dom Dom-Reb- Mib-Fa	Tema principal. Tres secciones de acordes descendentes (segunda sección del T. P.). Pasaje al tema secundario.		
	Parte secundaria	1er. episodio	219-252	Fa-Do	Diálogo de Bajo y Soprano (tema del 3er movimiento.). Nota pedal. Preparación para el segundo episodio.	
		2do. episodio	253-276	Do m	Notas largas en los extremos y por movimiento contrario. Notas cortas en las voces medias.	
		3er. episodio	277-284	Do m	Inicia la sección conclusiva. Melodía en la soprano. Zigzag descendente que enlaza a la coda final.	
	Coda final	T. principal	285-294	Do m	Tema principal.	
		T. introducción	295-298	Sol-Dom- Sol	Tema de introducción. Del V al i.	
T. principal		299-310	Do m	Tema principal.		

2.3.3 Segundo movimiento. Está claramente seccionado en 6 periodos a los que abreviaremos como ABACA y coda. Respecto a la forma, se le pudiera ver de 2 maneras:

1. De Forma Ternaria doble, que pudiera dividirse en 2 secciones ternarias en las cuales se comparten la 2ª aparición de A: ABA-ACA-coda, o
2. También pudiera pensarse que funcione a forma de Rondó, ya que pudiéramos dividirla en 3 secciones, en las cuales siempre se regresa al tema principal: A-B, A-C y A-Coda

Lo que es cierto de este 2do movimiento, es que es una forma compuesta de 2 o 3 partes, según se le quiera ver.

En un apacible *adagio cantabile*, en compás de 2/4 (=4/8) y tonalidad de Lab, el tema principal **A** se presenta en la soprano en los 8 primeros compases; el *bajo* dialoga en *contrapunto* por movimiento contrario al tema principal y el tenor en *semicorcheas* con función de complementar la armonía. Se repite el tema a la octava superior -a la cual se llega por un arpeggio de tresillos ascendentes en 2 octavas- y se agrega la voz *contralto* con la misma figura del tenor pero en movimiento contrario. Termina la exposición sobre cadencia al Lab y se inicia la sección **B** en la relativa menor (Fam, c. 17) con un salto de anacrusa a la octava; la figura siguiente de 3 semicorcheas y negra ligada se repite 3 veces para descansar ligeramente en cadencia rota a do m (c. 21).

Si miramos con atención, podemos notar que el motivo B parte del tema generatriz por movimiento contrario: Lab-sol-fa-do = do-fa-sol-lab (ej. 10)

Ej. 10

= Tema secundario, Primer movimiento.

Termina la primer sección de esta parte B en el c. 23 con varios adornos y notas *fusas* sobre una *cadencia perfecta* a Mib, del cual se desprende una coda que alterna entre un acorde arpegiado descendente de Mib seguido de media escala descendente por grado

conjunto, figura que se repite y modifica para terminar como pasaje en cadencia al tema principal A (c. 29), esta vez presentada sin repetición.

El tema C se caracteriza por el cambio del patrón rítmico en el tenor y contralto, que a partir de este momento no cambiará en el resto del 2º movimiento y por lo cual no nos ocuparemos más de dichas voces; las semicorcheas se “atresillan” para pasar a 12/16. Inicia el tema C en anacrusa a la homónima menor (Lab menor) con el motivo muy similar al que presentó el bajo en la sección A por disminución en corcheas (ej. 11).

A 1 Ej. 11 2 3 C 37 38

Del compás 37 al 41 el motivo es presentado 3 veces con una respuesta en el bajo, moviéndose armónicamente entre la tónica y la dominante. Es en esta parte de la pieza donde la tonalidad conduce a Mi, modulación más alejada de la tonalidad inicial que puede explicarse de la siguiente manera: la modulación que va de *Lab* a *Mi* (ej. 12), se consigue por medio de la *tónica homónima*, es decir, la tónica *Lab m* funciona a la vez como *G# m*, que a su vez puede funcionar como la 3er grado de *Mi*. Siendo pues *Sol# m* el 3er grado de *Mi*, en el compás 42 se hace un *enlace armónico* al *Si7*, que es *V7/Mi*, así pues, no queda más que resolver al *Mi Mayor* (o pudiera también haberlo hecho a *Mi m*).

Ej. 12

C. 40 41 42 43

Homónima
Labm = Sol#m

Do b = Si
V7/Mi

I6

V7/V

K64 V7 I

Se retoma el tema C en los 3 compases siguientes (c. 45-47) que enlazan a una pequeña **coda** (48-50), que de forma similar a la explicación anterior, se encargará de regresar a *Lab* mediante un enlace enarmónico, empezando en el c. 48 con el *Re7* disminuido, que

es el disminuido de Mib (V/Lab). En la soprano podemos notar un descenso cromático hasta regresar al tema A (c. 51), esta vez tocando las 2 veces íntegras, -con las debidas modificaciones del tenor y contralto en *tresillos*-. Empieza la **coda** en el c. 67 de igual forma al c. 4 o a su anterior inmediato, el c. 62, al que le agrega una extensión que desciende por grado conjunto y termina muy adornada para caer ligeramente a la cadencia de Lab -pero enseguida vuelve a Mib- para repetir lo anterior a la octava. El dibujo final se hace 3 veces descendentes con cadencias a Lab.

Mapa general del 2do movimiento de la Sonata No. 8 Op. 13

Adagio cantabile: Lab, 2/4=4/8 (60-70♩)

	C.	Tono	Descripción
A	1-8	Lab	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); font-size: small; margin-right: 5px;">Periodo doble</div> <div> <p>Tema principal en la soprano. (<i>Tenor con parentesco temático en el 2do episodio del 1er movimiento</i>).</p> <p>El bajo -en movimiento contrario a la soprano (<i>figura melódica que pudiera ser el antecedente temático de la parte C de este movimiento</i>).</p> </div> </div>
	9-16		<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); font-size: small; margin-right: 5px;">Periodo doble</div> <div> <p>Repetición de lo anterior. La soprano en una octava arriba para darle espacio a la voz contralto, que se agrega en movimiento contrario al tenor. (<i>fig. con parentesco temático en el 2do episodio del 1er movimiento</i>).</p> </div> </div>
B	17-23	V/Fa V/Mib	Tema B. Inicia en anacrusa con salto de octava. (<i>figura del tema generatriz en inversión</i>). Contralto, tenor y bajo en acordes sonando en todo momento; (<i>figura con parentesco temático de los c. 5-8 del 1er movimiento de esta sonata</i>). Cadencia a Mi b
	23-28	Mib	Cadencia perfecta (Mi b). Coda local. Figura imitativa descendente por grado conjunto (tenor y soprano). Regreso al tema A.
A↑	29-36	Lab	Sección idéntica de los compases 1-8; únicamente el 2do tiempo del compás 36 no es idéntico para ya no repetir el tema octavado.
C	37-41	Lab m MI ;! Dis/Mib	Este tema de la soprano parece tener el antecedente en el bajo de la sección A.
	42-47		Repite tema C. Modulación a MI mediante el <i>homónimo</i> .
	48-50		La soprano en cromatismo descendente al tema. El bajo en arpeggio ascendente (con el acorde Re disminuido/Mib). Coda y enlace de regreso al tema A.
A	51-58	Lab	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); font-size: small; margin-right: 5px;">Periodo doble</div> <div> <p>Tema principal idéntico. Ligeras variaciones armónicas. La diferencia más notoria es que el tenor modifica el patrón rítmico de <u>8 dieciseisavos/compás</u> por <u>4 bloques de tresillos</u>. Este nuevo patrón rítmico es tomado de la sección C.</p> </div> </div>
	59-66		<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); font-size: small; margin-right: 5px;">Periodo doble</div> <div> <p>Tema una octava arriba, idéntico al anterior. Se agrega la voz contralto con en movimiento contrario al tenor, usando el nuevo patrón rítmico de tresillos. Enlace a la Coda Final.</p> </div> </div>
Coda	67-73	Lab	Anacrusa. Tema de extensión de la sección A (c. 4 y c. 62). Contralto, tenor y bajo en acordes de tresillos. Últimos 4 compases muy tranquilos. Cadencia perfecta.

2.3.4 Tercer movimiento -Rondo Allegro-

El término rondó proviene del francés *Rondeau*; es una composición nacida del canto y probablemente de la danza en círculo (*rondé* significa ronda). La parte principal es el estribillo que se reexpone varias veces, siempre en el mismo tono, variando entre sí las estrofas con las que alterna³⁶.

Existen diferentes tipos de composiciones del rondó³⁷:

- 3 periodos y 2 temas (A-B-A), que se confunde con la forma ternaria,
- 5 periodos, con 2 o 3 temas (A-B-A1-B1-A2 o A-B-A1-C-A2)
- 7 periodos, con 3 o 4 temas (A-B-A1-C-A2-B1-A3 o A-B-A1-C-A2-D-A3).

El rondó a analizar pertenece al de 3 temas en 7 periodos, también conocido como Rondó Sonata³⁸, en la cual A-B-A puede verse como una exposición, C como el desarrollo o intermedio y A2-B1-A3 como la reexposición, añadiéndole la coda.

La primera parte se divide en 2 secciones: A y puente. El tema **A**, derivado de la célula generatriz (y mostrado anteriormente con mucha similitud en el tema secundario del 1er movimiento, ej. 13), se inicia en anacrusa y presenta el estribillo completo que podemos dividir en 3 partes (1-4, 5-8 y 12-17) de las cuales, la 2ª parte se repite. En toda esta parte el bajo marca la armonía con acordes arpegiados ascendentes y *bajo de Alberti*. En la 3er parte (c. 12) reaparece la síncope -que se ha presentado desde la introducción del 1er movimiento con escalas descendentes para terminar en una cadencia perfecta a la tónica.

El **puente** (c. 18) se presenta en secciones de Fa m y Mib, con un acorde previo de V7 que sube en arpegios quebrados para bajar a la cadencia con la 3ª de retardo. La 2ª parte del puente enlaza a la sección **B**, dividida en 3 grandes partes (ej. 14).

36. Bas, Giulio "Tratado de la forma musical", 1957, Ricordi Americana, p.191

37. *Ibíd.*, p. 244-253

38. *Ibíd.*, p. 300

The image displays three musical excerpts labeled B1, B2, and B3. B1 (measures 25-26) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in a minor key. B2 (measures 33-34) features a treble clef with triplets and a bass clef with chords. B3 (measures 44-45) consists of a treble clef with chords and a bass clef with a simple accompaniment.

Ej. 14

B1 (c. 25 en Mi b) inicia sincopada y continúa con una melodía de escalas ascendentes y descendentes y termina nuevamente en síncopa; siempre acompañada por el *bajo de Alberti* hasta **B2** (c. 33), con un cambio muy notorio³⁹, ya que la soprano hace *tresillos* de corchea que ascienden progresivamente –con 3 notas que recuerdan el motivo generatriz.

La melodía desciende 2 registros, alternando el dialogo con el bajo y termina con un arpeggio de 3 escalas, finalizando con la cadencia a Mib. En toda estas 2 secciones anteriores la armonía se mueve entre la dominante y la tónica. **B3** (c. 44) -en apenas 8 compases es la parte más pequeña- en 2 secciones de acordes que se mueven paralelamente y van de dominante a tónica. Reaparece el tema **B2**, ahora proponiendo primero el bajo y respondiendo la soprano, a la que se le agrega la *coda* con el mismo motivo, ascendiendo y marcando el acorde de 7^a disminuida de Do para llegar a un Fa agudo y descender por grado conjunto con un pedal en Sol) y retomar nuevamente el tema **A**, que se presenta íntegro. Inicia el tema **C** y en el VI grado mayor (Lab, c. 79) con un motivo principal de saltos que habrá de desarrollarse en 3 secciones (la armonía bien pudiera ser un círculo de 5as: Lab Reb Sol Do Fa Sib Mi Lab): Los primeros 4 compases son la presentación del tema C (c. 79-86), que se repiten a la octava superior en movimiento contrario con el bajo.

En la parte **C'** (c. 87-98) el tema se presenta a la octava superior con acordes formados con intervalos de 3as y 6as sincopadas en el bajo y tenor; en la repetición se alternan los saltos y la síncopa.

La parte **C''** es la más contrastante (c. 99-106), en la cual la melodía se presenta en la soprano y el bajo hace escalas que descienden en corcheas (marcando en los tiempos fuertes el motivo por movimiento contrario) hasta tomar la melodía; en el c. 103 se

39. Julio Bas marca el inicio de B2 en el c. 37 (“Tratado de la forma musical”, p. 254); he decidido marcarlo a partir del c. 33 debido a los 2 notorios cambios: tresillos y cadencias con acordes.

invierten las voces, las escalas en corcheas pasan a la soprano, que de igual forma, los tiempos fuertes marcan el motivo por movimiento contrario (ej. 15)

Ej 15

El **episodio** (en Sol c. 107), está hecho de acordes ascendentes en la soprano y descendentes en el bajo por movimiento contrario, primeramente en semicorcheas y después en tresillos de corchea que sube 3 registros hasta reposar en el Fa con pedal en Sol (V7), que desciende súbitamente para preparar el regreso al tema principal. Presenta **A** incompleto, en la cual el bajo con un arpeggio ascendente muestra el motivo principal del rondo en 4 compases a forma de progresión, con una soprano que sube y baja en arpeggios hasta que la melodía conduce a **B1** con un ligero pasaje de 7^a de dominante. En Do mayor, B1 repite el motivo y el acompañamiento se mueve es en negras que conducen a **B2**, en cadencias a Sol y después a Do. Inicia **B3** de la misma forma, ahora con una extensión que se realiza mediante la 7^a de dominante y 7^a disminuida con notas de retardo en las cadencias. Una nota redonda que desciende por grado conjunto marca el regreso al tema principal **A**. El cuerpo de A se presenta incompleto, a la cual se le agrega la **sección conclusiva** que inicia con la soprano -que asciende y desciende en progresión- y que se presentará con el motivo principal de B2. Pasa por unos acordes de cadencia perfecta (c. 185-186), retoma y desde abajo, asciende por grado conjunto, acompañada de acordes sincopados que giran en torno a Do menor para terminar en otra cadencia a Do. Una nueva figura -de negra y 4 semicorcheas- se presenta 5 veces hasta un Fa agudo -recordando el retorno al tema principal-, desciende súbitamente hasta la cadencia del V/Lab. La **coda final** muestra el motivo principal de A 2 veces en Lab. Un ligero pasaje de 2 compases le anteceden a la escala descendente para terminar en la cadencia perfecta de Do m.

