



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.



UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

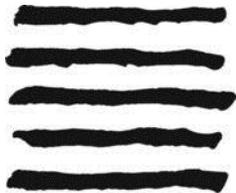
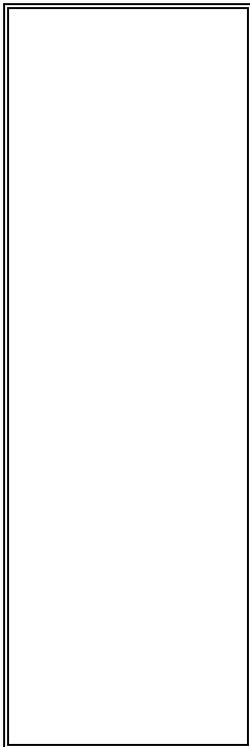
Opción de titulación

Notas al Programa

**Para obtener el título de
Licenciado en Piano
Presenta:**

Gerardo Lechuga Alvarez

**Asesor:
Dr. Felipe Ramírez Gil**



**ENM
UNAM**

Mayo 2013

Dedicatorias

A Dios por darme el aliento y la fuerza para poder avanzar en la música y permitirme llegar este momento.

A mis padres, Columbo Lechuga y Rosa María Alvarez, por su apoyo incondicional para concluir la carrera.

A mis abuelos paternos, Abdón Lechuga y Celia Castro, que heredaron en los genes de mi padre los elementos esenciales de la música.

✦ A mis abuelos maternos ✦ porque en el lugar donde están, se sentirán orgullosos de su nieto.

A mis hermanas, Blanca Rosa, María de la Luz, Rebeca, por su apoyo incondicional.

A mi prima Blanca Esthela por su apoyo para seguir insistiendo en Licenciatura.

A la Maestra Nadia Fokina Kukina, por sus conocimientos que me transmitió durante tres años.

A la Maestra María del Lourdes Ninowska Fernández Brito-Rodríguez, por transmitirme todos sus conocimientos musicales.

Al Maestro Luis Iván Jiménez Olivera por ser el motor final en mi formación musical, por descubrir mi musicalidad, pero sobre todo por soportarme un largo tiempo.

A todos mis Maestros de la Escuela Nacional de Música por los Conocimientos que aportaron en mi formación profesional.

A mi esposa, María del Rocio y a mi hijo, Gerardo Jr. por ser los causantes de mi titulación.

A mis Suegros por su apoyo moral y espiritual.

Índice

Programa	6
Introducción	7
1. Fantasía y fuga en do menor BWV 906.	
1.1. Contexto histórico.	9
1.1.1. El Barroco.	9
1.1.2. Política y socialmente.	10
1.1.3. De cómo la actitud de la iglesia y del estado ante la reforma influyó en la evolución de las artes.	11
1.2. Datos biográficos.	12
1.3. Análisis musical.	16
2. Fantasía en do menor (Kv 475).	
2.1. Contexto histórico.	22
2.1.1. Arte Neoclásico.	22
2.1.2. Neoclasicismo literario.	22
2.1.3. La Ilustración.	22
2.1.4. Música y sociedad en la época de la Ilustración.	23
2.2. Datos biográficos.	25
2.3. Análisis musical.	29
3. Fantasía en fa menor Op. 49.	
3.1. Contexto histórico.	37
3.1.1. Romanticismo.	37
3.2. Datos biográficos.	39
3.3. Análisis musical.	41
4. Fantasía.	
4.1. Contexto histórico.	51
4.1.1. Música occidental del siglo XX.	51
4.2. Datos biográficos.	53
4.3. Análisis musical.	55

5. Fantaisie Burlesque.	
5.1 Datos biográficos.	65
5.2 Análisis musical.	69
6. Fantasía para piano. Aires Nacionales Mexicanos.	
6.1 Contexto histórico.	80
6.1.1. La música mexicana de mediados del siglo XIX.	80
6.2 Datos biográficos.	84
6.3 Análisis musical.	85
Conclusiones.	96
Bibliografía.	97

Programa

- Fantasía y fuga en do menor BWV 906. J. S. Bach
(1685-1750)
- Fantasía en do menor KV 475. W. A. Mozart
(1756-1791)
- Fantasía en fa menor Op. 49. F. Chopin
(1810-1849)

Intermedio

- Fantasía para piano Aires Nacionales Mexicanos. Rafael Galindo
(1859-1945)
- Fantaisie Burlesque pour piano. Olivier Messiaen
(1908-1992)
- Fantasía. Benjamín Lees
(1924-2010)

Introducción

El presente trabajo tiene como finalidad reconocer la fantasía para piano; que como una forma musical libre de temas hechos por el autor, no tiene una estructura concreta en cuanto a la composición musical, ya que como la fantasía es un género poco escuchado en las salas de concierto me interese en abordarlas, tomando una de cada período; Barroco, Clásico, Romántico, siglo XX y Música Mexicana, las cuales tienen sus características propias, y se hacen distinguir una de otra de los distintos períodos que han surgido a lo largo de la historia de la música.

También me percato, que son pocos los compositores del siglo XXI que se interesan por esta forma musical y pierden la gran oportunidad de poder plasmar sus ideas más recónditas.

A manera de referencia con el Contexto Histórico doy un panorama general de los acontecimientos político, social, religioso y cultural, así también como de los avances técnicos y científicos que ocurrieron dentro de la Historia Universal; y que repercutieron al resto de las artes, originando que la música sufriera cambios drásticos en cada periodo y que originaron nuevas formas de composición, entre ellas la fantasía.

Se enuncian los datos biográficos que nos proporcionan una referencia de la preparación musical del compositor y en que clase social se desenvolvía, también incluso con quien estuviera relacionado por que la música que se escribía, resultaba ser por encargos de personas influyentes, en algunos casos.

En cuanto al análisis musical que realizamos en este trabajo se estudian varios elementos fundamentales; uno de ellos es el uso de tonalidades vecinas de la tonalidad original y los grados en los cuales se desarrolla la obra.

En técnicas Interpretativas tomo en cuenta los elementos característicos de cada periodo, propongo maneras de cómo estudiar la obra y como resolver las dificultades técnicas.

1. Fantasía y fuga en do menor BWV 906.



Bach, Johann Sebastian
(1685-1750)

1.1. Contexto histórico.

1.1.1. El Barroco.

El Barroco es un arte dinámico. Acción y pathos determinan sus creaciones y tratan de incluir también al observador. Así como el cuadro y la escultura por medio de la apasionada movilidad del motivo y la audacia de los medios formales, sacan al espectador de su contemplación objetiva, la arquitectura le envuelve en la pródiga abundancia de sus plazas, subidas, rampas, escalinatas, pórticos, escalerillas y fugas espaciales. El salón de fiestas, la sala ajardinada y la escalera forman el núcleo del palacio barroco. Constituyen el espacio solemne para los acontecimientos en los que culmina la época barroca: procesión, ballet, ópera y fiesta.

El delirio dinámico Barroco se despliega en contrastes: entre formas pequeñas y grandes, cercanas y lejanas, entre lo cóncavo y lo convexo, la luz y la oscuridad. Pero tales contraposiciones son superadas por la unicidad superior; la síntesis constituye un ideal del arte Barroco. La obra de arte individual tiende casi siempre la unión con otras obras; el género artístico aislado, a la fusión con todos los demás géneros. Bajo la dirección de la arquitectura, que ocupa, como en el Medievo, el primer puesto, se unen a la pintura, la escultura y la decoración y la jardinería. Es muy característico de esta evolución el nuevo tipo del artista universal, que es arquitecto, pintor, escultor y decorador al mismo tiempo. Su prototipo es el italiano Giovanni Lorenzo Bernini, que se convirtió en una autoridad en toda Europa y para todas las cuestiones artísticas.

El arte Barroco, cuando intenta destruir barreras entre ilusión y realidad, no aspira únicamente a la mera representación y transformación de ésta. Los medios que tiene a su disposición son numerosos. Abarcan desde el efecto ilusionista en la pintura, las formas plásticas de los estucados barrocos, la inclusión de la luz real en la composición plástica y los artificios de perspectiva de la arquitectura, hasta los desconcertantes efectos de reflejo del agua y los gabinetes de espejos. Al mismo tiempo se refiere la forma abierta al infinito, de límites difusos, los grandes ejes y los espacios amplios. Su objetivo es una realidad en la que lo natural y lo sobrenatural concurre con una grandiosa unión y que encuentra su realización ideal en el teatro barroco.

El término Barroco en sentido más estricto, no puede aplicarse a todas las manifestaciones artísticas de este período. Francia, Holanda, Alemania del norte y Inglaterra, desarrollan en el siglo XVII un clasicismo barroco francés.

1.1.2. Política y socialmente.

Política y socialmente esta época está dominada por el absolutismo, tanto de la iglesia como del estado, cuyo representante más importante es el Rey Sol, Luis XVI (1638-1715). El poder encarnado en una persona encuentra su justificación en la idea de la monarquía instituida por Dios, el rey es representante de Dios sobre la tierra. En general, la cultura Barroca está determinada por la alegoría, un sublime juego espiritual con formas imaginativas humanistas clásicas y cristianas.