Mapa general del 3er movimiento de la Sonata No. 8 Op. 13

Rondo –Allegro-: Do menor, compás de 4/4=2/2 (96)

		Compás	Reg. tonales	Descripción
A	Puente T. principal	1-4 5-8 9-12 12-17	Do m	Tomada del 1er episodio, parte secundaria de la exposición, 1er Mov. <u>Extracto del c. 237</u> . Segunda fase del tema principal (fragmento del tema principal). Repetición de la segunda fase y cadencia perfecta. <u>Síncopa</u> y escalas descendentes; cadencia perfecta. <u>Conclusión del tema principal</u> .
		18-21 22-25	Do7(V/fa) Si (V/Mib)	Acorde 7ª de dominante y arpeggio ascendente y descendente. (Pudiera considerarse un círculo de 5ª (Do>Fa>Sib>Mib) que funciona como <u>transición</u> a B1).
B	B1	25-33	Eb – Eb m	Síncopa y escalas ascendentes y descendentes en la soprano. Arpeggios en el bajo.
	B2	33-37 37-43	Eb m – Eb Eb	<u>Tresillos</u> en la soprano. Acordes de acompañamiento y cadencia perfecta a Mib. Diálogo entre agudo y grave. (<i>Fig. La cola con parentesco temático a c. 8, 2º movimiento</i>).
	B3	44-51	Eb-Sib-Eb	Sección tranquila. Acordes ligeros que conducen a cadencias. Repite.
	B2	51-56	Mib	Misma figura de B2. Diálogo entre grave y agudo. Cadencias al Mib.
	Coda	56-61	Si dis- Sol7	Extensión con la figura de B2. Enlace al tema principal.
A	T. P.	62-65 66-69 70-78	Do m	2ª aparición del tema principal completo. Segunda fase del tema principal (fragmento del tema principal). Repetición de la segunda fase y cadencia perfecta. Ya no va al puente.
C	C	79-82 83-86	Lab	Grupo 1. Contrapunto con misma figura en movimiento contrario. Agudo sube 4ª y el bajo desciende una 5ª. En la repetición se intercambian las posiciones y es sincopada la voz aguda.
	C´	87-90 91-98		Grupo 2. La soprano 8ª arriba y al tiempo débil se le agrega la 8ª. El bajo canta sincopado , en terceras y en movimiento contrario. En la repetición se intercambian las posiciones.
	C´´	99-102 103-106		Grupo 3. Tema en la soprano. El bajo canta una nueva melodía en corcheas (parecido a B1). En la repetición se intercambian las posiciones; el bajo enlaza a Sol.
	Coda	107-112 113-116 117-120	Sol	Diálogo entre agudo y grave; arpeggios ascendentes y descendentes, en movimiento contrario y en <u>semicorcheas</u> . Repite 2 veces (1a y 2a vez 8ªs arriba). Arpeggios en movimiento contrario, ahora en <u>tresillos</u> . Coda y al enlace al tema principal.
A		121-124 125-128 129-134	Do m Dis/do Dis/Fa	3ª aparición del tema principal. Segunda fase del tema principal. 2ª fase sin repeticiones en la soprano. Tema principal en el bajo (<i>Fig. Parentesco temático a c. 40</i>). La soprano sube y baja en arpeggios. Transición a B1 con fragmento de la cola de B2 (<i>Fig. Parentesco temático a c. 40</i>).
B´	B´1	134-143	Do	Síncopa y escalas ascendentes y descendentes en la soprano. Bajo de Alberti con negras.
	B´2	143-147 147-153	Sol Do	Tresillos . Diálogo entre agudo y grave. Escala descendente a Do. Igual que lo anterior, ahora en Do. Arpeggio sube y escala descendente con cadencia a Do.
	B´3	154-157	Do	Sección tranquila. Acordes ligeros que conducen a cadencia de Do y Sol.
		158-166 167-170	Dom>Mib> Sol>Do	Progresión con cadencias de 7dominante y 7disminuida, con retardos en la nota principal (Sol7>Dom - Sib7>Mib – 7dis>Sol – 7/dis>Dom). Extensión de B3. Soprano desciende por grado conjunto.
A	T. P.	171-174 175-178	Dom	4ª aparición del tema principal. Segunda fase del tema principal. 2ª fase sin repeticiones.
C O D A	Sección conclusiva	178-182	Dom	Inicia la sección conclusiva. Progresión descendente en la soprano con cadencia a Do (V/Fa). Figura de B2 en la soprano 3 veces. Acordes con cadencia a Do (V/Fa). Repite sin acordes.
		182-188 188-193 193-199	Do7(V/Fa) V>Dom	Continúa B2, sube cromáticamente hasta la cadencia a Dom. Bajo sincopado. 5 veces la misma figura en la soprano -de negra y 4 semicorcheas-. Acordes en el bajo.
		199-202	Dom Mib	3 escalas descendentes en Mib7 (<u>V7>Lab</u>)
	Coda final	203-206 207-208 209-210	Lab Dom	Hecha con el tema principal. Pianísimo en Lab 2 veces (2ª vez octava arriba). 2 acordes muy tímidos que enlazan al V7 de Dom. Escala menor descendente con cadencia a Dom.

2.4 Algunas sugerencias técnicas y de interpretación

El primer problema a tomar en cuenta de la Sonata No. 8, Op. 13, considero yo, es el de la medición del *compás* desde la introducción. Beethoven marca 4/4 pero el *pulso* es mucho muy lento. Es muy fácil perderse si mantenemos el pulso (que vendría siendo a 33 por negra), considerando que a las *negras* le liga *semicorcheas* y combina con *fusas*, *semifusas* y hasta *cuartifusas* (c. 4 y 10). Para esto, es mucho mejor subdividir el compás y pensarlo a 8/8. Si la subdivisión se hace a 16/16, también es muy fastidioso estar contando 16 tiempos de cada compás.

En los compases donde se usan las cuartifusas o garrapateas se debe considerar algo muy importante: Beethoven es un compositor que perteneció al *periodo del clasicismo* y unió a la *época romántica*; su sonata “*patética*” es una de las primeras piezas que pertenecen al periodo de transición entre las 2 épocas, por lo cual no es necesario que esos pasajes se toquen con el pulso exacto, sino más bien pudieran intentarse con un poco de elasticidad, dejando momentáneamente el conteo riguroso.

La melodía principal inicia en la soprano, en medio de un acorde *f* que fácilmente pudiera esconder la melodía, por lo cual debemos resaltar únicamente la voz soprano y las demás deben crear un ambiente sonoro oscuro, pesante. Es muy importante resaltar el tema principal, ya que será la *célula generatriz* que se encontrará en los 3 movimientos desde el principio debe quedar bien claro. Otro motivo al que ha de prestarse atención es la *síncopa* que se presenta en el c. 4. Bien pudiera pasar por desapercibida durante la introducción (dado el aparente pulso de la subdivisión) pero es un motivo importante que al igual que la célula generatriz, habrán de presentarse en el resto de los 3 movimientos.

Quiero hacer 3 recomendaciones sobre el trémolo, que es una figura persistente del bajo en el 1er movimiento: piano, ligado y calentamiento previo.

- Es tanta su presencia en el allegro que de no tocarlo *p* en toda aparición, y se vuelve pesada la carga sonora que encierra y no es agradable al oído.

- Al cambiar de nota en el trémolo usemos el 4º dedo volviendo inmediatamente al 5º, para ligar la última nota del trémolo con la primera del bloque siguiente y no se entrecorte la atmósfera sonora.
- Igual de importante es que empecemos con estudio del trémolo en *tempo lento* como forma de calentamiento, para acostumbrar la mano a la persistente figura de este movimiento y evitar el riesgo de lastimarnos.

En los compases 75 y 79 el bajo conduce a las cadencias de Sib y Dom (notas Reb-Dob-Sib y Mib-Reb-Do) que funciona como una mini respuesta con la misma figura que está haciendo la soprano con los mordentes y notas de anticipo descendentes, o también pudiera pensarse que es el motivo de la célula generatriz por movimiento contrario, por lo cual debemos resaltar esa frase, así como en el c 84.

Sobre el uso del pedal de la sordina (o una corda) y pedal apagador (derecho) hagamos algunos apuntes previos: La sordina fue indicada por primera vez en 1805-06 en el 2do movimiento del *Concierto para piano y orquesta No. 4, Op. 58* de Beethoven⁴⁰. Sin embargo, Czerny recomendaba su uso en piezas anteriores a 1806, como lo es en la *Sonata en Mi bemol Mayor Op. 7* (1796-97) en el cambio de *fortissimo a pianissimo*⁴¹. Si consideramos que la *patética* fue publicada en 1799, no habría por qué hacer uso de la sordina, sin embargo, hay lugares en los cuales dicho pedal pudiera ayudarnos para enfatizar el matiz requerido, como lo es en el c. 167-171 (1er mov.) y c. 45-49 (2do mov.). El uso debe ser a consideración de cada intérprete.

Sobre el uso del pedal apagador (pedal derecho), Beethoven es el primer compositor que lo solicita en un boceto de 1790-1792 con las especificaciones “senza y con sordino”, que significa “sin y con apagadores”, y continuó empleándola hasta 1802 al final del *Concierto n. 3 en Do menor*⁴² (en la cual, el mecanismo se accionaba con la rodilla). Sabemos por medio de Czerny que “...Beethoven usaba mucho más el pedal de lo que indicaba en sus partituras...”⁴³, para lo tanto se abren varias interrogantes sobre si su sordera tendría que ver con ese hecho.

40. Joseph Banowetz, “El pedal pianístico” 1999, Ediciones Pirámide, p. 174

41. *Ibíd.*, p. 194

Según Joseph Banowetz:

“Entre sus muchas indicaciones referidas al pedal apagador, Beethoven parecía tener en mente ciertos usos en particular. Incluyen mantener el bajo, mejorar el legato, crear un sonido compuesto o colectivo, implementar contrastes dinámicos, interconectar secciones o movimientos, desdibujar el sonido por medio de choques armónicos, e incluso, contribuir a la estructura temática... La utilidad más evidente era mantener el bajo y suministrar apoyo armónico, dejando las manos libres para tocar en otro lugar del teclado...”⁴⁴

En general, en la introducción del primer movimiento, pudiéramos hacer uso del pedal en los acordes y cambiarlos en cada cambio de armonía. En el allegro, usarlo muy ligeramente al inicio de los compases donde la melodía se mueve rápidamente para no ensuciar la armonía.

En el adagio, el pedal se usa generalmente en todo momento y el cambio es dirigido en su mayoría por los movimientos del bajo. Tengamos en este movimiento bien claras las 2 líneas melódicas *cantabiles* por movimiento contrario, dándole también la debida importancia al acompañamiento que habrá de tocarse con la mano derecha, cuidando de no restarle importancia a las melodías por ser tan insistente este motivo.

Para el rondó, el movimiento del bajo es apresurado; es aconsejable apenas activar el pedal ligeramente en cada cambio de armonía ya que, a pesar de moverse sobre acordes consonantes, la melodía forma disonancias. En la sección C, la melodía y la armonía permiten hacer un uso más amplio del pedal (c. 79-98), así como en algunas partes de la sección conclusiva y la coda final.

42. Joseph Banowetz, “El pedal pianístico” 1999, Ediciones Pirámide, p. 173

43. *Ibíd.*, p. 175

44. *Ibíd.*, p. 178-179



3. Ballade No. 3 in A flat major, Op. 47

Chopin

Zelazowa Wola, Polonia, 1810 – París, Francia, 1849

3.1 Contexto histórico

Polonia sufrió grandes modificaciones geográficas en el transcurso del siglo XVIII y XIX debido a las constantes guerras, ya que es un territorio situado entre la Francia Napoleónica y el Imperio Ruso.

En 1795 Polonia se encontraba repartida entre las grandes potencias que la rodeaban: Rusia, Austria y el extinto reino de Prusia. En 1807 las tropas napoleónicas ingresan a Polonia y restablece el Estado Polaco. En 1812, Napoleón invade Moscú pero se retira debido a que perdió el 90% de sus hombres y termina perdiendo la batalla en 1814, cuando París es tomada por el ejército ruso.

Debido a esto, en 1815, el Congreso de Viena decreta que Polonia vuelva a repartirse, pero esta vez la ciudad de Cracovia y parte del Ducado de Varsovia constituyen la semi independiente Ciudad Libre de Cracovia; dicho territorio pronto se establece como Reino de Polonia, dependiente de Rusia pero con su propia constitución.

En noviembre de 1830 Polonia intenta independizarse de Rusia pero la insurrección es sofocada en septiembre del siguiente año. Polonia obtendría su independencia hasta 1918 y sería declarada república en 1926.

A continuación, una lista de los gobernantes franceses en torno a la vida de Chopin.

<ul style="list-style-type: none"> • Napoleón fue emperador de 1804 a 1814, a su caída con el ejército ruso, • Luis XVIII vuelve del exilio al trono de 1815-1824.
<ul style="list-style-type: none"> • Carlos X, de 1824-1830, fue el último rey francés en tener ceremonia de coronación. Buscó castigar a los partidarios de Napoleón que habían derrocado a su hermano Luis XVII. Ejerció un gobierno autocrático que finalizó después de estallar en julio de 1830 la revolución.
<ul style="list-style-type: none"> • Luis Felipe, de 1830 a 1848, fue impuesto después de la revolución como “monarca limitado”. En sus comienzos despertó enormes esperanzas de libertad que llevarían después al pesimismo debido a que trató de imponer el regreso del sistema absolutista.

3.1.1 Romanticismo

Precedido por el Clasicismo, el Romanticismo comprende un periodo aproximadamente que abarca desde 1820 hasta finales del siglo. Sus primeros inicios podemos encontrarlos a finales del siglo XVIII, provenientes de Alemania e Inglaterra que se desarrollarían en el resto del continente. Fue un periodo revolucionario en los ámbitos social, político e industrial, caracterizado en el arte por la búsqueda constante de la libertad individualista y de la ruptura con las reglas clasicistas estereotipadas.

Si bien el Clasicismo se había enfocado en el pasado griego y romano despertando su interés por la búsqueda de lo natural y verosímil, la predilección por la medida y la proporción⁴⁵, los escritores del romanticismo despertaban el interés entre los artistas y en consecuencia, florecerían en las demás artes los estilos gótico, románico y bizantino mediante la literatura programática, que situaba sus obras en escenarios medievales. Las construcciones arquitectónicas en Inglaterra trataban de materializar los castillos y mansiones imaginarios de las novelas; mientras tanto, en Francia se funda la Comisión para la Conservación de Monumentos Históricos (1837), que pronto se dedicaría a la restauración de iglesias, abadías y castillos de la época medieval, como lo fueron la Biblioteca de Santa Genoveva en París: fue pues, la resucitación de las artes pasadas: Wagner compuso *Rienzi* (1840), basado en la novela de Bulwer-Lytton acerca de un gobernante del renacimiento romano, y Mendelssohn redescubrió los oratorios de Bach, en 1829 dirigió la *Pasión según San Mateo* por primera vez desde su muerte.

La revolución de julio en Francia en 1830, traería consigo nuevos aires de libertad. Los movimientos sociales originaron que el poder y la riqueza pasaran a manos de la clase media, por lo cual, en lo que concierne a la música, hubo cambios que originaron que el artista dejara de ser un subalterno dependiente de autoridades eclesiásticas o de una corte señorial, y buscara su independencia económica mediante el contacto con el público burgués y el mercado editorial.

45. Suárez, Pola, "Historia de la música" 2007, Editorial Claridad, p. 205.

Los avances de la imprenta, que se daba gracias a los pasos agigantados de la revolución industrial, sería factor clave para una mayor distribución y acercamiento del músico a las clases burguesas; es por esta razón que abundan las piezas para voz y piano sobre poemas populares, ya que la realización de música representaba buenos ingresos económicos. Dicha independencia del músico ya se notaba en el Clasicismo, aunque es en el Romanticismo cuando la independencia es prácticamente total⁴⁶. La revolución industrial también continuaba con el mejoramiento, cada vez mayor, del mecanismo del piano.

A la caída de Napoleón, éste ya había impuesto la idea de figura dominante. Los artistas fijaron la atención en personas como él por alcanzar la cima por sus propios esfuerzos; el artista se inspiró entonces en las causas épicas, el colorismo, el individualismo, el nacionalismo y la idea de revivir las artes pasadas fueron las principales corrientes y muy pronto ya no bastaba con ser hábil, se buscaba el virtuosismo y ser líder en su arte. Sin lugar a dudas, Goethe en la literatura y Beethoven en la música, sería figuras que influenciarían fuertemente. Liszt escribía el 2 de diciembre de 1852:

“Para nosotros, los músicos -decía- la obra de Beethoven es como la columna de humo y fuego que guiaba a los israelitas a través del desierto; columna de humo para guiarnos de día y de fuego para guiarnos de noche, al fin de que caminemos noche y día. Su oscuridad y su luz nos trazan igualmente el camino que debemos seguir; una y otra son un perpetuo mandamiento y una infalible revelación”

El *Fausto* de Goethe (drama situado en un escenario gótico, publicado en 1808) fue representado por Eugenio Delacroix en 17 litografías con imágenes de Fausto y Mefistófeles. Berlioz escribe su *Sinfonía Fantástica*⁴⁷ (1830) y la *Condenación de Fausto* (1846); Wagner escribe *Obertura Fausto* (1839-40); Liszt compondría la *Sinfonía Fausto* (1840, estrenada en 1857).

46. Di Benedetto, Renato “El siglo XIX: primera parte” 1982, Turner libros, p. 21.

47. “Berlioz fue de los primeros en intentar expresar en música el gran drama de Goethe... Solamente la Ópera de París había aceptado no menos de tres libretos, que estaban esperando para ser realizados. Se sabe que Berlioz estaba a la caza de uno de ellos... Al no llegar el encargo deseado, las partes fueron transformadas en los movimientos de la Sinfonía Fantástica”.

Fleming, William, “Arte, música, ideas”, 1989, McGraw-Hill, p. 304.

3.2 Aspectos biográficos

Chopin

Del matrimonio de Nikolaj Chopin y de Tekla Justyna Kryzanowska⁴⁸ nacen 3 hijas (Louise, Isabelle y Émilie) y un único varón, el cual recibiría el nombre de Fryderyk Franciszek Chopin, que ve la luz el 1 de marzo de 1810 en Zelazowa Wola, Polonia, a 60 km. al oeste de Varsovia.

Chopin creció en un ambiente con el gusto por la cultura, pero sobre todo por la música, ya que su madre tocaba el piano y su padre la flauta y el violín. Pronto su hermana mayor aprendería a tocar el piano y sería ella su primera maestra de instrumento. A temprana edad mostró gran pasión, amor y avances en la música, por lo cual sus padres se hicieron de los servicios de Zywny⁴⁹ como maestro del pequeño, durante 5 años en Varsovia, en los cuales la enseñanza primordial eran Bach y Mozart para proporcionarle bases sólidas en los fundamentos de la música. Fue su maestro hasta los 12 años, cuando el alumno aventajó al maestro. Su padre una vez le escribió:

“El mecanismo de la ejecución te llevaba poco tiempo, y tenías la mente más ocupada que los dedos. Si otros se pasaban días y días peleándose con el teclado, a ti no te llevaba más de una hora.”⁵⁰

Chopin inició su producción musical desde las primeras clases. En noviembre de 1817 se publica una corta *Polonesa en sol menor*, una *Polonesa en Si bemol mayor* y enseguida una *Marcha militar*; un año después iniciaría sus presentaciones privadas en los salones de la aristocracia de Varsovia (y preferiría este ambiente por el resto de su vida, en comparación a las presentaciones en las salas de concierto).

48. Nikolaj (1771-1844) emigrado francés que estando en Polonia llegó a negar su antecedente francés; se alistó en la Guardia Nacional polaca en la cual fue ascendido a capitán. Posterior a eso se desempeñó como profesor de francés y literatura de la familia del conde Skarbek. Tekla Justyna Kryzanowska (1782-1868) nacida en Kujawy, Polonia. Hija de un granjero y pariente de los acaudalados Skarbek, fue dama de compañía de la condesa y aficionada al piano.

49. (1756-1842) Pianista y violinista, nacido en Bohemia, Polonia.

50. Orga, Ates “Chopin” 2003, Robinbook, p. 18

Al terminar las clases con Zywny en 1822, continuó sus estudios de clases particulares con Józef Elsner⁵¹, un año más tarde ingresa al Liceo de Varsovia, en 1825, después de tan buenos elogios de parte de la revista alemana *Allgemeine Musikalische Zeitung*, debido a la primera obra oficial de Chopin, el *Rondó en do menor*, los padres de Chopin se convencen de que su futuro está en la música. En 1826 ingresa al Conservatorio de Varsovia -donde continúa sus estudios con Elsner- y amplía su repertorio de composiciones, como el *Nocturno no. 1 en mi menor, Op. 72* y el conjunto de *Variaciones sobre "Lá ci darem la mano"*, de la ópera *Don Giovanni*; ésta última obra le valdría la primer crítica seria como compositor, hecha por Schuman (en 1831):

"Quitense el sombrero, caballeros: un genio... ¡Me inclino ante el genio espontáneo de Chopin, su noble propósito, su maestría!"

En 1828 tendría la oportunidad de conocer a Hummel, más tarde a Paganini y a la soprano Henrieta Sontag. Enseguida realiza el primer viaje a Berlín -capital entonces de Prusia- donde conoció a Mendelssohn. Volvió a Varsovia para graduarse del Conservatorio en 1829 y enseguida se dirige a Viena, donde da su primer concierto de piano el 11 de agosto del mismo año, con la intención de dar a conocer sus obras (las *Variaciones sobre "Lá ci darem la mano"*) para posteriormente ser editadas por Tobias Haslinger. Chopin se volvió el centro de atención; conoció a Czerny, Gyrowetz y la familia Lichnowsky. Vuelve a Varsovia para el 12 de septiembre del mismo año; hasta entonces su producción musical había sido influenciada por Hummel. Moscheles y Kalkbrenner, por lo cual, a partir de su regreso dejaría atrás los años de estudiante, como se muestra en el *Concierto para piano en fa menor*⁵², que presentó primeramente en su casa con un público selecto un 3 de marzo de 1830, junto con su *Fantasía sobre temas polacos* y su *Concierto para piano en mi menor*.

51. Józef Ksawery Elsner (1769-1854), compositor, teórico y pedagogo polaco. En 1821 fundó el Conservatorio de Varsovia, del cual fue director.

52. "...El concierto llegó a conocerse como Concierto n. 2, puesto que se publicó después del Concierto en mi menor, que ahora conocemos como n. 1.) Resultó ser la primera obra de importancia de Chopin en que las inhibiciones de sus años de estudiante parecen haberse desvanecido..." Orga, Ates "Chopin" 2003, Robinbook, p. 48.

El 17 y 22 del mismo mes hizo su debut oficial en el Teatro Nacional de Varsovia y el 11 de octubre hace su última presentación en el ayuntamiento, antes de partir un 2 de noviembre del mismo año para siempre de Polonia.

Viena era el destino que Chopin anhelaba; a su llegada (aún en 1830), las situaciones de conflicto le dificultaron la estancia e intenta dirigirse a Inglaterra⁵³. En septiembre de 1831 cae Varsovia ante los rusos, y en febrero de 1832 pierden la independencia; situación que afecta emocionalmente a Chopin y le inspira a componer el *Estudio en do menor*, que se encuentra entre su colección de *Estudios para piano, Op. 10*.

En París conoce a personalidades por medio de Pärer (director del Teatro de la Corte de París): Rossini, Cherubini y al renombrado pianista Kalkbrenner, de quien sentía enorme admiración.

“No te crearás cuánta curiosidad sentía por conocer a Herz, Liszt, Hiller, etcétera, pero de éstos no son nada al lado de Kalkbrenner. Confieso que he llegado a tocar como Herz, pero me gustaría hacerlo como Kalkbrenner...”⁵⁴

En 1832 se presenta por primera vez en el salón de Camille Pleyel, concierto del cual obtuvo las mejores críticas de Fétis, Mendelssohn, Orłowski y Liszt. Su reputación se disparó y las familias adineradas de la alta aristocracia (La mariscal Lannes, la princesa de Veaudmont, el conde Apponyi, el príncipe Adam Czartoryski figuran entre sus principales protectores) le brindaron el apoyo económico, solicitándolo en reuniones privadas y le llueven solicitudes de clases; de esa manera -como pedagogo- Chopin se mantendría económicamente por el resto de su vida y muy esporádicamente se presentaría en salas de concierto; él mismo le confesaba a Liszt más tarde:

*“No tengo carácter para dar estos conciertos. El público me intimida, me siento asfixiado por esas respiraciones precipitadas. Paralizado por las miradas curiosas, mudo delante esas caras desconocidas. Pero tú haz nacido para esto, pues si no conquistas a tu público, tienes con qué aporrearlo”*⁵⁵.

53. “¡Decididamente, esta segunda estancia en Viena concluye en un fracaso!. Le presentan mil dificultades para entregarle su pasaporte. Decide hacerlo sellar para Inglaterra, mencionando un simple paso por París...” Gavoty, Bernard, “Chopin” 1987, Javier Vergara Editor, S. A., p. 109

54. Orga, Ates “Chopin” 2003, Robinbook, p. 80-81

55. Pourtalès, Guy de “Chopin o el poeta” 1959, Ediciones Dédalo, p. 54-55

Entre 1833 y 1834 publica nueve *Mazurcas*, el *Trío para piano, violín y violoncelo*, seis *Nocturnos*, los *Doce grandes Estudios Op. 10* (dedicados a Liszt), el *Concierto en mi menor*, la *Gran fantasía* sobre aires polacos, la *Krakowiak* para piano y orquesta, el *Rondó en mi bemol mayor*, el *Gran vals en mi bemol mayor*.

En 1835 conoce a María Wodzinski, a quien Chopin le pide matrimonio pero su familia se niega después de una serie de pruebas, pero sobre todo, por su inestable estado de salud, que desde pequeño había padecido. Este romance con María le sirvió de inspiración para algunas de sus composiciones, como: el *Estudio en la bemol mayor* (del segundo libro de estudios), las canciones *El anillo* y *El arrollo triste* (inspiradas en poemas de Witwicki), la *Balada n. 2* (dedicada a Shumann), el apasionado *Scherzo n. 2*, la *Marcha fúnebre* y la colección de *Hexameron*.

En 1837 hace una corta visita a Inglaterra con Pleyel. A su regreso, Chopin profundiza la relación con George Sand⁵⁸ (que fueron presentados por Liszt antes de que la relación con María Wodzinska terminara). Viajaron juntos (con Maurice y Solange, hijos de Sand) a Mallorca, donde Chopin cae enfermo (un ejemplo musical de esta situación se refleja en el *Scherzo n. 3 en do sostenido menor*).

Volvieron a París en octubre de 1839 y sus composiciones serían a partir de este momento de mayor desarrollo, tales como su *Sonata para piano en si bemol menor*. Más adelante, entre 1840 y 1841 empezó a bosquejar la *Polonesa en fa sostenido menor*, la *Balada n. 3* y la *Fantasia en fa menor*. De 1844 destacan: la *Polonesa en la bemol mayor, Op. 53*, la *Balada n. 4*, el *Scherzo n. 4 en mi mayor*, la *Sonata para piano n. 3 en si menor*. En 1846 termina la *Polonesa-fantasia* y la *Barcarola*.

En 1845 su salud nuevamente se debilita. Hace una visita prolongada a Inglaterra en 1848 (sin el acompañamiento de Sand) donde continúa empeorando su salud; finalmente decide regresar a París. Al año siguiente, en el verano de 1849 Chopin fallece, a las 2 de la madrugada del 17 de octubre.

56. Aurore Dupin (1804-1876), escritora francesa, mejor conocida por el seudónimo de George Sand.

3.3 Análisis de la obra

La balada

La palabra *Balada* (procedente del latín *ballare*) aparece primeramente en Inglaterra en el siglo XVI, usada para designar cualquier composición cantable. Después en Italia se le conoce como *Canzone a ballo* o *air a ballo* (canción o aire de danza), debido a que precisamente se combinaba con la danza. Se empleaba de la misma forma en la música como en la poesía, en la cual se narraba un acontecimiento de esencia popular de carácter épico y lírico. Cuando la Balada es aplicada a una obra vocal, lleva este nombre por un texto poético, pero cuando se le aplica este nombre a una obra instrumental, el autor bien pudo haberse inspirado o no en un texto poético⁵⁷.

Respecto a su forma, podemos enmarcarla dentro de una *forma libre*, dentro de la cual no se apartará del tipo A-B en la cual el autor hará notar un *recitativo* en las melodías principales.

Sabemos por medio de Schumann que el mismo Chopin le confesó que las 4 baladas le fueron inspiradas por los poemas de Adam Mickiewicz⁵⁸; en 1841 finaliza la 3er balada.

Descripción general

Mapa general de la Balada No. 3, Op. 47

A	Exposición	La b	C. 1-52
	Parte media		
	Reexposición		
B	Exposición B	Do	C. 52-115
	B1		
	Reexposición B		
C	Ligeros motivos A y B	La b	C. 116-144
B	Desarrollo máximo de B	Do# m> Mi b	C.144-212
A	Reexposición	La b	C.213-2-241
	Coda final		

57. Scholes, Percy A. "Diccionario Oxford de la Música" vol. 1, 1984, Edhasa, p. 143

58. Gavoty, Bernard, "Chopin" 1987, Javier Vergara Editor, S. A., p. 398

A grandes rasgos, la balada número 3 tiene una secuencia piramidal -por decirlo de alguna forma- en la cual 3 secciones habrán de ser las que conformen la obra:

“A-B-C-B-A y coda”

En la exposición (A) se muestran los 2 motivos principales (A y B) que habrán de desarrollarse en el transcurso de la pieza, pero es el tema B el que explora con mayor amplitud las variantes las texturas armónicas y melódicas. El tema C es formado de pequeños motivos provenientes de los tema A y B.

Debido a que las *formas libres* no tienen una forma definida, después del análisis se puede notar que Chopin se vale de la *forma ternaria*⁵⁹ para mostrarnos las primeras apariciones de A y B. En la segunda aparición de B, ésta se desarrolla con tal creatividad que incluso, mezcla una y otra vez el tema B con el motivo principal de A hasta la reexposición (A).

Balada No. 3 en La bemol, Op. 47 (6/8)

“A”

El tema A se muestra dentro de los 2 primeros compases (que se prolonga a 4) en la voz soprano de forma ascendente, de dominante a tónica (Lab), de inmediato el bajo presenta de forma descendente el tema , de dominante a tónica (ej. 16).

Ej. 16

Allegretto F. Chopin. Op. 47

Es importante señalar que A presenta un motivo de 2ª descendente (c. 2) que estará presente dentro de todas las partes de la balada (Fa-Mi) de forma descendente y ascendente.

59. “Tipos ternarios.- La concatenación de tres partes, periodos o estrofas musicales, presentan 5 combinaciones: A-A1-A2, A-A1-B, A-B-B1, A-B-A1 y A-B-C”.

Bas, Giulio “Tratado de la forma musical”, 1957, Ricordi Americana, p.168

Del compás 4 al 8 vuelve a presentarse el tema, primeramente en el bajo y después el motivo de A en la soprano; terminando la exposición de A con una cadencia perfecta.

Inicia la **Parte Media** (a la cual mencionaremos como **b1** para hacer notar la diferencia con A, pero **no es la parte B general de la obra**) en una nueva frase del c. 9-12 con 1 octava de tónica en cada mano; el bajo presenta el motivo de 2ª que desciende de forma cromática y la soprano inicia un nuevo motivo rítmico en la melodía (ej. 17), que es derivada del c. 2 (Do-Fa-Mib = c. 10-11) hasta en conjunto formar el V7 y repetir la frase que se ampliará desde el c. 13-25. En esta sección, el bajo es modificado en ocasiones, agregándole al motivo de 2ª descendente las mismas notas previas en semicorchea (c. 13-14 y 21-24). La melodía cromática del c. 14 es una variante del c. 2. La armonía se mueve entre tónica y dominante, dejando entrever muy ligeramente el relativo menor (fa menor); habrá secciones futuras en las que sí usará esa tonalidad menor.

Ej. 17

Del c. 25-36 tenemos una nueva sección, que tiene en común el motivo rítmico usado en la sección anterior, por lo cual le llamaremos **b2**. Esta sección se caracteriza por 6 mismas figuras de trinos, seguidos por arpeggios en movimientos contrarios y porque lleva la tonalidad a Do mayor, que estabiliza en el c. 29. Concluye **b2** con bloques de 3 notas en semicorcheas que descienden para volver a subir una 7ª /o 6ª en la soprano, terminando en un arpeggio descendente sobre Do mayor, escondiendo en el tenor una melodía que termina hasta un Do, que enlazarán cromáticamente a la **reexposición**, la cual se presenta idéntica en los primeros 5 compases (37-41); la figura del compás 41 se presentará en forma de progresión ascendente 4 veces, en los c. 41-44 (Mib>Lab - Fa7>Sib - Lab7>Reb - Sib7>Mib) hasta presentar nuevamente el tema A pero a la 8ª superior y ampliado armónicamente, en la cual, el motivo de 2ª descendente se presentará 2 veces, la 2ª será arpegiada en la siguiente octava superior. Termina la

reexposición con un intento del tema principal en el bajo del c. 47-52 en un acorde de Lab en 1ª inversión, del cual desprenderá la tonalidad de Do mayor en el tema B.

“B”

Cuatro saltos de Do en 8ª descendente y anacrusa son la introducción al tema **B** (c. 52-53), y que inicia formalmente el tema en el c. 54 con una nota descendente anacrúsica en la soprano, mostrando el tema **B** de la exposición (ej. 18).

Ej. 18

La contralto repite el motivo de 2ª ascendente y el tenor y bajo se encargan de armonizar sobre la nueva tonalidad de anacrusa a tiempo fuerte. El tema **B** se presenta 2 veces, del c. 54-58 y 58-62. Los c. 62-65 son una extensión de **B** que a la vez sirve de introducción y modula a Fa m para la nueva sección.

Inicia en Fa m de los c. 66-81 y establece la melodía del tema **B**⁶⁰;

lo presenta 2 veces en los c. 66-69 y 70-73, que se repetirá en el c.82-88 ligeramente modificada ya que tanto la melodía como el bajo se tocan octavados (ej. 19).

Ej. 19

60. Lo llamaremos B' (prima) debido a que la melodía es indiscutiblemente la continuación de B.

En los c. 71-72 el bajo hace una respuesta, recordando el motivo B por movimiento contrario.

En los c. 77-81 se esconde una melodía en la contralto de forma ascendente que reaparece al final de esta sección, como lo vemos a continuación, ambas en Do (ej. 20).

Ej. 20

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains measures 77, 78, and 79. Measure 77 has an accent (>) over a dotted quarter note. Measure 78 has an accent (>) over a dotted quarter note and a slur over the following eighth notes. Measure 79 has an accent (>) over a dotted quarter note and a slur over the following eighth notes. The bottom staff contains measures 97, 98, and 99, which are grouped together by a bracket above the staff.

La parte conclusiva del c. 87 muestra el regreso a Lab, y es usada como extensión en los c. 88-94, en los cuales se pasará de Lab a Do y termina en el c. 94 en el bajo con el mismo motivo como respuesta en movimiento contrario (ej. 21)

Ej. 21

The image shows a single staff of musical notation with measures 87, 88, 89, and 90. Measure 87 features a complex chordal structure. Measure 88 shows a melodic line descending. Measure 89 continues the melodic line. Measure 90 shows a melodic line ascending.