Pero no solo el gran soberano, si no también innumerables príncipes de muy escaso poder sueñan con el absolutismo, que intentan plasmar en edificaciones palaciegas desmesuradas. Dicha situación se manifiesta especialmente en Alemania, desmembrada en muchos territorios pequeños, sin poder centralista. Roma seguiría siendo, hasta mucho después de mediados del s. XVII, el gran centro artístico europeo, a donde se dirigen arquitectos, pintores, escultores y amantes del arte de todos los países, para admirar y estudiar, junto a las obras clásicas, a Rafael, Miguel Ángel y la Roma barroca de los papas. Tanto los artistas que vuelven a su patria como la compañía de Jesús, colaboran en la expansión universal del Barroco romano. El carácter majestuoso y triunfal de este estilo, su esplendor delirante, constituía para los jesuitas un elemento propicio en su afán contrarreformista.

España en un principio conoció el Barroco únicamente a través de artistas italianos de segundo orden, pero pronto logro liberarse de esta tutela. Mientras el poder de la corona va hundiéndose progresivamente, florece el siglo de Oro de la pintura y literatura española. Inglaterra, mientras tanto, tras la decapitación del rey católico Carlos I, se convierte, bajo el gobierno del Cromwell, en la primera potencia protestante de Europa. Como todos los países protestantes, también rechazan el lenguaje Barroco sensual y rico en formas.

Los estilos muy divididos aún por naciones en el siglo XVII, experimentan en la época de la Ilustración un cierto acercamiento. La burguesía enriquecida sigue su proceso ascendente en todos los países y se convierte en el nuevo mecenas, mientras que la influencia de la iglesia y de las cortes principescas en el terreno artístico desciende lentamente.¹

¹ Knaurs Stilkunde (Band II), Ursula Hatje. *Historia de los Estilos Artísticos II*. Trad. Antón Dieterich. Madrid-España, Ed. Istmo, S. A. 2001, pg. 95-97.

1.1.3. De cómo la actitud de la iglesia y del estado ante la reforma influyó en la evolución de las artes.

Lutero y Calvino habían quebrado la universalidad de experiencias religiosas de la Edad Media. Cada hombre había de decidir ahora por sí mismo cuál de los nuevos profetas de salvación le ofrecía la mejor garantía de felicidad futura. Y pronto católicos, luteranos, calvinistas, se vieron obligados enredados contra otras por conseguir la dominación sobre el espíritu de millones de seres.

De aquellos argumentos y disputas surgió un siglo de tales rivalidades como rara vez ha visto el mundo. Culminó en treinta años de un género de guerras de los más desastrosos. Antes de que aquellos grupos hubieran sido convencionados definitivamente de que ninguno de ellos podían esperar destruir nunca a todos los demás y de que habían aceptar un armisticio, toda Europa se había convertido en un inmenso campo de batalla en el que el mundo cristiano disfrutó del espectáculo de generales católicos mandando ejércitos protestantes, y de generales protestantes conduciendo ejércitos católicos; de mercenarios protestantes saqueando países protestantes, y de mercenarios católicos despojando países católicos; de un general en jefe católico ofreciendo venderse a los paladines de la causa protestante, y de un rey protestante aceptando subsidios de un cardenal romano.

El final fue un empate completo. Después de treinta años de lucha (durante ocho de los cuales los diplomáticos estuvieron preparando la paz) ambas partes acordaron una tregua de las más desastrosas, porque confirmó el artículo tercero de la paz religiosa de Augsburgo en el año 1555, por el cual se otorgaba a todo soberano el derecho de imponer su propia fe particular a sus vasallos sin tener en cuenta los deseos de la mayoría.

El resultado fue que toda Europa había de estar dividida y subdividida, en lo sucesivo en un número interminable de pequeños principados, cada uno de ellos con una religión propia y enemigo jurado de todos sus vecinos disidentes. Y la iglesia de la Edad Media se vio más que nunca obligada a representar un clásico papel de "Iglesia militante".

Fue este uno de los cambios de mayor alcance que jamás afectaron a la civilización europea y produjo una impresión profunda sobre todas las artes. Porque los pintores, escultores, arquitectos y músicos dejaron de ser pacifistas personas que practicaban su oficio a la mayor gloria de un dios universal. Se vieron obligados a listarse en los diferentes pequeños ejércitos que intentaban reconquistar el mundo para alguna deidad gentilicia. Un cuadro dejó de ser un cuadro. Se transformó en un motivo de propagación. Una iglesia dejó de ser una casa de culto y meditación. Se transformó en un lugar de reunión para aquellos que pertenecían a la misma secta religiosa. Y solamente fueron tolerados aquellos cánticos que pudieran ser también usados como himnos de batalla por los defensores de cualquier "fe verdadera" que fuese el credo prescrito por los suyos.²

² WILLEM VAN LOON, Hendrik. *Las Artes, Libro Escrito e Ilustrado*. Trad. Mario Ruiz Ferran. España, 1941. Pp.397-399.

1.2. Datos biográficos.

Bach, Johann Sebastian

Eisenach (Turingia) 21 de Marzo de 1685 Leipzig, 28 de Julio de 1750.

Hijo de Elizabeth Lämmerhirt (1644-1694) y Johann Ambrosius Bach (1645-1595), violinista y violista, músico de las ciudades de Erfurt y Eisenach.³ La familia Bach registra cincuenta descendientes, todos ellos músicos.⁴ Su Familia era depositaria de una vasta tradición musical y había dado a lo largo un buen plantel de compositores e intérpretes. Durante doscientos años, los antepasados de Johann Sebastian Bach ocuparon múltiples cargos municipales y cortesanos como organistas, violinistas, cantores y profesores, aunque ninguno de ellos llegaría a alcanzar un especial renombre. Sin embargo, su apellido era en Turingia sinónimo de arte musical; hablar de los Bach era hablar de música.⁵ Johann Sebastian Bach quedo huérfano a los diez años, fue educado por su hermano mayor Johann Christoph, discípulo de Pachelbel. Johann Sebastian Bach realizó con brillantez sus estudios generales en el Gymnasium de Eisenach y posteriormente en el liceo de Ohrdruf (latín, griego, letras, historia, geografía, música) simultáneamente aprendió a tocar el violín con su padre, el clave y el órgano con su hermano Johan Christoph y composición con Herder. A los quince años su bella voz le vale un contrato en Lüneburg, donde trabaja la composición y el órgano bajo la dirección de Herder y del organista de San Miguel. En Lüneburg recibe probablemente los consejos del gran Böhm. Pero sobre todo lee y copia mucha música, costumbre que conservará hasta el fin de sus días.

A pesar de que la vida familiar de Bach fue siempre tranquila pese a la enfermedad y la muerte, su vida profesional fue sumamente agitada, aunque jamás viajase fuera de su país. Su excepcional genio y su gran integridad artística venían acompañadas de un carácter intransigente que tarde o temprano le llevaba a romper con sus sucesivos patrones o a mantener largas querellas con las autoridades (Leipzig). Aunque por naturaleza fuese poco vanidoso, insistía en que el precio de su talento fuese justamente valorado, (luchaba de forma pertinaz por obtener mejores beneficios, condiciones de trabajo o intérpretes dignos de él). No obstante, bien por no ser consciente de su genio o por preocuparse poco por el futuro, parecía tener poco interés por la perpetuidad de su obra: así, en vida de Bach sólo se editó una de sus cantatas (Gott ist mein König BWV 71), “Dios es mi rey”.

A pesar de todo ello, parece que en los últimos años de su vida Bach quiso dejar un testamento musical puesto que preparó y publicó algunas obras maestras a modo de testimonio, como la culminación de un arte que ya no podrá repetirse: las Variaciones Goldberg (1742), la misa en Si (1747-1749) y los tres monumentos de la ciencia contrapuntística que constituyen las Variaciones canónicas para órgano (1746-1747), La ofrenda musical (1747) y El arte de la fuga (1740-1748).

Estas son las grandes etapas de la vida profesional de Johann Sebastian Bach:

³ Cadé, Rolan de. *Nuevo diccionario de la Música*, (II) compositores. Traducción de Paul Silles, España, Ed. MA NON TROPPO, 2002, pg.20.

⁴ Hamel, Fred & Hürlimann, Martin. *Enciclopedia de la Música*, Vol. 3. Ed. Grijalbo, México, 1987, pg. 175.

⁵ Oceano Grupo Editorial. *Grandes biografías vol. 2*. España. Pg. 328.

*1697-1703. Cantante en la iglesia de Ohrdruf y después de la iglesia de San Miguel de Lüneburg. Primeras variaciones y preludios para órgano.

*1703-1707. Organista de la orquesta de San Bonifacio en Arnstadt.

*1707-1708. Acepta el puesto de organista de la iglesia de San Blas en Mühlhausen. Compose las cantatas BWV 131, 71, 195 y 106, actus tragicus.

*1708-1717. Kammermusik y organista de la corte de Weimar; Konzertmeister en 1714. Periodo de la mayoría de las composiciones para órgano y de una importante serie de cantatas.

*1717-1723. Kammermeister en la corte de Köthen. Composición de la mayoría de las grandes obras instrumentales: suites para orquesta, conciertos de Brandemburgo, conciertos, sonatas diversas, obras para clave (entre ellas el libro 1 de El clave bien temperado).