Los últimos compases de B' (c. 99-103) son una variantes de los c. 87 presentado en 2 partes, en las cuales la melodía soprano en vez de descender sube. En el bajo del c. 100 y 102, muestra lo que será más adelante el tema B. Sobre la tonalidad, regresa momentáneamente a Lab la 1ª vez y vuelve a Do en la 2ª, tonalidad en la que empezará la reexposición de B (ej. 22)

Ej. 22

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains measures 99, 100, and 101. Measures 100 and 101 are grouped together by a bracket labeled B' above the staff. The bottom staff contains measures 99, 100, and 101. Measures 100 and 101 are grouped together by a bracket labeled B below the staff.

Se reexpone el tema B del c. 103-115 en Do, en la que sobresalen 2 variantes:

- La melodía del tenor de los c. 109-112 (re-mi-fa-la, 2ª repetición de B).
- La permanencia de la figura del c. 114-115, con lo cual cierra el tema B.

“C”

Inicia en La bemol a partir del c. 116. La melodía inicia con un salto de apoyaturas de sexta y octava ascendentes que, en zigzag, descenderán en semicorcheas hasta donde iniciaron, para volver a subir en apoyaturas, esta vez sobre el arpeggio de La bemol en 1ª inversión y, el bajo nos muestra el motivo de 2ª ascendente (ej. 23)

Ej. 23

The musical score shows three measures. Measure 115 is the final measure of section B. Measure 116 is the first measure of section C, marked 'dolce'. Measure 117 continues section C. The melody in the treble clef starts with a leap from G4 to E5, followed by a descending zigzag pattern. The bass clef features a 2nd ascending motive.

Este fragmento se presenta en 2 compases, que imitará en los c. 118-119, la cual ligará con la misma figura a la dominante en los siguientes 4 compases (c. 120-123). A partir de los c. 124-133, la melodía es tan sutilmente ligada del c. 123 que apenas es perceptible por una nueva figura del bajo que regresa a La bemol y conducirá a la subdominante. La melodía sube y baja en forma de escalas, en zigzag en arpeggios para terminar con 3 escalas ascendentes sobre Re bemol. Del c. 132-133 se pasa de Re bemol a Sib, que es la dominante de Mib, tonalidad a la que llegará en el c. 136 después de unos trinos ascendentes en la soprano.

La parte contrastante de C se desenvuelve sobre la tonalidad de La bemol (c. 136-144), exceptuando únicamente un La becuadro del c. 138 (que sirve como sensible de Sib), toda esta sección respeta la armadura, sin embargo los acordes giran en torno a Mi bemol, dominante de La bemol, a la cual conducirá.

Del c. 155 al 157 se pasa a B'1, de La bemol a Do sostenido menor. La modulación se explica debido a la tónica homónima, en la cual La bemol mayor se enarmoniza como Sol sostenido mayor, a su vez dominante de Do sostenido menor (ej. 25)

Musical score for measures 155-159. The score is in two staves (treble and bass clef). Measure 155 shows a bass line with notes La b and Reb=Do#. Measure 156 shows a bass line with notes Lab7=Sol#7 (V7/Do #m). Measure 157 shows a bass line with notes Lab7=Sol#7 (V7/Do #m). Measure 158 shows a bass line with notes Lab7=Sol#7 (V7/Do #m). Measure 159 shows a bass line with notes Lab7=Sol#7 (V7/Do #m).

El bajo de B'1 se caracteriza por el incesante movimiento de semicorcheas que sube y baja a forma de zigzag.

En B'2, la armonía cambia a la dominante (Sol#), a la cual llega por medio del acorde de dominante doble (V/V). La melodía suena en el tenor y la soprano repite durante 8 compases la misma figura de 2 saltos de octava (ej. 26)

Musical score for measures 164-167. The score is in two staves (treble and bass clef). Measure 164 shows a bass line with notes Re#7 (D/D). Measure 165 shows a bass line with notes Sol#. Measure 166 shows a bass line with notes Sol#. Measure 167 shows a bass line with notes Sol#.

Termina B'2 en el acorde de Dominante7 (Sol# 7) para iniciar B'3 en cadencia perfecta a Do# m, en el cual la melodía vuelve a la soprano envuelta entre varias notas que forman el acorde. La mano izquierda adopta el patrón rítmico de los compases anteriores, en el que un acorde en anacrusa cae en tiempo fuerte a una octava (ej. 27).

Musical score for measures 172-175. The score is in two staves (treble and bass clef). Measure 172 shows a bass line with notes V7. Measure 173 shows a bass line with notes V7. Measure 174 shows a bass line with notes V7. Measure 175 shows a bass line with notes V7.

En el c. 178 presenta nuevamente el tema B', que concluye en las 4 primeras corcheas del c. 179. Las 3 últimas notas de corcheas (sol# la# si, ej 28) se usan como progresión descendente por grado conjunto en toda 1 octava entera, para terminar en si menor en el c. 183. Es conveniente anunciar que en los octavos 3 y 6 (de los c. 179-182), se forman acordes de dominante, los cuales no termina en la cadencia que anuncian, sino más bien se van a un IV grado en 2ª inversión, llegando a la cadencia anunciada en los octavos 5 y 2; únicamente el último acorde, anacrusa al c. 183 termina en cadencia perfecta.

Ej. 28

179 180 181

Fa#7 (V/Si) Mi₆ Mi7 (V/La) Re₆ Re#7 (V/Sol) Do#₆ Do#7 Si₆

Inicia nuevamente B en el c. 183. El bajo hará una nueva figura de movimiento incesante durante los siguientes 26 compases (excluyendo a las 2 escalas cromáticas descendentes). En esta parte es muy interesante observar cómo es que Chopin logra introducir en el tema B el tema A durante 4 veces y una extensión, cada vez subiendo en el bajo un intervalo de 2ª ascendente.

Nos muestra pues el tema B de los c. 183-192 (con algunas notas alteradas que conducen ligeramente a otros lugares, pero que en general giran en torno a Si, y así sucederá en las siguientes partes de la progresión). En los c. 189-190 nos muestra la primera reaparición del tema principal de A (que nace desde la nota ligada del compás anterior. ej. 29), lo mismo sucede en los c. 197-199, c. 203-204 y c. 207-208 (ej. 30).

Ej. 29

A 189 190 191

Ej. 30

Al terminar la 1ª y 2ª reaparición, el bajo marca el corte de la tonalidad mediante dos escalas cromáticas descendentes que conducirá a Do y Re, respectivamente.

Previo al ritornelo A, existen 4 compases de transición (c. 209-212) con un pedal de Mib (V), en el cual la soprano hará el motivo A de forma cromática ascendente.

Vuelve el tema A (c. 213-216), esta vez octavada la melodía y formando acordes. El tema de respuesta, a diferencia de la primera vez en que se mostró (c. 3) se muestra en la voz soprano y el bajo marca los acordes de forma ascendente y descendente en corcheas (salvo una semicorchea). Vuelve nuevamente A, una octava abajo y presenta 2 veces la respuesta, ambas partes en la soprano (c. 217-221) e inicia la sección conclusiva en forma de progresión: de los c. 222-225, el bajo desciende cromáticamente (el bajo en el compás anterior inicia desde un mib, re-reb-do-si), sin embargo, cada nota pertenece a un acorde de 7ª disminuida, que va de re7ª dis, mi7ª dis, fa#7ª dis y termina en Si (ej. 31).

Ej. 31

re
7ª dis

mib
7ª dis
(3ª inversión)

fa#
7ª dis
(2ª inversión)

Si 7

Del c. 225-230, con una figura insistente de corcheas pasa primeramente de un Si7 a un Mi7, y este último pasa a un Lab en el c. 227. Este cambio se logra mediante el enlace de la nota homónima del acorde Mi (mi-sol#-si = fa b-la b-do b). El c. 230 inicia en el V/V y prepara con un V7 en 2ª inversión para volver a Lab.

La coda final inicia en el c. 231 con el tema C ligeramente variado; lo muestra 2 veces (c. 231-32 y 233-34). En el c. 235 presenta con semicorcheas lo que había expuesto en apoyaturas seguido de un trino sobre La b en 2ª inversión; repite la figura subiendo una octava. Sobre un acorde de fa m7 desciende casi 6 escalas, reposando sobre el Lab, para terminar con 4 acordes: Do7 (V7/fa), fa, V7 y finalmente una cadencia perfecta a Lab.

Mapa general de la **Balada No. 3 en La bemol, Op. 47**

		Compás	Tono	Descripción	
A	<i>Formatoria</i>	Exposición A	1-4	La b	Presenta el tema a desarrollar A Y B.
			4-8		Motivo A en el bajo Y soprano.
		Parte media (b1)	9-12	La b	Octavas Y motivo de 2ª descendente en el bajo. Repetición ampliada.
			13-25		
		(b2)	25-33	Do	Octavas Y arpegios por movimiento contrario.
			33-36		
Reexposición A	37-52	Lab	Reexposición con extensión del tema.		
B	<i>Formatoria</i>	Exposición B	52-65	Do>Fa m	Motivo B extraído de la respuesta en A.
		B'	66-81	Fa m	Ampliación de B.
			82-88		Ampliación de B octavado.
			88-95	La b	Extensión variada de B.
			95-103		Puente de enlace a A (melodía en B)
Reexposición B	103-115	Do	Reexposición ligeramente variada.		
C	C1	116-123	Lab	Ayoyaturas, semicorcheas Y movimientos ágiles en zigzag descendente. Motivo de 2ª en el bajo.	
		124-135		Arpegios Y escalas. I-V y I-IV-II (II7=V7 de Mib)	
	C2	136-143	Mib	Motivo de B (notas descendentes). Arpegios en el bajo.	
B	B	144-156	Lab	Tema B en la soprano (ligeramente variado).	
	B'1	157-164	Do# m j!	Tema en la soprano. Bajo en semicorcheas	
	B'2	165-172		Tema en el bajo. Semicorcheas en la soprano	
	B'3	173-183		Tema en la soprano. Progresión descendente.	
	B>A	183-192	Si	Tema B en la soprano (Variación del bajo). Reexposición conjunta de B con A hasta Mib (V>Lab). Asciende cromáticamente en 6as y 3as.	
	B>A	192-200	Do		
	B>A	200-204	Re		
	B>A	204-208	Mib		
Extensión	209-212	(Lab m)			
A	Ritornelo	213-222	Lab	Regreso de A ampliado armónicamente y a la 8ª.	
Coda	Sección conclusiva	222-230	7as dis	Progresiones melódicas y armónicas.	
	Coda final	231-241	La b	Elaborada con el material de C1.	

3.4 Algunas sugerencias técnicas y de interpretación

Leer el poema de Adam Mickiewicz sobre el cual se inspiró Chopin, puede ayudarnos a entender el proceso de desarrollo de la pieza⁶¹ aunque al parecer el autor no intentó hacer música programática del poema⁶².

Un toque ligero, nacido de una adecuada relajación de los brazos puede acercarnos a los matices que Chopin exige en sus obras. Su técnica enfocada en el “Punto de apoyo” consiste en que, si el peso natural de la mano y el brazo son suficientes para accionar el mecanismo de la tecla, no es necesario más que ir desplazando los dedos de la mano sobre el teclado e ir encontrando los puntos de apoyo necesarios⁶³.

La clara presentación del tema y respuesta de los primeros 4 compases es indispensable. Un tempo allegro con cierta elasticidad pero que se mantenga dentro de un pulso completamente perceptible no debe fallarnos en toda la obra

En el c. 14, el primer gran estiramiento del tempo, podemos mejorar mucho la ligadura de las octavas, si hacemos con las 2 manos las primeras 5 semicorcheas, dejando las 8as restantes para la mano derecha, mientras la izquierda vuelve a lo suyo. Podemos valerlos de ese recurso, dado que la mano izquierda en ese momento tiene silencio. Esto es únicamente con la intención de mejorar la ligadura y el fraseo.

En algunos puntos de esta balada podemos rescatar algunas pequeñas melodías escondidas en la mano izquierda, como en los c. 33-35 (mi-fa-mi-do) o en las 2 repeticiones de la sección B, c. 109-112 (re-mi-fa-la, la-si-do) o en el c. 150-153 (si-do-re-fa, fa-sol-la), restándole sonoridad a la mano derecha y aumentando la presencia de la voz del tenor (con la mano izquierda) mediante el pulgar

61. Ver el poema anexo.

62. Gavoty, Bernard, “Chopin” 1987, Javier Vergara Editor, S. A., p. 398

63. Chiantore, Luca, “Historia de la técnica pianística” 2001, Editorial Alianza, p. 312



4. Suite Bergamasque (Prelude)

C. A. Debussy

Saint-Germain, Laye, Francia, 1862- París, Francia, 1918

4.1 Contexto histórico

El realismo, impresionismo y puntillismo, fueron las corrientes artísticas que predominaron desde la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX en Francia principalmente. Su lapso de tiempo está muy ligado con el Romanticismo, que se caracterizó por la constante búsqueda de la realidad, y contrario a éste, en el realismo e impresionismo trataron de avenirse a ella.

En la década de 1890, Francia fue el centro cultural europeo. Comienzan a editarse numerosas revistas de arte tales como: *La Vogue* (1886), donde se publican las *Illuminatio*s de Rimbaud y obras de Verlaine; *La Plume*, regidora durante años de la vida cultural parisién que, además de sus aportaciones literarias, realiza exposiciones pictóricas de jóvenes artistas; y en 1891 *La Revue Blanche*, también futura propagadora del naciente arte vanguardista⁶⁴.

Sin lugar a dudas, los enormes avances en la ciencia y la Revolución Industrial fueron la base de inspiración y apoyo para los artistas del impresionismo, los cuales abrazarían hasta plasmarlos en sus artes, por lo cual podemos decir que “el arte se alía a la ciencia”. Como muestra de ello, hay múltiples ejemplos en todas las artes.

Si bien, la revolución industrial ya había iniciado cambios profundos en la forma de realizar construcciones baratas y de forma rápida, las primeras edificaciones tenían una intensidad productiva principalmente, de forma que se multiplicaban las fábricas y las maquinarias, que originarían la emigración de gran número de personas de los campos a las ciudades. La imprenta permitía una mayor rapidez y volumen - por consiguiente más accesibles- de la distribución de los periódicos, literatura y partituras musicales. De igual forma, la litografía recién creada lograba una mayor distribución de las artes gráficas. Continuaba también, de forma favorable, la evolución del piano; los bastidores metálicos en vez de los de madera, permitían construir pianos más grandes y de mayor duración. Así también, la construcción de nuevos mecanismos de válvulas permitía obtener mejores instrumentos para orquesta⁵.

64. Zulueta, Jorge “Claude Debussy, la obra completa para piano” 1964, Universidad Nacional de Tucumán, p. 7-8

65. Fleming, William, “Arte, música, ideas”, 1989, McGraw-Hill, p. 316

Los primeros pintores de mediados del siglo XIX, comenzaban a separarse de las ideas del romanticismo al dejar de ilustrar el pasado heroico; así mismos se llamaban *realistas* que trataban de excluir lo metafísico e invisible, y por el contrario plasmaban en sus lienzos la profunda realidad. Honorato Daumier mostraba a la gente de París en el “*Vagón de tercera clase*” (1862); Gustavo Courbet pintó “*Entierro en Ornans*” (1849), y también pintaría las nuevas construcciones vanguardistas arquitectónicas, como lo fueron las estaciones de ferrocarril.

Con la intensión de plasmar el entorno diario, el pintor se alejó de sus estudios y solía pintar directamente en el lugar, situación que lo llevaba a las calles, cafés, etc.

En 1874 se da en París la primera exhibición impresionista, en la cual Claudio Monet (principal figura del impresionismo, 1840-1926) presentó el cuadro “*Impresión: Salida del sol*”, del cual se derivaría el vocablo que marcaría la corriente artística. A partir de entonces utilizarían los grandes adelantos de la física óptica, que mediante el disco cromático abría nuevas posibilidades de colores, agregándole que los avances de la ciencia les permitía colores más vivos. El movimiento impresionista perdería fuerza en 1886 y los pintores se abrían camino con el *puntillismo*, de entre los cuales podemos mencionar a Cézanne y Vincent van Gogh que continuarían en esta tendencia. De la pintura impresionista se desprende la música impresionista, como lo nombramos en páginas anteriores, Erik Satie recomendaría a Debussy para que tratara de guiar su arte a la forma en la que lo hacían los pintores. Así pues, Debussy:

“*Fue capaz de expresar en sonidos toda una gama de imágenes, que fueron desde volátiles perfumes (Rumores y perfumes en el atardecer), líquida arquitectura (La Catedral sumergida), fosforescentes paisajes marinos (La Mar), Fiestas exóticas (Iberia, fiestas) hasta fastuosos fuegos de artificio (fuegos de artificio)*”⁶⁶.