*1723-1750. Cantor en Leipzig. Esta nueva situación tiene poco atractivo. Bach debe renunciar a escribir para el teatro, acepta una vida humilde, enseña música a los alumnos de Thomasschule (fundación Agustina creada en 1212), la cual tenía como condición, obedecer al consejo de la ciudad, realizar toda aquella música que se le pida, no ausentarse sin permiso del alcalde, etc. Todos los domingos y días festivos debe proporcionar música alternativamente a las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás. Dispone de un coral de muchachos y de un pequeño grupo de instrumentistas. Para un modesto auditorio y estos modestos intérpretes sólo para ellos compone la mayoría de sus cantatas religiosas: en sus primeros años en Leipzig creará tres series anuales completas para todos los domingos y días festivos, con increíble regularidad y rapidez. Desgraciadamente, hasta el fin de sus días la paz de esta vida laboriosa se verá turbada por las continuas disputas con el Consejo de la Ciudad y las autoridades de la escuela de Santo Tomás. Los pretextos de estas disputas serán generalmente las malas condiciones de ejecución de las cantatas y la tendencia a despreciar la enseñanza de la música entre las humanidades clásicas. Durante este largo período Bach emprende algunos viajes: Weissenfels, Kassel, Dresde, Berlín, Potsdam, donde lo recibe el rey Federico a, quien Bach dedicó su ofrenda musical.

A finales de 1749 los ojos del cantor casi no pueden ver, agotados por sus larguísimas y minuciosas copias musicales. Le opera de cataratas un célebre cirujano, el caballero John Taylor, la operación lo deja completamente ciego. A la parálisis ocular y la infección subsiguiente se suman al parecer los nefastos efectos de una medicación mortífera: Bach muere el 28 de julio de 1750, a los sesenta y cinco años. Fue sepultado en la iglesia de San Juan; en 1894 sus restos fueron exhumados y posteriormente trasladados a la iglesia de Santo Tomás.

Los elementos fundamentales que confieren a la obra de Bach su universalidad son, por una parte, el carácter esencialmente polifónico del genio creador, y por otra la omnipresencia del coral luterano. Coral y polifonía son las dimensiones privilegiadas de su obra, que constituye el más formidable trabajo de síntesis de la historia de la música. Bach desconfía de las formas nuevas, que no han sido sometidas a la prueba del tiempo. La sonata carece aún de madurez, el aria de ópera es demasiado superficial y aún no ha adquirido carta de nobleza, etc. Para él la instrumentación de una obra consiste en la personalización de cada una de las voces de una composición polifónica. La obra de Bach es la culminación de ocho siglos de contrapunto y de las diferentes tradiciones musicales que le precedieron. Llevando al máximo grado de perfección

todas las principales formas utilizadas, llega a la posteridad una suma de todo el saber musical europeo.

Bach no sólo leía o copiaba toda música que caía en sus manos, sino que en su obra integraba las formas y melodías de sus predecesores y contemporáneos. Tomó prestados temas de Corelli, Legrenzi, Couperin, Albinoni, Vivaldi, Marcello y Telemann. Por un milagro del genio, todas estas obras se convierten en obras de Bach. El antiguo coral luterano está también tan asimilado en su obra que con sólo oír la melodía, despojada de toda armonización y figuración, creemos estar oyendo un coral de Bach. Y las melodías de estos antiguos cánticos populares, cuyos intervalos tradicionales subyacen bajo las arquitecturas sonoras más eruditas, dan a toda la obra de Bach un aroma de intimidad, un movimiento reconfortante que garantiza a esta música la mayor aceptación a pesar de su complejidad.

Al mismo tiempo de culminación y punto de partido de una cultura prodigiosa, la obra de Bach constituye la clave de nuestra historia musical.

Obras más conocidas

Misas:

- *Misa en si menor.
- *Cuatro misas luteranas (Kyrie y gloria únicamente).

Pasiones:

- *Pasión según San Juan.
- *Pasión según San Mateo.
- *Pasión según San Marcos.
- *Pasión según San Lucas.

Oratorios

- *Oratorio de Navidad (1734: suite de seis cantatas).
- *Oratorio de Pascua (1736: en forma de cantata).
- *Oratorio de la Ascensión (cantata, n. 11).
- *Magnificat.

Cantatas

- *Tres ciclos anuales de cantatas de iglesia (subsisten doscientas dos).
- *Veinticinco cantatas profanas.

Obras para órgano

- *145 corales, entre ellos los correspondientes al cuadernillo para órgano (BWV 599-644). La misa Luterana (ejercicios para teclado III, BWV 651-668). Dieciocho corales de Leipzig (BWV 651-668).
- *Diecinueve preludios y fugas.
- *Tres fantasías y fugas.
- *Cuatro tocatas (con fugas).
- *Una gran passacaglia.

- *Seis sonatas.
- *Seis transcripciones de concierto italianos.
- *Diversas piezas aisladas y una obra desconocida.
- *Las variaciones canónicas (BWV 769).

Obras para clave

- *El clave bien temperado, 2 volúmenes de veinticuatro preludios y fugas cada uno.
- *Seis suites inglesas.
- *Seis suites francesas.
- *Seis partitas.
- *Quince invenciones a 2 voces.
- *Quince sinfonías a tres voces.
- *Concierto italiano (BWV 971).
- *Obertura francesa (BWV 831).
- *Variaciones Goldberg (BWV 988).
- *Una veintena de preludios, tocatas, fantasías, diversas piezas aisladas.

Conjuntos instrumentales

- *Cuatro oberturas o suites para orquesta.
- *Seis conciertos de Brandemburgo.
- *Conciertos para uno y dos violines, para uno, dos, tres y cuatro claves, para clave, flauta y violín.
- *La ofrenda musical, para flauta, violín y bajo continuo.
- *Seis sonatas y partitas para violín.
- *Seis suites para violoncello.
- *Sonatas (para flauta y clave, para violín y clave, etc.).
- *El arte de la fuga: diecisiete fugas y cuatro cánones sobre transformaciones de un mismo tema.
- *Obra incompleta y sin instrumentación.⁶

⁶ Cadé, Rolan de. *Nuevo diccionario de la Música*, (II) compositores. Traducción de Paul Silles, España, Ed. MA NON TROPPO, 2002, pg. 20-23.

1.3. Análisis musical.

Fantasia⁷. Es una composición que no sigue ninguna de las formas tradicionales, y es elaborada por el autor con plena libertad. Naturalmente esto no significa que la fantasía se aparte de las leyes generales de la forma, por cuanto ellas dependen del mismo sentido musical sobre el cual, como todo otro género de composición, incide también la fantasía. La que no está, por tanto fundada sobre la negación de toda forma; pero sobre la creación de una forma nueva. Lo cual requiere una gran seguridad en el manejo y en el sentido de la arquitectura musical, a fin de que la novedad sea fuente de belleza, y no de desorden y de ineficacia.

También la fantasía está fundada, por consiguiente sobre los siguientes principios: 1. Existencia de temas, principales y secundarios; 2. Su eventual retorno en el transcurso del trozo; 3. Delimitación de períodos distintos; 4. De carácter contrastante entre sí; 5. Eventual separación de varios trozos o tiempos.⁸

Análisis de la fantasía

La fantasía en do menor, se asemeja a e la estructura de la forma Sonata.

Tema		
A Exposición	B Desarrollo	A Reexposición
Tonalidad original		
Cm	Gm	Cm

TEMA "A" (Exposición) abarca del compas 1 al 16 y con su respectiva repetición entonces vemos que el Tema "A" son 32 compases.

⁷ En los siglos XVI y XVII, denominábanse Fantasía a trozos instrumentales en que un tema se lo desarrollaba en el estilo imitativo, sin esquema fijo; la fantasía formaba, entonces casi una cosa sola con la Toccata, con el Ricercare, con la Sonata. Con el andar del tiempo, fue formándose el esquema de la fuga y acentuándose el carácter de las demás formas musicales, y la fantasía quedó como contraposición a las formas constituidas.

⁸ Julio Bas. *Tratado de la forma musical*. Traducción de Nicolás lamuraglia, Ed. Ricordi Americano, Buenos aires, pg. 325-327.

Compas	Análisis Armonico	Región Tonal
1	i V7m	Cm
2	I7m IV	
3	Vii5dis/7dis i7M	
4	VI i iV Vii7m(GM) I(GM) V(Cm)	GM Cm
5	i	Cm
6	I7m V5dis Vii ii5dis	
7	Vii7m i7M	
8	Vii5dis/7dis(GM) iV I7M(GM) V(Cm)	GM Cm
9	iii5dis/7dis iVCm iV7m	Cm
10	ii5dis/7dis Vii5dis77dis(EbM) I(EbM) V(AbM)	Cm EbM AbM
11	I(AbM) iV(Cm) V Vii i(Cm) VI(EbM) V Vii5dis	AbM Cm EbM
12	I(EbM) I(AbM) V V(EbM) I(EbM) Vi(Cm) III V/V9	EbM AbM EbM Cm
13	III VI III V/V9 V(AbM) I(AbM) V(EbM)	Cm AbM EbM
14	I(EbM) Vi5dis(Cm) VI(Cm) V7M V9 V V7m	EbM Cm
15	VI7m(AM) VI(AM) Vii5dis/7dis(Gm) V7m	AM Gm
16	i(Gm) iV i V i(Gm) V(Cm) V9	Gm Cm

Tema B (Desarrollo) abarca del compas 17 al 33, en el compas 33 es un puente que nos lleva al tema A' (Reexposición).

Compas	Análisis Armónico	Región Tonal
17	i(Gm) V	Gm
18	V7m i	
19	Vii5dis7dis(Cm) V i	Cm
20	Vi5dis/7dis VI7m V(EbM)	Cm EbM
21	I(EbM) iV5dis Vi V(Cm)	EbM Cm
22	VI7M ii5dis iV i(Cm)	Cm
23	V7M(GbM) I7M(GbM) iV(Cm)	GbM Cm
24	V5dis I7m(CM)	Cm CM
25	Vi5dis/7dis V7m V9	Cm
26	Vii5dis/7dis(AbM) I(AbM)	AbM
27	IV(AbM) V7m I7M(AbM) IV7M V7M	
28	I V I	
29	IV(AbM) IV(Cm) V9 V7m	AbM Cm
30	iV Vii7m	Cm
31	i(Cm) iV7m Vii7M III7m	
32	IV IV5dis ii i Vii(Gm) V7m(Gm)	Cm Gm
33	Vi(Cm) i V V9	Cm (puente a la reexposición)

Tema A' (Reexposición) abarca del compas 34 al 40 y después su respectiva repetición entonces vemos que son en total del desarrollo y la reexposición son 48 compases.

Compas	Análisis Armónico	Región Tonal
34	i(Cm) V7m	Cm
35	I7m IV	
36	Vii5dis/7dis V7m	
37	i7m V VI7M V/V V7m iii5dis/7dis	
38	V iii i5dis iV7m ii5disd/7dis Vi Vii5dis/7dis i	
39	V7M iV	
40	i iV V i	

En esta fantasía el esquema rítmico es el siguiente: Ver Ej.1.



Ej.1

La ornamentación que encontramos en la fantasía de Bach es la siguiente: Ver Ej. 2, 3, 4, 5.

Ejecución

Ej. 2 Ej. 3 Ej.4 Ej.5

Fuga

Fuga. Es el procedimiento más desarrollado del contrapunto imitativo, en el que el tema se expone sucesivamente en todas las voces de la textura polifónica, se establece tonalmente, se expande y se opone continuamente, y se restablece. La textura fugada requiere un número estricto de voces; lo práctico es de dos a seis, pero el número habitual es tres o cuatro. En una exposición fugada, el sujeto se presenta solo, luego lo responde en la dominante, lo normal es que la tercera voz entre con el sujeto en la tónica, la cuarta en la dominante, y así sucesivamente hasta que hayan entrado todas las voces. Después de exponer el sujeto, cada voz continúa con un contrasujeto o un contrapunto libre, encaminado por la regla general hacia una cadencia. La exposición va seguida normalmente de un episodio, cuyo material motivico suele derivarse de un aspecto del sujeto o del contrasujeto. El material episódico se lleva a un contexto opuesto o contrastante, un efecto que suele lograrse mediante la utilización de secuencias armónicas; una vez que se ha creado el suficiente contraste, reaparece el sujeto de la fuga, como una simple entrada o como una reexposición, en la tónica o en una tonalidad afín. La alternancia entre exposición y episodio puede tener lugar sólo una o muchas veces.⁹

⁹ DON MICHAEL RANDEL (ED). *DICCIONARIO HARVARD DE MÚSICA*. VERSIÓN ESPAÑOLA DE LUIS CARLOS GAGO. ALIANZA EDITORIAL, ESPAÑA 2001, 2DA REIMPRESIÓN, PG. 460.

Análisis de la fuga

En esta fuga vemos que el compositor nos presenta el sujeto solo, después lo imita y lo acompaña con un contrasujeto (1), en seguida reexpone en la tónica, acompañado del contrasujeto 1 y entonces aparece el segundo contrasujeto, que se va a presentar en todas las voces de la textura polifónica.

Nos presenta dos episodios, el primero localizado en el compas 25 al 34 del primer tiempo, el segundo episodio se une con el primer tiempo del compas 34 al 35, en este episodio el compositor propone un juego y después lo intercambia.

En el compas 46 aparece el tema inicial: es una fuga inconclusa ya que termina en el sexto grado de do menor, se desconoce la causa de no terminarla. Ver Ej. 6.

Sujeto 1

contrasujeto 1

respuesta

contrasujeto 2
contrasujeto 1

reexposición
de sujeto

respuesta
contrasujeto 1

contrapunto
libre

Respuesta
Reexpone
El tema

Sujeto

contrapunto
libre

primer episodio

28

32

36

39

43

46

Segundo episodio

Intercambio de voces

Reexpone el sujeto

(Fine)

dal segno & al Fine

Ej.6

En la cuestión tonal vemos y damos por hecho que está alternando entre do menor y en sol menor.

Es una fuga a 3 voces, tomando en cuenta la definición, esta fuga presenta una exposición, dos episodios y por ultimo reexpone el tema principal, pero dejándolo inconcluso.

2. Fantasía en do menor (Kv 475)



W. A Mozart
(1756-1791)

2.1. Contexto histórico.

2.1.1 .Arte Neoclásico.

Al iniciar el siglo XVIII Europa comenzó a sentirse fatigada del estilo Barroco. Entre moda y el lujo, en el seno de una paz infecunda, la decadencia de las artes había sido general. Pero súbitamente, causas numerosas contribuyeron al resurgimiento artístico mediante un conocimiento más exacto de la antigüedad. Las obras de arte quisieron vestirse con la belleza antigua, pero en la mayoría de los casos sólo lograron la frigidez de bellísimas copias. La arquitectura, la escultura y la pintura neoclásicas no son, con todo, un anacronismo en una época que había dado golpe de gracia al antiguo régimen. El neoclasicismo corresponde a un estado de los ánimos, que en su anhelo de revolución habían apelado al ideal clásico de la libertad.

2.1.2. Neoclasicismo literario.

La Literatura neoclásica no tiene nada que ver con el humanismo ni los humanistas literatos de los dos siglos anteriores. La literatura neoclásica, está escrita en el idioma propio de cada nación y sólo tiene de clásico el gusto que la informa y los modelos que á veces servilmente imita. Esta Literatura representa también en algunas de sus fases la exageración sistemática a favor de una época y de unos argumentos y gustos que, si fueron elementos integrantes de obras verdaderamente inmortales.

El neoclasicismo revistió en algunas naciones como: Francia, Alemania, Inglaterra, Italia y España, el cual tenía un carácter apriorístico y sistemático que, en lugar de elevar el nivel de la producción literaria, fue deprimiéndolo hasta el punto de producir sólo meras imitaciones desmayadas y frías, cuando no evidentes plagios. Tal apasionamiento de escuela sirvió sólo para provocar la reacción opuesta, o sea el desarrollo de los delirios del Romanticismo a principios del siglo XIX.¹⁰

2.1.3. La Ilustración.

El complejo movimiento conocido como la **Ilustración**, se inició como una rebelión del espíritu: Una rebelión contra la religión sobrenatural y la iglesia, a favor de la religión natural y la moralidad práctica; contra la metafísica, a favor del sentido común, la psicología empírica, las ciencias aplicadas y la sociología; contra la formalidad, a favor de la naturalidad; contra la autoridad, a favor de la libertad del individuo; y contra el privilegio, a favor de la igualdad derechos y la educación universal. Por consiguiente, la índole de la Ilustración era laica, escéptica, empírica, práctica, liberal, igualitaria y progresista. Sus primeros conductores fueron Locke y Hume en Inglaterra, Montesquieu y Voltaire en Francia. La fase inicial de la Ilustración fue primordialmente negativa; pero el vacío dejado por la crítica destructiva pronto fue colmado por una idea nueva: la naturaleza y los instintos o sentimientos naturales del hombre eran la fuente del verdadero conocimiento y de la acción justa. Rousseau fue el principal apóstol de esta fase de la Ilustración, que adquirió relevancia a partir de 1760 aproximadamente, y que influyó sobre los poetas-filósofos Lessing y Herder y sobre el movimiento literario alemán que ha dado en llamarse *Sturm und Drang* (agitación e ímpetu).

¹⁰ Enciclopedia Universal Ilustrada. *Neoclasicismo*. Europea Americana, Ed. ESPASA-CALPE.S.A. Madrid Barcelona, pp. 155-156.

Las dos ideas del pensamiento del siglo XVIII, la fe en la eficacia del conocimiento experimental aplicado y la fe en el valor del sentimiento natural común, coincidían en considerar al individuo tanto como punto de partida de la investigación como criterio final de la acción. La religión, los sistemas filosóficos, las ciencias, las artes, la educación, el orden social, se juzgaban todos ellos en función de cómo contribuían al bienestar del individuo. Las consecuencias de este enfoque se evidenciaron de muchas maneras, como en los sistemas éticos característicos del siglo XVIII, que declaraban que el bien supremo era el desarrollo armonioso de las facultades innatas del individuo, o bien, como en el caso de los utilitarios, hallaban su ideal ético en la fórmula de la mayor felicidad del mayor número. De inmediato hemos de examinar los efectos producidos por este sesgo individualista sobre las artes, y la música en particular.

En el siglo XVIII, los filósofos no guiaban la vida en mayor proporción de como lo hacen en cualquier otro período; los sistemas del pensamiento responden y son influidos plenamente por las condiciones de vida, del mismo modo que ellos mismos influyen sobre tales condiciones. Así, las doctrinas relativas a los derechos del individuo, en oposición a los derechos del estado, algunas de las cuales se incorporaron a la Declaración de la Independencia y a la Constitución norteamericana, surgieron a partir de las críticas a las terribles desigualdades entre las gentes comunes y a las clases privilegiadas en el continente europeo. Esta crítica social tuvo especial acrimonia en Francia, durante los años que precedieron a la revolución. Los progresos en la aplicación de los descubrimientos científicos vinieron de la mano con los comienzos de la Revolución Industrial; el surgimiento de la filosofía de los sentimientos y de la glorificación del hombre natural coincidiendo con el surgimiento de la clase media; y así todo lo demás.¹¹

2.1.4. Música y sociedad en la época de la Ilustración.

Hacia 1750 el estado Barroco había sobrepasado su cénit. Aunque la monarquía absoluta y la gran propiedad territorial de tipo feudal iban a seguir siendo, durante muchos años, rasgos dominantes de la sociedad europea, las fuerzas de transformación (burguesías, racionalistas, anti dogmáticas) apuntaban ya con fuerza. Este fenómeno se halla vinculado a la expansión del comercio y al desarrollo de la ciencia.