De igual forma, la escultura, literatura y arquitectura se inspiraban en los grandes descubrimientos científicos, como la publicación el *Origen de las especies* (1859) y el *Origen del hombre* (1861) de Darwin, que inspiraba a Rodin (1840-1917) a dejar partes de sus esculturas sin labrar; que lo hacía de forma intencional, a forma de mostrar un nacimiento de la materia. Los escritores se relacionaban con el material científico y en

66. Fleming, William, “Arte, música, ideas”, 1989, McGraw-Hill, p. 329

las novelas se describían de igual forma los sucesos de la vida común y describían brillantemente las fábricas y las grandes ciudades. La arquitectura, ayudándose del hierro forjado, logró construcciones de grandes espacios, como la, *Biblioteca de Santa Genoveva* (1843-1850), o la *Torre Eiffel* (1889) en París; el *Pabellón real* (mediados del XIX) o el *Palacio de Cristal* (1851) en Inglaterra.

4.2 Aspectos biográficos

Debussy

Debussy es sin lugar a dudas, una de las figuras de mayor renombre entre la corriente impresionista del ámbito musical, considerado el compositor francés más importante de los inicios del siglo XX. Su música fue principalmente inspirada por la pintura de la época que ya había iniciado un nuevo rumbo, como lo demostraban los cuadros de Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, entre otros.

En 1861 Manuel Aquiles y Victorina Manoury contraen matrimonio, un año después nacería Claude-Achille Debussy (en Saint-Germain, Laye, Francia) un 22 de agosto de 1862, a media hora de París. Claude Achille fue el mayor de 5 hermanos. Después de un fracaso en el negocio de la porcelana, sus padres deciden mudarse a París, donde nacerían los 3 hijos menores.

Su madre le enseñó la educación elemental en cuanto a la lectura y escritura. Junto con su padre Manuel, eran amantes de la música; frecuentaban el teatro lírico, donde el pequeño Claudio veía las operetas de moda y donde según su propia confesión, *El trovador* de Verdi lo trastornó⁶⁷.

67. Gourdet, Georger “Debussy” 1974, Espasa Calpe, p. 17

A la edad de 7 años fallece su hermano Eugène, situación por la cual lo llevaron a vivir a Cannes con su tía Mme. Roustan, que tuvo la idea de iniciarlo en el piano, y fue quien más tarde lo introduciría con Cerutti. Más tarde, en una reunión de París, entró en contacto con Mme. Mauté de Fleurville, una antigua discípula de Chopin quien se ofreció como su maestra después de haberlo escuchado tocar el piano y lo preparó durante 3 años para ingresarlo al conservatorio de París, donde estudió de 1873 a 1884.

En el conservatorio tuvo como maestro de solfeo a Lavirgnac (que lo iniciaría en la música de Wagner); a Marmontel como maestro de piano; a Emile Duran, en la clase de armonía; Auguste Bazille en la clase de lectura y a Ernest Guiraud en composición. De 1876 a 1880 datan sus primeras composiciones sobre poemas de Théodore de Banville: *Marid, princesse es Espagnes* y *Ballade à la lune*⁶⁸.

En 1880 conocería a Mme. Nadezhda von Meck -protectora de Tchaikovsky y que se volvería protectora en los inicios de Debussy- quien le enviaría y pediría a Tchaikovsky opiniones sobre algunas de las primeras composiciones de Debussy, de quien tendría críticas duras y severas⁶⁹. Con ella tuvo la oportunidad de acercarse a la música de Tchaikovsky, Rimski-Kórsakov, Borodini y a la de Wagner. La música de este último le ofreció un nuevo punto de vista de la armonía tonal.

De 1881 a 1884 Debussy se preparó para el *Grand Prix de Rome*. En 1883 obtuvo el segundo lugar, al siguiente año logró el primer premio con *L'Enfant prodigue*, lo que le ocasionó la estancia en Roma durante los 3 años siguientes. Partió a Roma el 27 de enero de 1885, donde según las correspondencias “nunca estuvo a gusto” y así lo refleja su escasa producción musical. Conoció a Verdi y a Liszt; descubrió la música de Palestrina y Lasso, y compuso *Printemps Zuléma* como parte del compromiso del *Grand Prix de Rome*. También conoció las revistas simbolistas: *La Revue indépendante* y *Vogue*.

68. Lockspeiser, Edwar, “Debussy” 1959, Editorial Schapire S. R. L., p. 15-16

69. “En [la] carta enviada desde Fiesole el 8 de septiembre [de] 1880. Mme, de Meck escribía a Chaikowsky: “Deseo someter a su criterio una pequeña composición –de entre otras muchas- de mi pequeño pianista Bussy”...”Es una cosa muy linda, respondió el músico ruso, pero realmente demasiado corta. Ningún pensamiento tiene en ella profundidad, la forma flaquea y el tono carece de unidad”.

Ferchault, Guy “Claudio Debussy” 1955, Colección el Grifón, p. 89

Debussy vuelve a París antes de la primavera de 1887, interrumpiendo los 3 años reglamentarios y se acerca principalmente a los círculos literarios. Entre 1888 a 1889 asiste a Bayreuth para ver las presentaciones de los dramas de Wagner, cuya influencia vemos en *La damisela elegida* y los *Cinco poemas de Baudelaire*. También puso música a poesías de Théophile Gautier, Paul Bourget, Théodore de Banville y Leconte de Lisle. Se casa por primera vez en 1889 con Rosalie Texier.

En 1891 conoce a Erik Satie, quien según las correspondencias, le explicaba a Debussy “la necesidad de liberarse de la aventura wagneriana” y crear una nueva música propia.

“¿Por qué no usamos los procedimientos que Claude Monet, Cézanne, Tolouse-lautrec y otros han dado a conocer? ¿Por qué no trasladamos esos procedimientos a la música? Nada más sencillo... Este fue el punto de partida que produjo resultados bastante buenos e incluso fecundos...”⁷⁰

Entre las primeras piezas que muestran una nueva forma de composición y que marcarían la nueva tendencia musical impresionista, tenemos principalmente el *Preludio a la siesta de un fauno* (basado en el poema simbolista Stéphane Mallarmé, compuesta entre 1892-1894), los *Nocturnos* (1893-1899) y también la *Suite Bergamasque* (escrita en 1890 pero publicada hasta 1895, debido a que el compositor consideraba esta pieza por debajo del nivel de sus composiciones modernas).

En 1892 inicia la música del drama *Peleas y Melisande*, ópera en cinco actos que le llevará toda una década (1892-1902), del cual Debussy fue el director de orquesta en las capitales de Europa. Recibió críticas pero se convirtió en un éxito internacional.

De 1903 a 1905 escribió *La Mer*, que consta de 3 movimientos: *Del alba al mediodía en el mar*, *Juegos de olas* y el *Diálogo entre el viento y el mar*. Esta pieza representaría un adelanto en el desarrollo de su estilo impresionista y sería la obra orquestal más importante del compositor.

70. Lockspeiser, Edwar, “Debussy” 1959, Editorial Schapire S. R. L., p. 53

En 1908 hace un viaje a Inglaterra, donde fue invitado como director de la *Sociedad de conciertos franceses*. Ese mismo año se casa por segunda vez con Emma Bardac, con quien procrearía a Claude-Emma, a quien dedica la *suite* para piano *El rincón de los niños* (1908), que consta de seis piezas.

En 1909 le diagnostican cáncer pero su producción musical continuó: de 1910 a 1913 compuso los 2 libros con los 24 *Preludios para piano* (considerados como una de las cimas de la música impresionista); en 1911 escribe la música de acompañamiento de *El martirio de San Sebastián*, drama sacro en cinco actos del libreto de Gabriele d'Annunzio: *La Berceuse heroïque* (1913). En 1915 es operado debido al cáncer, aún así ese mismo año compuso los *Doce Estudios*, que según las palabras del propio Debussy “son muy difíciles de tocar”. Su última pieza escrita fue la *Sonata para piano y violín*, concluida en la primavera de 1917.

Debussy muere en París, el 25 de marzo de 1918, mientras la ciudad era bombardeada por cañones alemanes. Debido a las circunstancias, no se pudo llevar a cabo un funeral público.

4.3 Análisis

Suite Bergamasque

Las composiciones pianísticas de Debussy las podemos dividir en 3 periodos: 1880-1892, 1902-1904 periodo de sus mejores obras, y 1904-1918, periodo de decadencia⁷¹.

La Suite Bergamasque fue la primera obra importante para piano de Debussy, escrita alrededor de 1890 pero la impresión vio la luz hasta 1905. Los dos trozos iniciales subsisten con sus nombres originales (*Prelude* y *Minuet*), y el 3° y 4° pasaron de *Promenade Sentimentaly* y *Pavana* a *Claro de Luna* y *Passepied*. Es muy posible que la siguiente estrofa haya sido el punto de inspiración para el “*Claro de Luna*”, tercera parte de esta suite.

*Tu alma es un paisaje escogido
Cuyo encanto exaltan máscaras y bergamascas
Pulsando, tristes, el laúd
Y danzando en fantasmales disfraces.*⁷²

Prelude

Sobre el preludio, podemos decir que es una pieza que se ejecuta antes de cualquier otra a modo de introducción, lo puede haber de uno, dos o más temas en las cuales algunas veces se emplean en 4 periodos, para lo cual, los 2 periodos intermedios deben estar en diferentes tonalidades, siendo el 4° un ritornelo al tema y tono principal.

“Cuando el preludio posee cierta extensión, generalmente está elaborado sobre dos y aún más temas...”⁷³

El Prelude de la Suite Bergamasque está claramente dividido en 4 periodos (ABCA y coda), la cual también pudiéramos verla como forma ternaria A-B-A dado que existe el ritornello, por lo cual, B estará dividida en 2 secciones contrastantes: B y C.

La parte A consta de los primeros 19 compases, la parte B del c. 20-65 y el ritornelo con coda serán del c. 66 al 89.

71. Lockspeiser, Edwar, “Debussy” 1959, Editorial Schapire S. R. L., p. 139

72. Zulueta, Jorge “Claude Debussy, la obra completa para piano” 1964, Universidad Nacional de Tucumán, p. 29

73. Bas, Giulio “Tratado de la forma musical”, 1957, Ricordi Americana, p. 198-199

El preludio inicia en tempo rubato y compás de 4/4. La sección A consta de 2 partes, de la cual el inicio de la 2ª es una variante del inicio de la 1ª (ej. 32).

A

1)

Ej. 32

2)

El tema principal (c. 1-2) nos muestra 2 motivos: los largos saltos iniciales y los grupos de 4 notas en semicorcheas que suben y bajan.

Los compases 3-4 son la cola del tema principal y en cada una de las 3 presentaciones futuras (c. 9-10, 68-69 y 74-75) la melodía se presentará idéntica, no así la armonía (ej. 33) ya que Debussy la modificará dependiendo de la modulación a la que conduzca:

Ej. 33

C. 3-4

9-10

68-69

74-75

Una progresión descendente por grado conjunto (c. 30-31) conducen a un Si (dominante de Mi, c. 32), sobre el que reposa ligeramente la armonía mientras la melodía se mueve repitiendo el mismo patrón hasta terminar con 2 escalas ascendentes (c. 35) sobre el V de La melódica, que enlazan de nuevo a B1, completando así la forma ternaria de B.

La primera sección de **B1**, en los c. 36-39 apenas muestra algunas pequeñas variantes referentes a sus similares del c. 20-23. Sin embargo, en la 2ª sección (c. 40-43), en el 3er tiempo del c. 41, el cambio armónico al homónimo mayor es toda una sorpresa auditiva (ej. 36).

Los c. 42-43 son totalmente conclusivos sobre la tonalidad inicial, la menor.

La sección **C** está dividida en 3 partes sobre el mismo motivo de 3 notas ascendentes que se repite en bloques de 2 compases:

C1 (c. 44-51) se presenta 4 veces, 2 iniciando el bajo en Sib y 2 sobre Mib, por movimiento contrario y presentando de 3 a 7 voces. Las alteraciones sugieren los tonos de Fa y Sib, aunque no existen cadencias que reafirmen el tono (ej. 37).

C2 (c. 52-59) se presenta 2 veces sobre Sib y 2 sobre La. En la imagen se muestra la secuencia armónica de ambas partes (ej. 38).

C3 (c 60-65), mostrando 2 veces el tema, en esta parte agrega el tema con el recurso melódico del c. 10. La armonía de esos 5 compases debe verse como la preparación del regreso a la tonalidad inicial (FA), como así lo muestra el c. y 65 con el anuncio de la cadencia para volver al tema A (ej. 39)

60 61

vii₆₅/V vii₆₅/V ii⁷/Fa

A vuelve tal y como en los c. 1-10 (salvo las variantes armónicas del bajo, indicadas en la primera presentación del tema) excepto en el c. 74, 3er tiempo en la cual suena un re, en vez de un do.

El último bloque de 4 notas descendentes es utilizado para formar la sección conclusiva con una progresión ascendente (ej. 40) por grado conjunto en una escala completa.

Ej. 40

75 A 76 Sección conclusiva

Arpeggios ascendentes de la mano izquierda, contrario a los arpeggios descendentes de la melodía, finalizando con 1 escala ascendente (3 veces) enlazan a la **coda** (c. 81), iniciada con el recurso melódico del c. 12 y sobre la dominante de Fa (ej. 41).

Ej. 41

81 V⁷/Fa 11

Las primeras 2 secciones de la coda giran en torno a Fa, la 2^a conduce a Sib en la 3^a (c. 85), VI de Fa, donde se presenta la escala ascendente por disminución (corcheas).

Finaliza el prelude en 3 los compases finales con 4 enérgicos acordes.

Mapa general del **Prelude (Suite Bergamasque), Debussy**

		Compás	Tono	Descripción	
A	A	1-6	Fa	Presentación del tema.	
	A´	7-12	Bb	Repetición del tema.	
		13-14		Extensión de la cola modificada.	
	Puente	15-16	sol-Do	Pasando a g7, repetición a la 8ª abajo.	
17-19		a-g-C9-Bb-F			
B	Ternaria B1	20-23	La m (Do)	Parte B	
		24-27		Repetición. El final modificado.	
		28-29		Extensión en Mi mayor (V7-I)	
	B2	30-31 32-35	Mi	Progresión descendente por grado conjunto (re a do). Soprano y contralto alternan motivo. Enlace a B1.	
	B1´	36-39 40-43		La m (Do)	Parte C. Repetición modificada. Sorpresa auditiva.
	C	44-45 46-47 48-49 50-51	Si b	Motivo ascendente. Soprano y bajo por movimiento contrario. Repetición. (Todo gira en torno a Bb lidio)	
				Mib	Repetición de lo anterior. Todo gira en torno a Mib Cm dórico. Repetición.
	C´1	52-53 54-55 56-57 58-59	Si b	Motivo ascendente. Acorde de mi7ª dis. Nota pedal en el bajo. Repetición.	
			La	Motivo ascendente. Acorde de re#7ª dis. Nota pedal en el bajo. Repetición.	
C´2	60-61 62-63 64-65	Sol	Motivo ascendente con motivo del c. 11 Repetición Extensión del motivo del c. 11 y trino (V/Fa)		
A	A´´	66-71	Fa (5+)	Ritornelo de A. Variación armónica del bajo y tenor.	
	A´´´	72-75	re-Sol	Repetición de A. Variación armónica e incompleto al final.	
Coda	Sección conclusiva	76-77	Do	Progresión ascendente por grado conjunto en acordes de 7ª.	
		78-80	sol-Do7	Continuación modificada de la progresión. Arpeggios.	
	Coda final	81-86 87-89	Fa	Motivo del c. 11 y en 3 ocasiones Fin.	

4.4 Algunas sugerencias técnicas y de interpretación

De forma personal puedo decir que a menudo confundimos la libertad con el libertinaje, lo mismo sucede con el tempo rubato, el cual se presta para que hagamos todo tipo de desfiguros rítmicos, dejándonos llevar más por la emoción que por la razón; ya podemos leer de Jaques Durand, por medio de Luca Chiantore:

“Una sonoridad llena, una gran delicadeza, una finura impecable, un *rubato* imperceptible que siempre encajaba con el tiempo, un manejo del pedal sorprendente; de esto se componía la técnica de Debussy.”⁷⁴

Por lo cual me atrevo a sugerir que la medida se mantenga dentro de un pulso perceptible en todo momento, aun cuando sea acelerando o rallentando.