Las realizaciones científicas de los siglos XVII y comienzos del XVIII, que culminan en la obra de Newton, habían proporcionado a los hombres una renovada confianza en el poder del pensamiento como hecho independiente. Si la razón humana era capaz de reconstruir el universo, también podía rehacer la sociedad. Y mientras los aristócratas frívolos, árbitros del gusto y de la moda, se complacían en el rococó, una nueva técnica de la crítica se perfilaba ante sus propias narices. Pensamos, ante todo en Voltaire y en los Philosophes franceses; en hombres como Montesquieu, imbuido del liberalismo de Locke; en Diderot y en los enciclopedistas; en Jean-Jacques Rousseau.....Existían, es cierto, muchas diferencias entre ellos, pero el anhelo de libertad y tolerancia, la conciencia de las facultades humanas, la apasionada creencia en la razón como clave de la civilización y del progreso, eran las corrientes que lo influían todo. Al afirmar la supremacía del sentimiento y de la naturaleza, Rousseau desataba tremendas energías ocultas, por lo cual la Revolución y el Romanticismo tendrían una profunda deuda con él.

¹¹ Grout, Donald Jay. *Historia de la Música Occidental 2*. Versión Española de León Mames. Ed. Alianza Música, printed in Spain, 6ta reimpresión 1997, pp. 807-810.

Cualesquiera que fueran sus contradicciones y tendencias opuestas, la Ilustración fue un movimiento de un optimismo y una esperanza inmensa. Es significativo que su centro fuese Francia, país en el que la autocracia se había impuesto de la manera más abrumadora y en el que habían fracasado del modo más evidente las pretensiones de su origen divino. Pero las ideas de la Ilustración no eran privativas de un país determinado, ni se manifestaban exclusivamente en el campo de las letras. De una u otra forma, iban a iluminar todos los aspectos de la cultura del siglo XVIII, y el menos afectado por ellos no sería el mundo de la música.

Dejando a un lado su importancia en otros aspectos, Rousseau y Diderot, y también d'Alembert y Grimm, tienen una relación inmediata con la historia de la música. Cuando en 1752 la ópera buffa napolitana triunfó en París, éstos figuraron entre sus más acérrimos y destacados defensores. Todos ellos se apresuraron a reconocer que el estilo buffo, aunque era un estilo menor, resultaba humano y vivo, y, por tanto, susceptible de desarrollos, mientras que la ópera heroica francesa, la tragedia lyrique, incluso en manos de un maestro tan grande como Rameau, representaba la tradición agonizante, irrevocablemente ligada a las formas y mitos de la autocracia. Aclamaban, por consiguiente, la música nueva, basada en la naturalidad, la sencillez y la razón, ideales que serían reiterados muchas veces en los años venideros.

Por inteligentes que sean sus protagonistas, la historia es siempre más rica y original de lo que cabría suponer. Incluso los enciclopedistas tenían una visión limitada a la forma en que la Ilustración se manifestaría musicalmente, pues sus teorías les impedían ver la importancia de la música instrumental y orquestal.

No es de extrañar, que Francia contribuyera muy poco al desarrollo de la sonata. El estilo sonata sería, sobre todo, una creación de los músicos austriacos, checos y alemanes, y se desarrollaría en un medio hasta entonces dominado por la sumamente artificiosa ópera italiana de la corte. Al igual que consideramos a París como centro del pensamiento ilustrado, así también debemos considerar a Mannheim y a otras ciudades alemanas, y sobre todo a Viena, como un núcleo germinativo semejante por lo que se refiere al mundo de la música.¹²

¹² Robertson, Alec. Stevens, Denis. *Historia General de la Música, Desde el Clasicismo hasta el Siglo XX*. Ed. Alpuerto, S. A. Colección Fundamentos 7. Ediciones ISTMO. 1982. Preinted in Spain. Pp 13-16.

2.2. Datos biográficos.

W.A. Mozart

Nació en Salzburgo, el 27 de Enero de 1756, y murió en Viena, el 5 de Diciembre de 1791.

Reveló Mozart desde su infancia una excepcional musicalidad, por lo que su padre Johann Georg Leopold, compositor de la corte episcopal, hombre de mucha cultura, encauzó las admirables facultades de su hijo, dirigiéndolas por el camino del arte más puro, y su corazón por el de la virtud.

A los cuatro años de edad, el prodigioso niño tocaba el clavecín, a la media hora de estudio, tocaba con toda perfección. Su retentiva musical fue siempre extraordinaria. Tocaba también el violín; leía a primera vista e improvisaba obras, que su padre escribía. Entre los seis y siete años ya había compuesto varios *minuetos* y un pequeño *allegro*. Por este tiempo hizo su primer viaje a Múnich, acompañado de su padre y de su hermana Nannerl, que contaba 5 años más que él.

De allí pasaron a Viena, donde la aristocracia y lo más notable de la ciudad acogió con el mayor agasajo al simpático niño de bellos ojos azules y porte distinguido, que se manifestaba como un gran artista. Su hermana le secundaba tocando con él, alguna vez piezas a cuatro manos.

En 1763 emprendió un nuevo viaje por Europa, dando conciertos y causando general asombro su maravilloso arte.

En Bruselas compuso su primera sonata para clavecín. Publicó sus primeras obras: cuatro sonatas, dedicadas a la princesa Victoria de Francia y otras dos dedicadas a la condesa de Tessé, en Paris. En Londres compuso sus primeras sinfonías. A los once años de edad escribió su primer *Oratorio*, a los doce su dirigió su *Misa Solemne*. Su primera ópera, *La Finta Semplice*, se presentó en Salzburgo en 1769, a pesar de los obstáculos que se opusieron a ello. Tuvo lugar, esta representación, en casa del arzobispo. La atracción que sentía Mozart por Italia, le condujo a visitarla, obteniendo continuados triunfos y siendo nombrado, por el papa Clemente XIV, caballero de la Espuela de Oro.

En 1771 regresó a Salzburgo, continuando en el cargo de “Konzertmeister” del Palacio Arzobispal, que le fue confiado en 1769.¹³

El 14 de Diciembre de 1784 ingresa en la Masonería con el grado de Aprendiz, en la Logia Zur Wohltätigkeit (de la beneficencia) de Viena. Fue introducido por el Barón Otto Von Gemminger Hombag. Mozart le había conocido tiempo atrás en la muy musical Ciudad de Mannheim. Tal fue su entusiasmo por la Logia, que en muy poco tiempo llegó a ser Maestro, por entonces, el penúltimo grado hasta Gran maestro. Ese entusiasmo fue involucrado en su padre Leopoldo, que ingresaría más tarde en la Logia.¹⁴

¹³ Davalillo, M. *Músicos celebres, 99 biografías cortas*. Ed. Juventud Argentina, S. A. 5° ed, Julio 1944. Buenos Aires. Pp.165-167.

¹⁴ www.buscabiografias.com

En 1777 obtuvo permiso para hacer un viaje a Múnich, Augsburg y Mannheim, durante el cual dio un buen número de conciertos de órgano y de clavecín. En 1781 estrenó su opera *Idomeneo re di Creta*, en Múnich. En 1782 estrenó con éxito, en esta Ciudad, su ópera *El rapto de Serrallo*.

El 26 de Enero de 1790 se dio en Viena su ópera *Cosí fan Tutti*. El 6 de Septiembre de 1791 se representa, en Praga, *La Clemenza di Tito*, escrita en dieciocho días, y en 30 del mismo mes se da en Viena *Il Flauto magico*; habiendo escrito, también, por entonces las tres Sinfonías en *do mayor*, *sol menor* y *mi bemol*, y, además un *Réquiem*.

En Julio de 1791 le ocurrió el hecho siguiente: presentándose un singular personaje, vistiendo riguroso luto, encomendándole la escritura de un Réquiem. Aceptó Mozart, y el visitante le pagó el trabajo por anticipado. Algún tiempo después tuvo que dirigirse Mozart a Praga, llamado para escribir una ópera con motivo de la coronación de Leopoldo II, que debía celebrarse en breve, y, ya con el pie en el estribo, se le apareció de nuevo el enlutado personaje reclamándole su encargo. A la vuelta de este viaje se puso Mozart a continuar el Réquiem con desnudo, pero sus apuros económicos, que le tenían hondamente preocupado, y al verse aquejado de una enfermedad en el pecho junto con una fuerte depresión nerviosa, le obligaron a guardar cama, empeorando sensiblemente. El 4 de Diciembre quiso continuar en el lecho su trabajo, pero al llegar los primeros compases de la *Lacrimosa*, tuvo que interrumpirlo, dando a su alumno Süßmayer las instrucciones necesarias para la terminación de su obra. A este hecho le han atribuido, casi todos sus biógrafos, una grave efectividad moral, suponiendo que la impresión que produjo a Mozart la extraña visita del misterio enlutado y la naturaleza de su encargo, hicieron nacer en él el presentimiento de su próxima muerte, llegando a decir a su esposa. “Este Réquiem lo escribo para mí, será mi última obra.”

Murió el 5 de Diciembre de 1791, a los treinta y seis años, a consecuencia de una fiebre infecciosa que le sobrevino, y Mozart, el halagado por príncipes y magnates, el que tantos días de gloria dio a su patria, y al mundo las excelencias de su música divina, tan pobremente murió que su cuerpo fue enterrado en la fosa común, sin que ningún amigo, de los pocos que lo acompañaban al fúnebre cortejo, presenciase el triste acto, pues tuvieron que retirarse por caer aquel día una copiosa nevada.

En 1859, la municipalidad de Viena erigió un monumento al glorioso músico, en el lugar donde se supone fue enterrado. En la música de este genio inmortal, predomina la escuela alemana e italiana; la primera con su solidez en la forma y maestría en su admirable armonización, y la segunda, con su sencillez de melodías y complaciente e ingenioso.¹⁵

Obras más conocidas

Operas

- Bastian y Bastiana (K. 50)
- La finta Giardiniera (K. 19)
- Il re pastore (K. 208)

¹⁵ Davalillo, M. Op. Cit. pg.167-169.

- Idomeneo, re di Creta (K. 366)
- El rapto del serrallo (k. 384)
- Las bodas de Fígaro (k. 492)
- El empresario.
- Don Juan (K. 527)
- Così fan tutte.
- La Clemenza di Tito.
- La flauta mágica.

Sinfonías

- Núm. 25, en sol menor, (K. 183)
- Núm. 29, en la mayor, (K. 201)
- Núm. 31, en re mayor, (k. 297). París.
- Núm. 32, en sol mayor (K. 318)
- Núm. 33, en si bemol, (K. 319)
- Núm. 34, en do mayor, (K. 338)
- Núm. 35, en re mayor, (K. 385). Haffner.
- Núm. 36, en do mayor, (K. 425). Sinfonía de Linz.
- Núm. 38, en re mayor, (K. 504). Sinfonía Praga.
- Núm. 39, en mi bemol, (K. 543)
- Núm. 40, en sol menor, (K. 550)
- Núm. 41, en do mayor, (K. 551). Sinfonía Júpiter.
- Adagio y fuga, en do menor, (K. 546)
- Música funeral masónica, (K. 477)

Conciertos para piano

- En mi bemol, (K. 271)
- En la mayor, (K. 414)
- En mi bemol, (K. 449)
- En si bemol, (K. 450)
- En re mayor, (K. 451)
- En sol mayor, (K. 452)
- En si mayor, (K. 456)
- En fa mayor, (K. 459)
- En re menor, (K. 466)
- En do mayor, (K. 467)
- En mi bemol, (K. 482)
- En la mayor, (K. 488)
- En do menor, (K. 491)

- En do mayor, (K. 503)
- En re mayor, (K. 537)
- En si bemol, (K. 595)
- Concierto para dos pianos, en mi bemol, (K. 365)
- Tres conciertos para violín.
- Adagio, en mi mayor, (K. 261)
- Sinfonía concertante, en mi bemol, (K. 364)
- Concierto para fagot.
- Concierto para clarinete.
- Concierto para flauta.
- Concierto para trompa.
- Danzas alemanas.
- Cuatro serenatas.

Piano

- Tres fantasías para piano.
- Dos rondós.
- Diez sonatas.
- Variaciones.

Vocales

- Misas.
- Motetes.

Música de Cámara

- Quintetos de cuerda.
- Cuartetos de cuerda.
- Terceto de cuerda.
- Cuerda y dos trompas.
- Cuartetos para piano.
- Tríos para piano.
- Instrumentos de viento.
- Piano y viento.
- Flauta y cuerda.
- Oboe y cuerda.
- Clarinete y cuerda.
- Violín y piano.¹⁶

¹⁶ SANDVED, K. B. *EL MUNDO DE LA MUSICA, GUIA MUSICAL*. TRADUCCIÓN, CON AMPLIACIÓN DE LA PARTE ESPAÑOLA POR FELIPE XIMÉNEZ DE SANDOVAL. ED. ESPALSA-CALPE, S. A. MADRID, 1962. PG.1650-1654.

2.3 Análisis musical.

Fantasia en do menor (KV 475)

La fantasía fue escrita el 20 de Mayo de 1785 (K. 475), y la publicó en tal forma. Esta obra, que nos proporciona el testimonio más fiel de la enorme capacidad de Mozart para la improvisación, es decir, de la facultad de conservar la forma, aunque usando la mayor libertad y audacia aparentes de la modulación, el extremado contraste de las ideas y la más desligada alternación de lo lírico y lo virtuoso, esta obra, decimos, es tan rica que amenaza eclipsar las sonatas y sin embargo no lo hace. Nos permite la comprensión de las demás fantasías de Mozart.¹⁷

La fantasía pierde la estructura de la sonata, se considera libre de ejecutar. Esta fantasía es considerada como uno de los poemas pianístico que se han escrito y el cual abre de par en par las puertas al romanticismo. En cuanto a su evolución podemos decir que es una fantasía compuesta por varios temas y secciones diferentes, tenemos cambios de tempo muy contrastantes.

Tema 1: Es considerado como introducción o tema principal, de los compas 1 al 25, teniendo en cuenta que el tema del compas uno, luego nos los presenta en el compas tres y compas cinco pero en diferente tonalidad, y a partir del compas seis nos presenta el tema en la mano derecha, mientras que la mano izquierda lo adorna con el bajo de Alberti, después en el compas diez lo intercambia pero a hora en la mano derecha nos presenta un pedal del acorde a desarrollar, mientras que la mano izquierda nos presenta el tema, el cual se presenta hasta el compas quince, del compas dieciséis al compas veintiuno, tenemos una pequeña codeta, y en el compas veintidós al veinticinco tenemos un puente que nos conecta al tema secundario uno. Ver Ej. 7.

tema principal presenta el tema

presentación del tema dibujo del tema

bajo de Alberti

pedal del acorde

dibujo del tema

codeta

puente

calando

Ej.7

17

EINSTEIN, ALFRED. MOZART. TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN POR HUGO GRÜNBAUM. EDITORIAL. ESPALSA-CALPE ARGENTINA. S. A. BUENOS AIRES, 1948. PG. 253-254.

Tema secundario Uno

A continuación el tema secundario Uno, está ligado con el tema principal, el autor liga haciendo un pequeño pedal en el compas 25, donde usando una nota común pasa de ser la dominante de si mayor a ser la tercera de re mayor. El tema secundario es desarrollado en la tonalidad de re mayor, en donde la mano izquierda presenta un bajo de Alberti y la mano derecha desarrolla la tercera del acorde de la tonalidad de re mayor.

El tema se presenta 3 veces y los llamaremos: A, A', A2. El tema "A" va del compas 26,27 y desarrollándolo en I, II, V/V según sea el caso. El tema "A'" va del compas 28,29 presentándolo en I, II o V/V pero ahora en inversión y dibujándonos una escala de re mayor que a simple vista no se aprecia. El tema "A2" lo encontramos en el compas 32, 33 teniendo las mismas características de "A" pero ahora presentándolo una octava arriba, de la misma manera encontramos una escala descendente de re mayor en forma de progresión.

En la obra encontramos un puente en los compas 30-31, este puente parece ser que tiene la finalidad de reforzar la tonalidad de re mayor o de hacer una pausa para no saturar el tema. Ver Ej. 8

The image displays a musical score for 'Tema secundario Uno' with six systems of music. The first system, labeled 'A', is enclosed in a red box and features a 'bajo de Alberti' in the left hand. The second system, labeled 'A'', is enclosed in a blue box and also features a 'bajo de Alberti'. The third system, labeled 'puente', is enclosed in a dotted blue box. The fourth system is enclosed in a grey box and features a 'bajo de Alberti'. The fifth system, labeled 'A2', is enclosed in a grey box and features a 'bajo de Alberti'. The sixth system is not boxed. Blue dotted lines with arrows point from the 'bajo de Alberti' labels to the corresponding systems.

Ej. 8

Tema Dos principal

El tema principal dos, va del compas 36 al 55. Este tema tiene dos secciones; la primera en la tonalidad de la menor y la segunda sección tiene el mismo dibujo rítmico y melódico de la sección uno, esta sección dos es presentada en la tonalidad de sol mayor.

La sección uno va del compas 36 al 44 y está desarrollado en la dominante de la menor en forma de acorde, y le da un dinamismo a la sección uno, causando un efecto de tensión resolviéndolo sencillamente a la tónica, por medio de una escala de 3ras menores de la menor, también hace un juego de séptima menor al I grado de si bemol, la menor y resolviéndolo por fin a la menor en V y I menor.

La sección dos presenta las mismas características de la sección uno, pero este, desarrollado en la tonalidad del sol mayor y va del compas 45 al 53 y del compas 53 al 55 encontramos un puente que nos va a enlazar al tema secundario dos, haciendo inflexiones en forma de cadencia V,I de fa mayor y al mismo tiempo VII al I de do mayor. Ver Ej. 9

The image displays a musical score for 'Tema Dos principal' in piano format. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'A' and 'Allegro', with the key signature of A minor ('la menor') indicated. A dashed box highlights the right-hand part of this system with the label 'efecto de tensión'. The second system is labeled 'A'' and 'sol menor', with the key signature of G major ('sol menor') indicated. A dashed box highlights the right-hand part of this system. The third system continues the G major section. The fourth system is labeled 'puente' and is enclosed in a solid blue box. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Ej.9

Tema Secundario dos va del compas 56 al 84.

Este tema secundario nos presenta un bajo de Alberti en los dos primeros compases haciendo un enlace de I-V de fa mayor, después nos presenta el tema tan simple y sencillo, partiendo de una nota del acorde, después lo presenta en un arpeggio de fa mayor.