Debemos rallentar el tempo cuando se vuelve a un mismo tema o se cambia de sección, sobre todo en el paso a B (c. 19-20) e iniciarlo inmediatamente a tempo con gran delicadeza, donde más adelante necesitamos hacer el cruce de la mano izquierda para tocar las 3 corcheas finales, y así en el resto de las presentaciones similares. En los c. 26-29 alternaremos la melodía entre las manos, primeramente el grupo de 4 fusas con la derecha, la negra con la izquierda y finalmente la corchea con la derecha, volviendo al mismo patrón en las siguientes 7 presentaciones.

El tema principal se presentará 4 veces con la melodía idéntica (exceptuando una nota Re de la última presentación), mas no así la armonización, por lo cual debemos poner énfasis en lo que decimos con la mano izquierda en cada presentación, tratando de que el acompañamiento nos muestre cada vez diferentes colores con la misma sección, para lo cual el tema debe tener mayor presencia sin caer en el forte. Lo mismo sucede con la sección B, en el c. 41, donde el cambio al relativo mayor es, de las 4 presentaciones el que más llama la atención.

El pedal es un recurso completamente necesario en Debussy pero hay que cuidar de no abusar de él, pues se corre el riesgo de que se ensucie la armonía.

74. Chiantore, Luca, “Historia de la técnica pianística” 2001, Editorial Alianza, p. 480



5. Once Bagatelas para piano No. 1, Op. 19

Rodolfo Halffter

Madrid, España, 1900 – México, 1987

5.1 Contexto histórico

Los sucesos importantes que podemos mencionar dentro del marco histórico de Rodolfo Halffter mientras estuvo en España fueron: La Primera Guerra mundial (1914-1918) y la Guerra Civil Española (1936-1939). Como contexto histórico cultural no podemos dejar de mencionar el llamado *Grupo de Madrid de la Generación del 27*, del cual formaría parte Rodolfo Halffter; dicho movimiento se vería interrumpido por la Guerra Civil Española.

De la Primera Guerra mundial podemos decir que no afectó a España, debido a que, desde principios de la Guerra se había declarado como neutral por varias razones: economía atrasada; no pertenecía ni a la Triple Alianza, ni a la *Entente Cordiale*, además de que el rey tenía lazos familiares en ambos lados.

La Guerra Civil Española fue un conflicto social, político y militar. Se desencadena después de fracasar el golpe de estado (1936) por parte de un grupo de militares encabezados por Francisco Franco Bahamonde contra el gobierno español de la Segunda República. Al finalizar la Guerra Civil, Franco ejercería una dictadura hasta su muerte en 1975.

5.1.1 El Grupo de Madrid de la Generación del 27

“Repito: nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había enseñado la manera de alcanzar esa meta.”⁷⁵

75. Lección magistral dictada por Rodolfo Halffter en el VII Curso “Manuel de Falla” en 1976. Iglesias, Antonio “Rodolfo Halffter” 1979, Editorial Alpuerto, p. 47-48.

Rodolfo Halffter conoce a Manuel de Falla en 1929, el cual había echado la mirada al pasado con la idea de extraer e incorporar a su arte las esencias de la música popular, música natural y de la antigua música culta hispánica que encontraba en archivos y bibliotecas. La creciente objetividad anti-romántica mostrada por Falla, incorporó a España en el pensamiento europeo respecto a la composición musical.

Así pues, Manuel de Falla sería la punta de una generación de músicos madrileños quienes formarían un selecto grupo de músicos denominado el *Grupo de los Ocho* o *Generación musical del 27*, casualmente, paralelo a ese existió otro más, integrado principalmente por literatos. Rodolfo Halffter denomina a esas dos generaciones en una sola como el *Grupo de Madrid de la Generación del 27*.

Esta nueva corriente traía consigo el concepto de música pura, poesía pura, y arte puro, en general. Los compositores intentaban purgar su música de la contaminación literaria o filosófica y consideraba a la musical como un objeto sonoro delimitado por una estructura formal, que contenía las sustancias de la rítmica, melodía, armonía y timbre.

Se despertó también entre los músicos el interés por las pequeñas formas cerradas, las cuales consistían en que varias piezas de cortas dimensiones formaran una grande, tenemos como ejemplo las sonatas de *El Escorial*, de forma pequeña y escritas en un sólo movimiento. También se acercaron al canto popular, como se mira en los ballets “*Corrida de feria*”, de Bacarisse; “*La maja*”, de Remacha; “*Juerga*”, de Bautista, músicos de la Generación del 27, entre otros.

5.2 Aspectos biográficos

Halffter

Rodolfo Halffter Escriche, hijo de Ernesto Halffter Hein (descendiente de una familia noble de Prusia oriental, hoy Alemania) y de Rosario Erradón (de nacionalidad española) fue Pianista, compositor, editor, crítico y maestro de música. Nace en Madrid, España el 30 de octubre de 1900 y fallece en la Ciudad de México el 14 de octubre de 1987. En ambos países recibe las máximas distinciones nacionales: Premio Nacional de Artes y Letras (México) y Premio Nacional de Música (España).

Su madre (pianista) y su abuelo, Emilio Escriche (tenor), fueron quienes introdujeron en la música a los 6 hermanos desde pequeños; en conjunto formaron un coro familiar y de los cuales sobresalieron Rodolfo y su hermano Ernesto (1905-1989) como músicos. A los ocho años de edad ya acompañaba al piano numerosas arias italianas y lieder, cantados por su abuelo y por algunos de sus hermanos, también recitaba a Goethe en alemán y se inició en la lectura de los clásicos griegos. Estudió el Bachillerato en el Colegio Alemán, en Madrid y durante su vida escolar asistió a los conciertos de las orquestas madrileñas y a los recitales de los grandes intérpretes.

Rodolfo fue un músico autodidacta principalmente. Su padre se opuso a que se dedicara seriamente a la música y al terminar el bachillerato lo empleó en el Banco de Madrid, sin embargo, en 1920 le permitió que recibiera clases de Armonía con Francisco Esbrí durante algunos meses; ese mismo año descubrió el “Tratado de Armonía” de Schonberg, que transformó su concepción fundamental de la música; también una amiga de la familia le acercó a la música e Debussy, que influenciaría en sus primeras composiciones⁷⁶.

76. “Por razones a las que no me refería ahora, nunca concurrí a las clases de Conservatorio. Me formé yo solo; sin embargo, durante algunos meses, recibí lecciones de Armonía del maestro Francisco Esbrí, director de una banda militar. Adquirí tratados de Armonía y de composición, que devoré. Mi gran descubrimiento, allá por el año de 1920, fue el “Tratado de Armonía”, de Shonberg, que me abrió la mente a una nueva concepción de la Armonía y me sirvió de guía durante mi aprendizaje”.

Iglesias, Antonio “Rodolfo Halffter” 1979, Editorial Alpuerto, p. 13

Hace amistad con el pianista húngaro Fernando Ember, quien estrena su primer obra “*Naturaleza muerta*” (1922); de igual forma inicia amistad con Adolfo Salazar, quien le presenta a Manuel de Falla y lo introduce en las reuniones de los intelectuales en la Residencia de los Estudiantes, ahí conocería a Luis Buñuel, Salvador Dalí, Federico García Lorca y Miguel Unamuno.

Entablaría amistad con los compositores de su época, con quienes forma el llamado *Grupo de los Ocho* a principios de 1930 (influenciados principalmente por Manuel de Falla, con quien pasaría una temporada en Granada en 1929 y amplía sus conocimientos técnicos). El *Grupo de los Ocho* lo conformaron: Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Rosita García Ascot, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha y los dos hermanos Halffter; más tarde se asociaron Jesús Bal y Moreno Gans. Por esas fechas estrena en Madrid sus *Dos Sonatas de El Escorial, para piano* (1930).

Paralelo a ese movimiento existió en Madrid la *Generación del 27* (que surge del deseo de conmemorar el tricentenario de la muerte de Góngora⁷⁷). Dicha generación estuvo formada por los intelectuales de la época, generalmente poetas, entre los cual también encontramos pintores, arquitectos, prosistas y músicos.

Mientras trabajaba como columnista de “El Sol” conoce a Emilia, con quien se casa el 10 de octubre de 1931. Se traslada a París en 1934 en representación del cargo de la Subsecretaría de Propaganda, del Departamento de Música, donde escribe por recomendación de Manuel de Falla su primer música para fondo de película *La traviesa molinera* y estrena su *Preludio y Fuga*. En 1937 es nombrado secretario del Consejo central de la Música de la República Española y el 13 de marzo de 1939, recibe la invitación de la Embajada de México para exiliarse, llegando a nuestro país en mayo junto con su mujer e hijo, donde se naturalizan como ciudadanos mexicanos el mismo año.

77. 1561-1627. Fue poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro

Estando en nuestro país tuvo una actividad cultural muy importante. Funda “La Paloma Azul”, primera compañía de ballet (1940); es nombrado en numerosos cargos, de entre los que destacan:

- Presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce (1955).
- Jefe del Departamento de Música de Concierto (1957).
- Jefe de la Secretaría técnica del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (1959).
- Miembro titular de la Academia de Artes (1968).
- Presidente del Comité de Vigilancia de la SACM (1972).

También sería maestro del Conservatorio Nacional de Música durante tres décadas (1941-1971), donde contribuyó a la formación de varias generaciones de músicos: Mario Lavista, Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Jorge González Ávila, Mario Kuri-Aldama, Héctor Quintanar, Francisco Sabín, y Arturo Márquez⁷⁸.

Escribió una enorme cantidad de música para instrumentos solos, dúos, cuartetos, percusión, ballet, música vocal y orquesta; dichas piezas las estrenó en México, España, Venezuela, Canadá y Estados Unidos. Entre sus obras más representativas tenemos “*Dos sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz*” para voz y piano, “*Tres Sonatas*” para piano, “*Obra festiva*” para orquesta, “*Tres piezas para orquesta de cuerda*”.

Vuelve a España por primera vez en 1962, y a partir de su segundo viaje (1971) volvería con mucha mayor frecuencia como invitado para dar el Curso de Composición Musical “Manuel de Falla”, en Granada y Santiago de Compostela. En reconocimiento a esta labor, el Conservatorio Municipal de Música de Mósteles, España, lleva el nombre del compositor.

78. Ruíz Ortiz, Xochiquetzal, *Rodolfo Halffter*, p. 11

5.3 Análisis de la obra

Once Bagatelas, Op. 19

La bagatela es una pieza ligera, de cortas dimensiones y sin una forma predeterminada, usada generalmente para ejecutarse en el piano. Entre los principales compositores que recurrieron al estilo podemos mencionar a Beethoven con sus *Siete bagatelas Op. 66* y posteriormente *Seis bagatelas, Op. 126*, de igual forma, Bartok con sus *Catorce bagatelas, Op. 6*.

La evolución de las obras de Halffter inicia desde los primeros ensayos de composición, de edad joven aún y con estancia en España, en la que nos muestran la gran influencia de los tratados de Schoenberg y Debussy⁷⁹. Ya estando en México, el mismo Halffter clasifica entre su “primera obra importante del grupo de composiciones nacidas en México” a las *Once bagatelas para piano*, así como sus *Dos sonatas para piano* y el *Cuarteto para instrumentos de arco*, debido a que serían las obras que conducirían su proceso hacia la dodecafonía.⁸⁰

En las *Once bagatelas* nos encontramos los principales aspectos de la música contemporánea, como la politonalidad, lo polimodal o lo polirrítmico. Es curioso observar cómo es que las bagatelas coinciden en gran medida con una secuencia de Rápido-Lento, algo así como ocurre en las Suites de Bach. No ocurriendo esto sólo en 2 secciones de las bagatelas: V y VI (rápidas) y IX y X (lentas).

Añadiré que fueron escritas con dedicatoria a Alicia Urreta, y fue ella misma quien estrenó la pieza y en la sala Schiefer de México, el 30 de enero de 1950.

79. “Mis primeros ensayos de Composición, en los que se advierte el balbuceo propio de quienes se inician en un arte y carecen de una adecuada formación académica, acusan la influencia de esos dos grandes maestros: Schonberg y Debussy.”

Iglesias, Antonio “Rodolfo Halffter” 1979, Editorial Alpuerto, p. 14

80. Ruiz Ortíz, Xochiquetzal “Rodolfo Halffter” 1990, CENIDIM, p. 32

I

La Bagatela I tiene forma ternaria simple: A A' A y coda. Existen bastantes cambios de compás ($2/4$, $3/4$ y $3/8$), el ritmo de la melodía es diferente al del grupo de corcheas en el bajo y está en secciones tonales, dentro de los cuales el único tema (de carácter alegre) que se presenta será variado rítmica, melódicamente o armónicamente en las tres secciones de la pieza, incluyendo la coda (que presentará los primeros aspectos de la politonalidad en el c. 32). Podemos decir que la pieza está principalmente seccionada en frases de 5 compases (ej. 42)

El insistente grupo de 3 corcheas en el bajo se muestra en muchas ocasiones en la Bagatela VI en el bajo (ej. 43), primeramente apenas recordando el motivo en los c. 21 y 23, y ya mostrándolo muy similar en los c. 25-26, de hecho las notas son las mismas en una octava arriba, recurriendo a la alteración de fa (#) para tal propósito.

Ej. 43

	Compás	Tono	Descripción
A	1-5 5-10	Sol	Presentación del tema. Ligera variación rítmica melódica.
A'	10-15 15-19 19-21	Fa# Reb Do	Motivo en el bajo. Motivo en el bajo. Motivo en la soprano.
A	22-26 26-31	Sol	Tema. Tema octava arriba.
Coda final	31-35	Mib V/Re	Motivo.

II

La bagatela II es de forma ternaria simple A A' A (coda), de carácter contrario a la primera, un *cantabile* triste y apacible en escala modal frigia, con un motivo único que dialoga en imitación que se modifica dentro de los parámetros del contrapunto. Predominan el diálogo 2 voces (soprano y tenor), teniendo la 3ª y 4ª voz una participación muy discreta.

La figura del sujeto de los c. 3-4 de la soprano, son usados primeramente en el tenor y después en la misma soprano en contrapunto conocido como cangrejo en ambas voces:

Ej. 44

A continuación el mapa general de la Bagatela II y otro más sobre la participación de las voces en el contrapunto.

	Compás	Tono	Descripción
A	1-7	Mi frigio	Sujeto en la soprano y tenor a 1c. y 1t. De distancia. Sujeto en cangrejo y extensión por movimiento contrario.
A'	8-15		2 secciones con el sujeto en 3 voces, siguiéndose a 1 t. de distancia Termina con una extensión por movimiento contrario entre la contralto y el bajo.
A Coda	16-17 18-20		Más que un verdadero periodo puede considerarse como una coda de 5 compases. Los 2 compases de soprano y tenor presentan el sujeto a 1 t. de distancia.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
S	S.		S.		Cangrejo y M. C.			S.			S.					S.		Coda		
C								S.			S.		M. C.							
T		S.				Cangrejo	Espejo	S.								S.		Coda		
B											S.		M. C.							

III

Esta bagatela es de forma ternaria simple A B A y coda. De carácter vivo en compás de 6/8, tiene varias acentuaciones en los segundos tiempos y predomina el modo de Sol Mixolidio. He decidido llamar “B” a la parte contrastante y no “A” por la razón de que a pesar de que B tiene relación con A, es perceptible una parte completamente diferente.

Esta escalerita quebrada que sube, en los siguientes compases habrá de sufrir modificaciones (c. 25-30) y tal parece que es el pretexto y antecedente del cual se habrá de formar la Bagatela VIII (ej. 45).

Otra relación que existe entre esta bagatela y otra siguiente se muestra en el c. 38-39, donde el motivo de 2 acordes de 7ª (sin 5ª) descendentes se muestra en la Bagatela VI en los c. 40-41, 43-45 y 90-91, 93-95.

Es interesante notar el cambio tan brusco que ocurre en los 4 compases de la coda, en la cual, un Mib aún es tolerable debido a la nota común Sol. En el último compás se presenta el cambio más brusco, pero se vuelve bastante justificable si consideramos que Halffter está haciendo la preparación del enlace a la siguiente Bagatela IV con la dominante de Si mayor.

	Compás	Tono	Descripción
A	1-5 6-10 11-15 16-20	Sol	Tema. Repetición ligeramente modificada. Cabeza del tema invertido. Cabeza del tema invertido ligeramente modificada.
B	21-24 25-32	Re	Escalera con cadencia a Re y Fa#. Antecedente temático de la Bagatela VIII.
A	33-5 36-42	Sol	Tema invertido y modificado. Cabeza del tema invertido con extensión.
Coda final	43-46	Mib-Sol- Fa# ;!	Modificación armónica brusca. Termina con la dominante de la siguiente bagatela.

V

Si nos aferráramos a encasillar la Bagatela V en una forma, probablemente lo lograríamos por la razón de que se puede notar muy fácilmente un ritornelo en el c. 24, pero más bien, la Bagatela V carece de una forma definida. Es la más corta en duración de la serie que contrasta fuertemente con la anterior. A pesar de estar escrita en 2/4, al escucharla se puede distinguir más bien un compás de 1/2 que inicia en anacrusa y que melódicamente conduce al tiempo 1 pero tiene muchos acentos en el tiempo 2.