En el compas 61 nos aparece de nuevo el tema pero ahora en fa menor, presentando el mismo dibujo rítmico y melódico, después una serie de progresiones ascendentes que nos llevan a fa menor, y después unas progresiones descendentes que nos conducen a fa# mayor.

A partir del compas 73 tenemos el dibujo de la escala de sol mayor desarrollada a partir del VII grado con séptima disminuida, después unos arpeggios de fa mayor con séptima menor, el cual también sirve de puente. Ver Ej. 10.

The image displays a musical score for 'Ej. 10' with several annotated sections:

- fa mayor** and **fa menor**: Labels in red text pointing to specific measures in the first system of the score.
- progresión ascendente** and **progresión descendente**: Labels in blue text with blue boxes highlighting ascending and descending harmonic progressions in the second system.
- progresión descendente**: A label in blue text with a blue box highlighting a descending progression in the third system.
- bajo de Alberti**: A label in blue text with a blue arrow pointing to a specific bass line in the third system.
- arpeggio de fa mayor con séptima menor**: A label in red text pointing to a chord arpeggio in the fourth system.
- escala cromática**: A label in blue text with a blue arrow pointing to a chromatic scale in the fifth system.

Ej. 10

Tema principal tres.

El tema principal tres, va del compas 85 al 122, presentándonos un nuevo tema el cual predomina durante toda la obra, el tema estará presente en todas las tonalidades vecinas a si bemol.

A partir del compas 101 al 104 encontramos un pedal en mano izquierda mientras que en la derecha tenemos una escala pentátona en 3ras y después desciende en cromatismo, este mismo puente se presenta en los compases 109 al 112.

A partir del compas 117 al 123 aparece una codeta desarrollándose con el dibujo rítmico melódico del compas 85 y algunos por disminución de valor. Ver Ej. 11.

The image displays a musical score for 'Ej. 11' in 3/4 time, marked 'Andantino'. The score is divided into several sections:

- tema A:** The first section, marked 'Andantino', is enclosed in a red box. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- tema A:** A second section, also labeled 'tema A', is enclosed in a blue box. It continues the melodic and bass lines.
- tema A2:** A section labeled 'tema A2' is enclosed in a dashed blue box. It shows a variation of the melodic and bass lines.
- e. pentafona:** Two sections labeled 'e. pentafona' are highlighted. One is in the right hand, showing a pentatonic scale in thirds, and the other is in the left hand, showing a descending chromatic scale.
- pedal:** A section labeled 'pedal' is indicated by a blue arrow pointing to the left hand, showing a sustained bass note.
- codeta:** A section labeled 'codeta' is indicated by a blue arrow pointing to the right hand, showing a short melodic phrase.

Ej. 11

Tema principal cuatro.

El tema principal cuatro empieza con “Piu Allegro” y presenta el tema en sol menor, esta sección es muy interesante porque el tema es solo un compas, a partir de ahí va haciendo varias inflexiones: do mayor, fa menor, si bemol, mi bemol menor, sol bemol mayor.

Posteriormente tenemos unas progresiones que pienso fueron tomadas del dibujo rítmico-melódico, pero con menor valor, presentando también varias inflexiones: re bemol mayor, sol menor, fa menor, si bemol menor, si mayor, re bemol menor, sol bemol mayor, do menor, si bemol mayor.

A partir del compas 134 al 136, tenemos una escala escondida de la bemol mayor, a partir del compas 137 desarrolla un arpeggio de la bemol mayor, después propone un acorde de mi menor con quinta disminuida y séptima disminuida y después la desarrolla en arpeggio, haciendo varias inflexiones a: do mayor, fa menor, re mayor, sol menor, sol mayor, enseguida tenemos un puente que será presentado en la tonalidad de si menor y nos conecta al tempo primo. Ver Ej. 12.

Piu Allegro

sol menor do mayor

fa menor si b menor

mi b menor sol b mayor

escala oculta de la bemol mayor

arpeggios de la b mayor

puente

(dim.)

Ej. 12

Tema Tempo Primo

Este tema se reexpone, pero no por completo será desarrollado, toma elementos del tema original, esta sección es mucho más corta y presenta escalas de do menor, armónica y melódica que auditivamente no se perciben. Hay un momento donde reafirma la tonalidad de do menor. En los últimos cuatro compases hay un juego de escalas de do menor y sol mayor, terminando con una escala melódica de do menor. Ver Ej. 13.

tempo primo

tema

tema

dibujo rítmico del tema

Reafirma la tonalidad de do menor

escala

escala melódica de do menor

Ej. 13

3. Fantasía en fa menor Op. 49



Frédéric François Chopin
(1810-1849)

3.1 Contexto histórico.

3.1.1. Romanticismo

La Revolución francesa no solamente liberó al pensamiento político y renovó formas de organización política y social, sino que desterró al pasado la creencia de que los monarcas reinaban por derecho divino, provocó que una nueva clase social, la burguesía, se antepusiera a la nobleza de la sangre y de la tradición con la fuerza del dinero. Una nueva forma de organización económica surgió y como una de sus consecuencias, nacieron el capitalismo y la revolución industrial y lo que más tarde habría de ser el imperialismo. Entre tantos cambios, en el pensamiento se produjo un fenómeno nuevo en el terreno artístico, que afectó la literatura, la música, las artes plásticas, la filosofía y también la manera de vivir de muchas gentes; este fenómeno fue el Romanticismo.

El Romanticismo constituyó una nueva forma de ver la vida. Una nueva manera de sentir las cosas. Naturalmente, afectó a la clase culta y principalmente a los artistas. Los sabios son por naturaleza realistas, pero el artista que vive una vida interior y cuya imaginación es su principal instrumento creador. Se dejó llevar por la embriaguez de la libertad, que significó el viento que arrasó las caducas formas de vida anteriores a la revolución.

La mejor forma de explicar el pensamiento artístico romántico, será haciendo una comparación con el pensamiento artístico clásico. Así quizá sea posible comprender mejor las diferencias entre ambos modos de entender el arte y así se entenderá mejor qué es la música Clásica y qué es la música Romántica.

Observando el pensamiento clásico, vemos que el artista de esta época funda su acción y su creación en la razón; que racionaliza sus formas artísticas y la sujeta a normas establecidas. Sigue con la fidelidad que le es posible, dentro de sus condiciones personales, a sus modelos. En esta forma, es más artesano y menos creador, pues no inventa formas nuevas, sino que sigue las establecidas. Considera que en el fondo, el corazón de su obra depende principalmente de la forma y de la fidelidad con que siga las normas. Tiene presente, ante todo la realidad y considera que lo bello es lo razonable y lo verdadero. Acepta que existe una autoridad en materia de belleza y de arte y la obedece. Piensa que la inteligencia es suficiente para dominar las fuerzas naturales y cree que la ciencia de su tiempo ha averiguado todo lo que hay que saber. La ciencia del siglo XVIII había clasificado las formas vivientes, suponía saberlo todo en todas sus ramas y creía que ya nada quedaba por averiguar. Se suponía al mundo quieto y estable y se consideraba también que la sociedad estaba organizada por mandato divino y que no debía intentarse ninguna modificación. Suponía el artista que el arte debe servir a una idea previa y que todo debe someterse a ese estado de cosas, considerado perfecto por disposición divina.

El pensamiento romántico es totalmente diferente; empieza por dudar de todo y por negar el derecho divino de los soberanos; por pensar que el mundo y la naturaleza son mucho más de lo que la mente del hombre puede concebir; que falta mucho por conocer y que nunca se sabrá todo; que el hombre, en lugar de dominar a la naturaleza, es parte de ella.

El artista romántico empieza por no aceptar modelos a seguir, sino que los crea diferentes. Piensa que el sentimiento es más importante que la razón, que en lugar de separar sus propias emociones de la obra de arte, como hacia el clásico, debe de hacer que formen parte de la obra artística. El romántico crea a través de su personalidad, no solamente su técnica; no trabaja con reglas, sino con su inspiración. La obra de arte no está separada de su persona, él vive dentro de su creación, piensa que lo bello no es lo verdadero, sino lo vivo y que la belleza va más allá de lo que los conocedores y las autoridades acepten y decidan. Piensa además, que el arte es una finalidad en sí mismo, interpreta al mundo, no a través de la realidad, sino por medio de sus emociones y sentimientos, adopta ante la vida una actitud de inseguridad y de melancolía y se vuelve un exaltado, un fatalista y un idealista, que muchas veces se fuga de la realidad.

Sin embargo y pese a todos sus excesos, que llevaron a muchos a verdaderas tragedias: suicidios, frustraciones, enfermedad y negatividad en la conducta, sirvió para que el artista creara con mayor libertad y se produjeran nuevas formas que, sin negar la perfección de los clásicos, expresaran nuevos modos de producir arte y belleza.

En la música, como en la literatura, el romanticismo produjo un nuevo modo de concebir la creación, una técnica más elaborada y un contenido emocional a cada obra. Entonces el compositor no solamente trabaja con sonidos y silencios, sino con sus sentimientos y sus pasiones; la música era precisamente el medio, la forma de dar salida a sus emociones; era su persona la que estaba dentro de la música y ésta estaba compuesta con sus sufrimientos, sus sueños, ilusiones y no solamente con la técnica y las normas.