La melodía se desenvuelve imitativamente en diferentes tonos, siempre en movimiento contrario con el bajo, formando una bitonalidad. Existe la posibilidad de que este motivo de movimiento contrario haya sido tomado de la Bagatela I, del c. 13-15

En la pieza se presentan 4 voces, pero la participación del tenor y contralto es muy discreta (blancas ligadas por varios compases); su participación es más como complemento armónico.

Su segmentación melódica puede tener más de una interpretación, por ejemplo:

- Podemos nombrarla como grupos de tetracordes ascendentes y descendentes sobre un bloque diferente en cada mano.
- Pero también pudiéramos decir que todas las presentaciones del tema giran en torno a un tono, por ejemplo, la primera sección del c. 1- 8 en la soprano, está escrita en torno a Mi menor.

	Compás	Bloque en cada mano		Descripción
		Derecha	Izquierda	
Sin forma definida	1-8	Re M	Sol locrio	El mismo tema en movimiento contrario en todas las presentaciones. Bitonal u en grupos de tetracordes ascendentes y descendentes.
	9-15	Sol M	Re b	
	16-19	Si lidio	La M	
	20-23	SI M	Mi M	
	24-25	Re M	Sol locrio	Finaliza con una progresión que conduce a la nota principal de su bloque.
	26-30	Sol	La b	

VI

Probablemente sea esta bagatela la más difícil de ejecutar y la más larga. De carácter alegre y festivo empieza con un ritmo acéfalo en compás de 6/8 que alternará discretamente con 3/8; en muchas secciones se escuchan aspectos polirrítmicos pero más bien son acentuaciones en los tiempos débiles (2, 3 y 6) lo que nos da esa sensación. Sobre la forma podemos decir que está dividida en A B A' B' y coda, siendo la 2ª parte (A' y B') una reexposición “idéntica” (ej. 47), tanto en melodía como en la asignación de compases en la dominante. En general la pieza es politonal, pero la 1ª sección A y B parecen girar en torno a Sol mayor que termina en Re (V); la 2ª sección A' y B' gira en torno a Re (V) y tiene la sensación de reposo final en un regreso a Sol mayor. La coda final es una extensión de la parte final de B'.

Ej. 47

	Compás	Tono	Descripción
A	1-13 14-20	Sol-Re	Ritmo acéfalo en el bajo y presentación del tema A con 2 repeticiones. Tema con respuesta en movimiento contrario.
B	21-35 35-50		Tema B en 2 partes; la 2ª conduce a una nueva sección tonal. B modificado y ampliado en una nueva sección tonal.
A	51-63 64-70	Re-Sol	Repetición n de A en la dominante.
B	71-85 85-100		Tema B en 2 partes; la 2ª conduce a una nueva sección tonal. B modificado y ampliado en una nueva sección tonal.
Coda final	101-107	Sol	Parentesco con el final de B.

VII

Halffter nos muestra con la Bagatela VII, que con la politonalidad se pueden crear maravillosas sutilezas sonoras. De carácter apacible, sereno y *cantabile*, llegan a contrastar los matices *pp>f* en una melodía monotemática y armonía politonal y bimodal muy evidente; en 2 secciones de 10 compases (siempre terminando en el primer tiempo del siguiente compás) nos presenta una forma binaria simple A-A' y coda. La melodía (en grupos de 4 semicorcheas, con forma de arpeggio ascendente y con una cola descendente por grado conjunto) habrá de presentarse (ej. 48):

- 4 veces en A (variándola) sobre Do (M y m),
- 3 veces en A' en La (M y m), Fa (M y m) y regresando a Do (M y m), donde concluye de la misma forma que A, reafirmando la tonalidad en una cadencia perfecta de Dominante-Tónica, alterando la sensible (Sib)

Ej. 48

	Compás	Bloques		Descripción
		Der.	Izq	
A	1-9 9-11	Do M	Do m	Presentación del tema con 3 repeticiones variadas. Sección conclusiva con cadencia en Do.
A'	11-17 17-21	La m Do M	La M Do m	Tema en La (M y m), Fa (F y m) Do (M y m). Sección conclusiva con cadencia en Do.
Coda	21-23			Extensión del fin de A.

VIII

Al igual que la Bagatela VI, esta bagatela es monotemática y es la 2ª de la serie que aparece con alteración en la armadura, girando en torno a Sol y Mi m. Tiene forma ternaria simple A A' A y coda. En toda la pieza pudiera notarse el aspecto de la politonalidad, (con mayor fuerza en A' que en A) aunque de igual forma podemos considerar cada parte A como secciones de 2 acordes (arpegiados ascendentemente, 1 en cada mano) que se persiguen, y que juntos forman un acorde de 7ª en 1ª inversión.

También hay secciones de 3 notas donde se tocan simultáneamente, de igual manera, formando el acorde de 7ª en 1ª inversión (ej)

♩=144

1 2

P

F#m7 1a inv Em7 1a inv F#m7 1a inv Em7 1a inv

En A', el aspecto de la politonalidad es más perceptible, dado que si vemos los 2 grupos de acordes de forma independiente, notamos que son 2 acordes mayores, del cual el superior empieza en la séptima mayor, aunque de igual forma pudiéramos considerar el superior como una extensión, formando un acorde con 11ª (ej. 50), lo cual hace difícil encasillarla en alguna tonalidad.

9 10

Eb D C# E/D C#

Eb 11a D 11a Eb 11a D 11a

El regreso a la sección A se da en el c. 17, aunque tal vez sea bueno mencionar que en el c. 14 termina con los dos acordes mayores encimados (acordes con 11ª) y después del silencio de negra y puntillo, en el c. 15 vuelve a los acordes de 7ª en 1ª inversión.

La pieza concluye con un acorde de 7ª en 1ª inversión.

	Compás	Tono
A	1-8	Sol (M m)
B	9-16	
A	17-24	
Coda	25-26	

X

El único tema que se presenta en esta bagatela será imitado en el resto de la pieza, así también habrá de ser modificado. Su forma puede ser considerada como binaria simple A A' y coda. El motivo principal (de ritmo acéfalo) lo encontramos en el c. 1-2, el cual habrá de ser utilizado 3 veces en cada frase: motivo, respuesta y resolución (ej. 52).

Ej. 52

Esta frase de 4 compases se repite en los siguientes 4, agregándole únicamente una apoyatura superior en el 1er tiempo de. C. 6. Vuelve a presentarse el tema en el c. 9, esta vez la cabeza del motivo está modificada en semicorcheas.

Las 2 primeras frases se muestran bitonalmente, lo que cambia en la 3er frase (c. 9), que primeramente nos muestra el tono de Re m y en el c. 13 lo refuerza en mayor, terminando con acordes que conducen a cadencia perfecta en el segundo tiempo del c. 15.

Las 3 frases de esta primera sección A habrán de reproducirse una 4ª justa superior en la parte A', que a la vez termina de la misma forma que A (c. 13-15 = c. 28-30). La coda inicia en el c. 31, que es la repetición (por disminución de valores) del c. 30, de forma similar a como lo fueron los c. 24-26 de la Bagatela IX. Es curioso notar que el último acorde (c. 33) puede funcionar como dominante (7ª aum) de la siguiente bagatela.

	Compás	Tono	Descripción
A	1-9 9-15	Re M	2 frases iguales con motivo, respuesta y conclusión. Bitonal Alteración de la frase y termina en cadencia a Re M. Tonal
A'	16-24 24-30		2 frases idénticas a la 4ª superior. Alteración de la frase en la 4ª superior. Termina igual que A.
Coda	31-33		Finaliza en ReM, V de la siguiente bagatela.

XI

La última de las bagatelas es espléndida para cerrar este ciclo de 11 bagatelas debido a que su forma ternaria nos regala un fantástico contraste armónico-melódico de alegría, ternura, y termina con una felicidad brillante. Es curioso ver cómo es que Halffter cierra con muchas de las características de la pieza con la cual abrió este ciclo de XI Bagatelas, empezando por la tonalidad, la forma, los constantes cambios de compás, el carácter alegre que distingue a ambas.

De 78 compases que componen la pieza, hay 62 cambios de compás entre binarios, ternarios y compuestos; de hecho, rara vez un mismo compás abarca 2 compases, habiendo en raras ocasiones hasta 4 compases para cada cambio.

El tema principal se inicia con 2 arpeggios anacrúsicos ascendentes de Sol M (a partir del re) sobre un arpeggio de Sol atresillado de corcheas; posterior a esto las 2 voces descienden en un arpeggio de movimiento paralelo. Esta será la figura que abrirá el tema principal de A; el resto del cuerpo tendrá modificaciones inevitables por los constantes cambios de compás, manteniendo en todo momento la esencia de la primera presentación. Es muy agradable el cambio armónico al pasar a B, debido a la nota común que hay en ambas secciones. La coda es formada por 3 acordes que ascienden a la 8ª superior, en movimiento contrario al bajo, formado por octavas que descienden por grado conjunto hasta la tónica, terminando ambas en un mismo acorde con 9ª sin 7ª (Sol9)

	Compás	Tono	Descripción
A	1-9 9-17	Sol M	Tema A. Tema modificado.
	17-27 28-34	Si m Sol M	Tema en el relativo menor. Tema A
B	35-38 39-42	Mi b	Tema B. Tema B 8ª arriba.
	43-49 50-54	Sol m Mi b	Tema B en el III m (2 veces) y V (1 vez). Tema B.
A	55-68 69-76	Sol M	Tema A modificado y ampliado. Tema A 8ª arriba.
Coda	77-78		Bajo y acordes por movimiento contrario.

5.4 Algunas sugerencias técnicas y de interpretación

Once Bagatelas, Op. 19

“Las once bagatelas para piano, fueron escritas pensando en su utilización pedagógica, viéndolas más cercanas a un <Microcosmos> bartokiano (pues no debemos olvidar cuanto ella pueden suponer en un acercamiento del joven pianista a la literatura actual para este instrumento)...”⁸¹

En todas las bagatelas debemos cuidar muy bien el uso de los matices que solicita la partitura, así como bien ejecutar los reguladores de intensidad sonora y de tiempo.

En la Bagatela I necesitamos familiarizarnos con la melodía llevada en la mano derecha y el ritmo de la izquierda para lograr la independencia que es solicitada por la polirritmia. Es mejor ligar el grupo de 3 corcheas de la mano izquierda y verlo como un acorde de 7^a (sin la 3^a) que va descendiendo por grado conjunto, de esta forma será más fácil incorporarle la melodía; de igual forma, el pedal habrá de ser ejecutado conforme a los pequeños grupos del bajo, y en la parte B, será usado discretamente, únicamente en las notas de reposo. En la parte A´ necesitamos resaltar el motivo, que ahora se presenta en la mano izquierda 2 veces y vuelve a la derecha. En el c. 21, aunque no está marcado, es bueno hacer un ligero *ritardando* y *decrecendo* para hacer el énfasis de fin de la parte media y el regreso a la parte A.

Al estar construida la Segunda Bagatela en contrapunto imitativo, necesitamos muy bien hacer notar el diálogo que hay entre las voces, de tal forma que cuando suenan las 4 podamos distinguir la línea melódica de cada una. Ligar muy bien las notas de cada frase es indispensable; si bien podemos hacer uso del pedal para lograr una mejor ligadura, no debemos abusar del uso para no ensuciar las notas.

Aunque el compás está en 4/4, considero mejor que se piense como 2/2, debido a que por ser una pieza tan sutil y de cierta medida triste, de esta forma disminuye la sensación del pulso, lo que contribuye a una percepción de mayor tranquilidad. Ayuda esto también a que los tresillos que aparecen en el c. 6 se resuelvan con mayor facilidad.

81. “Rodolfo Halffter (su obra para piano)” Iglesias, Antonio, p. 139-140

La ejecución debida de las dinámicas señaladas es indispensable, así como el los reguladores para dar el carácter solicitado en esta bagatela, que aparenta ingenuidad, pero está tan bien construida que el resultado es maravilloso

En la Bagatela III debemos hacer énfasis en las acentuaciones en tiempo débil y en las segundas simultáneas. El uso del pedal debe ser medido, sobre todo para respetar los silencios que marca la partitura, requiriendo en ocasiones que el pedal se active en el 2º tiempo. Es muy útil hacer caso de los matices que marca la coda, debido a que, a pesar de también tener acentuaciones en tiempo débil y de las alteraciones, con el *P*, el *ritardando* y el *dolcissimo* está rompiendo con el carácter vivo de la pieza y se está anticipando al carácter de la siguiente bagatela. Hay que poner la debida atención para no caer en la trampa del c. 38, que es alterado del c. 13.

En esta Bagatela IV se muestra ya claramente el recurso de la bitonalidad, por lo cual necesitamos hacerlo con mucha sutileza (*P*) para que las notas disonantes no se recalquen, ya que si se presta atención, los tiempos fuertes son consonantes (únicamente el c. 3, 17 y 19 no lo son, pudiéndose justificar el 17 y 19, como se explicó en el análisis).

Considero que la forma más sencilla de aprenderse la Bagatela V es darle la debida importancia a los bloques de notas que conforman cada sección, antes que a la melodía, ya que una vez sabiendo qué nota toca cada dedo en el bloque, las 2 partes estarán por movimiento contrario. De igual forma, es importante pensarla en compás de $\frac{1}{2}$ en vez de $\frac{2}{4}$, para que las ligaduras marcadas den la sensación de un golpe cada 4 corcheas y no de 2 en 2. Es muy importante hacer sentir el pulso en las partes como en el c. 4-7, donde la nota en tiempo débil se acentúa y está unida al 1er tiempo del siguiente compás, o donde el grupo de 4 notas inicia en el tiempo débil, debiendo acentuar la 3er nota, que coincide con el tiempo 1 del siguiente compás.

Probablemente lo más importante a recomendar en la Bagatela VI sea respetar en todo momento la ejecución solicitada de los acentos en los tiempos débiles, sobre todo en las 2 secciones B. Desde el inicio, la mano izquierda presenta un motivo rítmico acéfalo que habrá de usarse en repetidas ocasiones, pero por ser tan disonantes las notas que la conforman, no debemos resaltar esa parte, más bien hacerla muy discretamente y conducirla siempre al tiempo fuerte del siguiente compás, como ocurre de igual forma con la presentación de la melodía. Si bien la 2ª parte A es una réplica de la 1ª, debemos tener

cuidado en una pequeña modificación del bajo que pudiera pasar por alto en el c. 66, réplica del c. 16.

El uso del pedal en la Bagatela VII es indispensable, mas no debe prolongarse el uso mientras no cambie de armonía, sino más bien usarlo únicamente como ayuda de ligadura y para lograr un efecto sonoro que no ensucie la bitonalidad. El carácter sereno, la correcta articulación y el ligado deben cuidarse en todo momento. En la sección A' debemos dar mucha importancia a la ejecución de los reguladores dado que nos conducirán al clímax de la pieza con un *FF*, que bruscamente nos regresa a un *pp sub*.

En la Bagatela VIII, de forma similar a la Bagatela V, necesitamos tener conciencia de los bloques que forman cada parte y pensarla en grupos de 6 o 3 corcheas (debidamente marcadas en la partitura) que suben o bajan. El uso del pedal de esta bagatela habrá de ser más discreto, prolongándose en las primeras 3 notas de los grupos de 6 y evitándolo en los grupos de 3, logrando ligar las frases gracias a lo cómodo que son los arpegios en los bloques para cada mano. Hay que tener el debido cuidado al desplazamiento del bloque de la mano izquierda que se encuentra al final del c. 10 y une al c. 11 para que no se prolongue el ligero espacio que existe entre el fin y principio de una nueva frase.

La línea melódica de la Bagatela IX debemos considerarla dentro de las especificaciones del inicio: *p Legato cantabile*, debido a que alude al canto de una canción popular (de España), que muy bien nos da la impresión de una pequeña declamación hecha a base de sonidos únicamente. Por obvias razones de 7ª sonando, el bajo debe hacerse intentando una presencia discreta. En la parte B, el motivo de la izquierda será ligando de 2 en 2 las corcheas, y ligada toda la frase melódica de la derecha. El pedal habrá de ser muy discreto, apenas accionándolo ligeramente a principios de los 2 tiempos, prolongándolo un poco más en las notas de fin de cada sección (blancas). También los 3 acordes con doble 7ª (M y m) de la coda deben ser muy discretos sin dejar de sonar una de las notas, así como el último acorde, en el cual el acorde de Sol tiene dos 3as (M y m).

La Bagatela X se caracteriza por tener un aspecto seco, no obstante, el pedal también nos puede ayudar a conseguir este efecto si se desactiva inmediatamente después de la activación sólo en las notas negras del bajo. Puede y debe usarse con mayor libertad en las 4 partes donde la función del motivo es de conclusión (ejemplo el c. 4-5), pensando como si fuese un eco que se escucha a lo lejos, ya que si notamos, la misma dinámica de *P* nos ayuda a pensarlo de esa forma. También debe usarse con mayor presencia en los acordes

que marcan la cadencia a Re M en el fin de la 1ª y 2ª parte, así como en los 2 últimos compases.

La última bagatela XI tiene mucho en común con la Bagatela I, que abre este ciclo de piezas. De carácter festivo, constantes cambios de compás, polirrítmico y acentos en tiempo débil serán lo que la caractericen. Desde el principio se nos presenta un ligero problema: el arpegio en seisillo de la mano derecha sobre el tresillo de la izquierda que llegan a un compás de 6/8, es una situación que no nos debe causar problemas si consideramos el señalamiento que se marca al inicio de la partitura, donde corchea=corchea; de esta forma podemos subdividir el 1er compás en 6 corcheas, iniciando la melodía en la subdivisión #5 en la cual encasillaremos 3 notas (3 más en el #6) y así caer a una nota por corchea en el cambio de compás a 6/8. Es importante señalar esto ya que será el motivo principal que se presente en toda la obra. Hay que tener cuidado en las repeticiones de las partes A, ya que las modificaciones melódicas y de compás pueden hacernos tropezar en varios lugares. En la parte B se cambia totalmente el carácter, por una parte se disminuye ligeramente el tempo y se cambia la armonía. En esta parte el uso del pedal es más libre, cambiándolo cada que sea necesario para no ensuciar la armonía, evitándolo en las partes obvias como de los puntillos. Esta Bagatela XI y la No VI son las que más peticiones tienen de acentuaciones en tiempos débiles, por lo cual se debemos valernos de los recursos necesarios para no caer en las trampas de las acentuaciones y en los cambios de compás.

Conclusiones

La primera intención sobre darle mayor preferencia al análisis musical en las Notas al Programa fue por las razones expuestas en la misma introducción. Después de elaborar el trabajo de investigación, pude darme cuenta de que si bien en el examen de titulación debemos mostrar un conocimiento práctico, esto no se pelea en nada con el conocimiento teórico, sino todo lo contrario, se complementan perfectamente.

Si tuviera que dar mi punto de vista general sobre diferenciar las partes de ejecución e interpretación, podría poner a la ejecución dentro del ámbito mecánico, que tiene que ver más con “tocar la pieza” (que no propiamente incluya el aspecto de la interpretación), y a la interpretación dentro de un ámbito emocional, que tiene que ver más con la forma en que el ejecutante “siente la música” y de esa forma la proyecta, obviamente debe haber un trabajo de ejecución. Entonces de esta forma, el formato establecido de investigación de Notas al Programa en cuatro secciones (historia y análisis) se vuelve parte fundamental para el mejoramiento en la ejecución e interpretación de las piezas que conforman el programa del examen de titulación.

El ámbito histórico es un área de investigación en la cual a pocos estudiantes nos gusta incluirnos, sin embargo en mi caso la retribución se volvió inmensa cuando pude lograr la conexión entre la historia y un mejor resultado de interpretación, ya que por el sólo hecho de conocer la vida o el proceso de formación musical de quien ejecutamos una obra, a los ejecutantes/intérpretes nos hace en automático, sentir nuestra la música. Así pues, conocer la vida del autor se vuelve parte fundamental para poder darle un giro a la ejecución mecánica y agregarle el plus de la interpretación.

Por otra parte, el análisis musical va más allá de únicamente poder distinguir entre secciones musicales, llegando a ser una herramienta necesaria para el aprovechamiento del tiempo empleado mientras se abordan las piezas. Dicho de otra manera, nos ayuda a valernos de un conocimiento consiente para una memorización que permita una pronta ejecución de cada parte de la pieza, y no depender tanto de una memorización o ejecución mecánica, que no es del todo fiable en momentos de presión, como cuando se presenta la obra en público. Así pues, las partes que forman este trabajo de investigación son

sumamente importantes para ampliar la visión a todo músico, ampliando las partes de ejecución como las de interpretación.

En resumen, reuniendo todos los aspectos anteriormente mencionados, pude lograr satisfactoriamente lo expuesto en la introducción, por lo cual me siento gratamente cercano al mundo de cada compositor y me atrevo a decir que eh logrado una mejor interpretación en cada obra.

Bibliografía

- Banowetz, Joseph, *“El pedal pianístico”*, Ediciones Pirámide, Madrid 1999
- Bas, Giulio *“Tratado de la forma musical”*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1957
- Basso, Alberto, *“La época de Bach y Haendel”*, Turner Libros, S. A., Madrid 1977
- Bianconi, Lorenzo, *“Historia de la música, el siglo XVII”*, Turner Libros, S. A., Madrid 1999
- Buchet, Edmond *“Beethoven leyenda y realidad”*, Ediciones Rialp, S. A., Madrid 1991
- Cheiner, Sphie *“L. van Beethoven a través de sus 32 sonatas”*, B. Costa-Amic, México 1948
- Chiantore, Luca, *“Historia de la técnica pianística”*, Editorial Alianza, Madrid 2001
- Di Benedetto, Renato *“El siglo XIX: primera parte”* Turner Libros, Madrid 1982
- Ferchault, Guy, *“Claudio Debussy”*, Colección el Grifón, Madrid 1955
- Fleming, William, *“Arte, música e ideas”*, McGraw-Hill, México 1989
- Forkel, *“Juan Sebastian Bach”*, Fondo de Cultura Económica, México 1959
- Gavoty, Bernard, *“Chopin”*, Javier Vergara Editor S.A., Buenos Aires 1987
- Geiringer, Karl, *“La familia de los Bach”*, Espasa Calpe, S. A., Madrid 1962
- Gourdet, Georges, *“Debussy”*, Espasa Calpe, Madrid 1974
- Graetzer, Guillermo, *“La ejecución de los adornos en las obras de J. S. Bach”*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1956
- Guardia, Ernesto, *“Las sonatas para piano de Beethoven”*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1947
- Iglesias, Antonio, *“Rodolfo Halffter”*, Editorial Alpuerto, Madrid 1979
- Kolneder, *“Guía de Bach”*, Editorial Alianza, Madrid 1966
- Lockspeiser, Edward, *“Debussy”*, Editorial Schapire S. R. L., Buenos Aires 1959
- Mickiewicz, Adam *“Selección de poemas de Adam Mickiewicz”*, Munoz, México, D. F. 1957
- Orga, Ates, *“Chopin”*, Ediciones Robinbook, Barcelona 2003
- Pestelli, Giorgio, *“La época de Mozart y Beethoven”* Turner Libros, S. A., Madrid 1977
- Pourtalès, Guy de, *“Chopin o el poeta”*, Ediciones Dédalo, Buenos Aires 1959

- Randel, Don Michael, *“Diccionario Harvard de música”*, Editorial Diana, México 1991
- Ruiz Ortíz, Xochiquetzal, *“Rodolfo Halffter”*, CENIDIM, México 1990
- Scholes, y Percy Alfred, *“Diccionario Oxford de la Música”*, vol. 1, Edhasa, Barcelona 1984
- Schweitzer, Albert, *“J. S. Bach: el músico poeta”*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1955
- Suárez, Pola, *“Historia de la música”*, Editorial Claridad S. A., Buenos Aires 2007
- Zulueta, Jorge, *“Claude Debussy, la obra completa para piano”*, Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires 1964

ANEXOS

Anexo 1. Árbol genealógico de la familia de los Bach

1	1	Veit Bach	? -1619	Wechmar	Molinero
2	11	Johannes (Hans)	¿ -1626	Wechmar	Músico
3	12	Lips	¿ -1620		
4	111	Johann	1604-1673		
5	112	Christoph	1613-1661	Músico municipal y de corte	
6	113	Heinrich	1615-1692	Arnstadt	Organista
7	111,1	J. Cristian	1640-1682		
8	111,2	J. Egidius	1645-1716		
9	111,3	J. Nikolaus	1653-1682		
10	112,1	G Christoph	1642-1697		
11	112,2	J. Ambrosius	1645-1695	Eisenach	Músico municipal
12	112,3	J. Christoph	1645-1693		
13	113,1	J. Christoph	1642-1703		
14	113,2	J. Michael	1648-1694	Organista	<u>Padre de María Bárbara</u>
15	113,3	J. Günther	1653-1683		
16	111,11	J. Jakob	1668-1692		
17	111,12	J. Christoph	1673-1727		
18	111,21	J. Bernard	1676-1749		
19	111,22	J. Christoph	1685-1740		
20	111,31	J. Nikolaus	1682-1735?		
21	112,11	J. Valentín	1669-1720		
22	112,21	J. Christoph	1671-1721		
23	112,23	J. Jakob	1682-1722		
24	112,24	Johann S. Bach	1685-1750		
25	112,31	J. Ernest	1683-1739		
26	112,32	J. Christoph	1689-1740		
27	113,11	J. Nicolaus	1669-1753		
28	113,12	J. Christoph	1676- ?		
29	113,13	J. Friedrich	1682-1730		
30	113,14	J. Michael	1685- ?		
	113,21	María Bárbara	1684-1720		
31	111,121	J. Samuel	1694-1720		
32	111,122	J. Christian	1696- ?		
33	111,123	J. Günther	1703-1756		
34	111,211	J. Ernest	1722-1777		
35	111,221	J. Friedrich	1706-1743		
45	112,241	Wilhelm Friedemann	1710-1784		
46	112,242	Carl Philipp Emanuel	1714-1788		
47	112,243	Gottfried Bernard	1715-1739		
48	112,244	Gottfried Heinrich	1724-1763		
49	112,246	J. Christoph Friedric	1732-1795	Bach de Buckeburgo	
50	112,247	J. Christian	1735-1782		
	112,246,2	W. Friedrich Ernest	1759-1845	Cimbalista de corte en Berlín	

Nota: "En la siguiente lista, los complicados árboles genealógicos han sido sustituidos por un dispositivo que ahorra espacio, basado en el sistema decimal... De acuerdo con esto, el nombre de Veit va precedido por un 1 y a sus dos hijos (Johannes y Lips) se les da el 11 y el 12 respectivamente, y así sucesivamente.



**Anexo 2. La doncella del lago Swítez
(Mickiewicz)**

¿Quién es el mancebo tan joven y hermoso?
¿Quién es la doncella que lleva a su lado?
A orillas del lago de Swítez caminan
Bajo la luz de la luna.

Ella le regala frutas de canasto,
Él le ofrece rosas para una corona.
Tal vez sea amado de la bella niña
Y ella tal vez sea su amada.

A la misma hora, cuando cae la noche,
Se les ve reunirse del alerce.
Cazador del bosque cercano es el joven.
¿Quién es ella? Yo lo "ignoro.

¿De dónde ha venido? En vano es seguirla.
¿A dónde va? Nadie decirlo pudiera.
Igual que un ranúnculo junto al lago surge
Y se va cual fuego fatuo.

"Dime, hermosa niña, dime, niña amada,
¿Por qué esos secretos? ¿Por cuáles caminos
Hasta mí has llegado? ¿Dónde está tu casa
Y dónde los tuyos?

"Ya pasó el verano, las hojas se secan,
Ya vienen los días grises de la lluvia.
¿He de esperar siempre, niña, tu llegada
En esta orilla silvestre?



"¿Has de correr siempre cual corre el venado?

¿Has de andar de noche igual que un fantasma?

Quédate, oh mi amada, mejor, a mi lado.
Quédate con quien te ama.

Cerca de aquí tengo mi casita, en medio
De umbroso bosque lleno de fragancia.
Son muy abundantes la fruta y la leche
Y también la caza abunda."

"Espera, responde, muchacho orgulloso.
Recuerdo algo ahora que decía mi padre:
Hay dulces palabras en la voz de un hombre
Y uñas de zorro en su pecho.

Más desconfianza tengo en vuestro engaño
Que fe en la voluble pasión de un instante.
Acaso pudiera ceder a tus ruegos,
Pero ¿me serás fiel siempre?"

De hinojos el joven, toma de la arena
Un puño de tierra, y las fuerzas del infierno invoca,
Jurando al brillante claror de la luna...
¿Cumplirá su juramento?

"No lo olvides nunca, mi consejo sigue:
¡Ay de aquel que, torpe, rompe un juramento!
¡Pobre de él y pobre de su vida!
¡Pobre de su alma emponzoñada!"





Tal cosa diciendo, la niña no espera,
A sus sienas ciñe la corona, y luego,
Tras de despedirse del hermoso joven,
Aléjase de su lado.

En vano el mancebo trata de alcanzarla:
Ella corre, corre con veloz impulso.
Como leve brisa por fin desaparece
Y él queda otra vez solo.

Solo regresa por la agreste senda.
Húmeda la tierra bajo sus pies cede.
Silencio profundo. Cruje alguna rama
De vez en cuando al pisarla.

Sus pasos lo llevan a orilla del lago.
Inciertos sus ojos por doquiera vagan.
En el bosque ruge de repente el viento
Y las aguas se estremecen.

Se encrespan, se elevan, se hinchan,
revientan...
¡Oh, qué deslumbrante, fantástica imagen!
En las plateadas aguas aparece
Una virginal belleza.

Su rostro es cual pálido pétalo de rosa
Que al alba de dulces lágrimas bañara.
Como sutil niebla, los ligeros velos
Cubren su figura célica.

“Hermoso muchacho, cazador hermoso,
Cantaba la ondina con suave acento,
¿Para qué discurre por estas orillas
Bajo la luz de la luna?



“Por qué, por qué extrañas a esa niña loca
Que a las espesuras negras te reclama,
Te aturde, te deja siempre con tristeza
Y de tus penas se burla?

“Es mejor que escuches mis tiernas
canciones:
Deja los suspiros y las penas deja.
Ven conmino, vente, y los dos, muy juntos,
Sobre el agua danzaremos.

Si así tú lo quieres, como golondrinas
Sólo rozaremos el cristal del lago,
O con la alegría del pez jugaremos
Hendiendo las limpias olas.

“Después, en la noche, sobre el lecho
argénteo,
Bajo el transparente techo, entre el suave
Ropaje que forman los lirios del agua,
Soñarás sueños divinos.”

El pecho del cisne surge entre los velos...
La mirada baja, modesto, el mancebo
Con pasos ligeros se acerca la onda
Y grita: “Ven, ven conmigo” .

Y con sus pies ágiles lo mismo que el viento
Ya describe círculos de grandes contornos,
O va sumergiéndose en las aguas claras,
Gotas de plata esparciendo.





El muchacho corre, corre y se detiene.

Quiere a un tiempo mismo saltar y no quiere.

De pronto una ola brinca hasta la orilla
Y sus plantas acaricia.

Lo acaricia tanto, lo atrae con tal fuerza,
Que inundado siente su corazón, como
Cuando entre sus pasos aprieta en secreto
La mano de su doncella.

De la bella niña se olvidó el joven,
Despreció el sagrado juramento hecho,
Y va como ciego por el lago Swítez
En pos del nuevo señuelo.

Corre sin descanso, sin descanso mira.
Se lo van llevando las aguas adentro.
Ya de las orillas muy lejos se encuentra,
Y ambos giran como locos.

La brisa de pronto se lleva a la nube
Bajo cuya sombra los dos se ocultaban.
El cazador mira de cerca a la niña...
“¡Si es mi doncella del bosque!”

“¿Dónde están tus votos? ¿Mi consejo
dónde?”

¡Ay de aquel que, torpe, rompe un
juramento!

¡Pobre de él y pobre de su vida!

¡Pobre de su alma emponzoñada!



“No jurarás nunca ya en las frescas aguas
Ni a su transparente fondo irás nadando.
La tierra tu cuerpo cubrirá, y la arena
Sin luz dejará tus ojos.

“Y tu pobre alma, bajo del alerce,
Vivirá esperando por siglos y siglos.
Padeciendo siempre fuego de infierno,
No tendrá con qué pagarlo.”

Como enloquecido, ciega la mirada,
Oye las terribles palabras el joven.
El viento en el bosque su cólera ruge
Y el agua vuelve a agitarse.

Se agita, se eleva, hierve en lo profundo
Y acaba alcanzándolos con su remolino.
Se abre un precipicio, y desaparecen
El mancebo y la doncella.

Hasta hoy, las aguas se agitan y encrespan.
Hasta hoy, nimbada por la blanca luna
Pasa una pareja de tenues fantasmas:
Son el muchacho y la niña.

Ella se desliza por el lago Swítez,
Él alza sus quejas bajo del alerce.

¿Quién es el mancebo? Cazador del
bosque.

¿Quién es ella? Yo lo ignoro.