Esta es una música diferente, refleja la manera de vivir de la sociedad que la produjo. La música romántica reflejó de la inseguridad y la angustia que empezó, desde entonces, a arraigarse en el espíritu especialmente sensible del artista. Es éste quien mejor que ninguno capta con las antenas de su sensibilidad privilegiada, los sutiles cambios, las corrientes que transforman el pensamiento y la vida. En el arte hay que modificar la idea de progreso. Tan artista es uno como el otro, el de la antigüedad más remota, como el del siglo XVI, el del XVIII o el del XX. La obra es distinta, porque la sociedad lo es también. El arte es siempre el arte y nunca han faltado espíritus sensibles y selectos que reflejen la vida a través de la obra artística.

Cuando el tiempo estuvo maduro para el cambio, cuando nuevas corrientes iban a empezar a modificar el ánimo de la gente, la música clásica había llegado a la increíble perfección y era indispensable una manera diferente, entonces tampoco faltó el hombre sensible, el traductor de las nuevas formas, el intérprete de las nuevas ideas.¹⁸

¹⁸ Manzanos, Arturo. *Apuntes de Historia de la Música vol. II*. SEP. México. D. F. 1975. Pp. 7-10.

3.2 Datos biográficos.

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

Nació el 22 de Febrero de 1810 en Zelazowa-Wola ¹⁹, cerca de Varsovia, Joseph Elsner le brindó una excelente educación musical. Pero su talento natural, le permitió emanciparse pronto de cualquier dependencia escolar. A los nueve años ya llamaba la atención pública como niño prodigio, y a los diecisiete, poco después de la terminación de sus estudios en el colegio, entusiasmó a toda Varsovia como pianista; dos años más tarde había ya publicado las primeras composiciones y cimentado su fama mundial como concertista de piano. Cuando en 1830, a los veinte años de edad, se trasladó, por Viena y Múnich, París, era ya pianista y compositor. Pronto se convirtió en el favorito declarador del público parisiense. Todos los salones se abrieron al artista fascinador, y los círculos de la buena sociedad le requirieron como profesor de piano. Rápidamente ganó la amistad de los músicos más notables de la época, como Meyerbeer, Berlioz y Liszt, y también de escritores como Balzac, Heine y George Sand. Pero el lapso reservado por el destino a esta carrera tan brillante se cumplió vertiginosamente. Ya en 1838, una enfermedad del pecho le obligó a interrumpir su actividad artística y a buscar remedio en la isla de Mallorca, donde la poetisa George Sand se dedicó a cuidarle abnegadamente. Un viaje de concierto que emprendió en 1849 a Londres quebrantó por completo sus fuerzas y su salud. Poco después de la vuelta a París, el 17 de Octubre, falleció a las treinta y nueve años de edad.

Chopin había nacido en plena época de virtuosismo musical; no escribió ni una sola obra en la cual no interviniera su instrumento predilecto. Pero ¡como ha sabido espiritualizar este virtuosismo, que dominó como ningún otro compositor de su generación!, en los resultados de su esfuerzo productivo y en los problemas que planteó, se le puede colocar en la inmediata cercanía de su coetáneo Schumann. Lo que supo realizar más allá de éste fue la constitución de un estilo pianístico ideal, estilo que Liszt llegó a ampliar e intensificar, sin haber sabido hacerlo evolucionar. Chopin no solamente agotó las posibilidades del piano, sino que no escribió ni una sola nota que no tuviera un carácter esencialmente pianístico.

Para la realización artística de esta técnica eminentemente, Chopin estaba predispuesto por la riqueza inagotable de su fantasía melódica, armónica y rítmica, a la cual se debe el carácter sumamente personal de su arte. No ha sido superado hasta hoy en su sentido para los efectos sonoros de filigrana, para la vivificación de las voces accesorias más insignificantes. Por ello se convirtió, con sus preludios, nocturnos, baladas y scherzos en el maestro por excelencia del Romanticismo poetizante en el piano. Incluso en sus estudios, supo elevar este género a un alto nivel de importancia artística, en sus tres sonatas se experimentó en la gran forma absoluta.

Pero aún más decisivo es el hecho de que Chopin introdujo en la música culta un elemento de fuerte colorido nacional. En ello se patentiza de la manera más evidente en sus polonesas, mazurcas, basadas en los elementos de la danza nacional polaca, las cuales se han fructificado en el carácter melódico y rítmico de sus demás obras. Precisamente por el hecho de que su

¹⁹ Davalillo. M. Músicos celebres, 99 biografías cortas. Ed. Juventud Argentina, S. A. 5° ed, Julio 1944. Buenos Aires. Pg.63.

producción alcanzó inmediatamente una importancia internacionalización y obtuvo un lugar en las salas de concierto de todos los tiempos, Chopin fue el primer músico nacionalista de categoría sobresaliente. Lo que hay que lamentar es la corta duración de este apogeo de la música nacional polaca.²⁰

Entre sus aportaciones tenemos que Chopin, creó la balada como forma musical y reformó el *scherzo* para su propio uso. Elevó el vals, la mazurca y la polonesa al nivel de la música seria. Tal vez su música sea más descriptiva, evocadora y poética que la de cualquier otro compositor romántico, aunque no contenga la menor alusión programática.²¹

Catalogo de obras más conocidas

Orquesta

- Dos conciertos para piano, Opus. 11, 21.
- Violoncelo y piano.
- Variaciones sobre Lá ci darem la mano.

Piano

- Baladas. (4), Opus. 23, 38, 47, 52
- Barcarola en fa sostenido menor Op. 60.
- Berceuse, en re bemol, Op. 57.
- Bolero, Op. 19
- Escocesas, Op. 72, núm. 3.
- Estudios. (12), Op. 10.
- Estudios. (12), Op. 25.
- Fantasía Op. 49.
- Fuga en la menor, B.144.
- Krakowiak, Op. 14
- Tres nuevos estudios
- Cuatro Impromptus, Opus. 29, 36, 51, 66.
- Mazurcas. (58)
- Marcha fúnebre, Op. 72. N° 2.
- Nocturnos. (20)
- Polonesas. (12)
- Preludios. (26)
- Rondó, Op. 73.
- Scherzos, (4), Opus. 20, 31, 39, 54
- Sonatas, (3), Opus. 4, 35, 58.
- Tarantela, Op. 43.
- Valses, (14)

Vocales

- Cantos polacos, (17), Op. 74.²²

²⁰ Hamel, Fred & Hürlimann, Martin. *Enciclopedia de la Música, Vol. 1*. Ed. Grijalbo, México, 1987, pp.282-283.

²¹ SANDVED, K. B. *EL MUNDO DE LA MUSICA, GUIA MUSICAL*. TRADUCCIÓN, CON AMPLIACIÓN DE LA PARTE ESPAÑOLA POR FELIPE XIMÉNEZ DE SANDOVAL. ED. ESPALSA-CALPE, S. A. MADRID, 1962. PG. 685.

²² *Ibidem*.pg. 687, 688.

3.3. Análisis musical.

Fantasia en fa menor, Op.49

La fantasía en fa menor, Op. 49, dedicada a la princesa de Souzzo, por el contrario, la escolástica no tiene nada que ver, o por lo menos pasa a un lugar subordinadísimo con respecto al concepto, o mejor, de los conceptos que la informan. Fue publicada en 1842 y en ese tiempo y después se hizo un abuso extraordinario de este apelativo fantasía y bajo el cual se encartan las más extrañas insulseces. Pero esta fantasía es la redentora de la estirpe, tal es la altura de su concepción y tan copioso el contenido musical.²³

La fantasía en fa menor Op. 49, aporta la inspiración puramente musical, teniendo episodios de apariencia de improvisación, con los cuales modula constantemente, cambiando de un estado de ánimo a otro se encuentran juegos rítmicos, prestidigitaciones pianísticas, juegan con motivos y encontrándose un abanico de modulaciones.

La fantasía en fa menor Op. 49 de F. Chopin, tiene una estructura parecida a la forma sonata presentando una exposición, desarrollo y reexposición. Ver ejemplo

ESTRUCTURA		
A fa menor <i>exposición</i>	B si menor <i>desarrollo</i>	A' fa menor <i>reexposición</i>
compas (1 al 198)	compas (199 al 222)	compas (223 al 332)

La parte A' de la exposición, tiene varias secciones, y muy contrastantes una de la otra.

La sección 1, va del compas 1 al 20, esta sección se presenta en tiempo de marcha, el tema está compuesto por tres motivos que conforman los compas del 1 al 4. Esta sección es muy notoria por que el esquema rítmico melódico perdura durante los 20 compases, presentando el tema en diferentes regiones tonales. fa menor, mi bemol mayor, fa menor y si mayor. Ver Ej. 14.

²³ VALETTA, IPPOLITO. *CHOPIN*. TRADUCCIÓN DE ANA PIALENZA DE GRUNFELD. EDITORIAL ATALAYA, 1945. PG. 240.

Fantasy in F Minor, Op. 49

Tempo di marcia.

fa menor

tema

mi bemol mayor

fa menor

si mayor

cresc.

The image shows the first system of the musical score for Fantasy in F Minor, Op. 49. It consists of five staves of music. The first staff is highlighted with a red box and contains the annotation 'fa menor' and 'tema'. The second staff has 'mi bemol mayor' written below it. The third staff has 'fa menor' written below it. The fourth staff has 'si mayor' written below it. The fifth staff has 'cresc.' written above it. The music is in F minor and 3/4 time.

Ej. 14

La sección 2, se presenta del compas 21 al 42. Esta sección se desarrolla en un solo tema, exponiéndolo dos veces, estando en la misma región tonal y en el mismo registro. Esta sección toma elementos rítmicos de la sección 1.

A partir del compas 37 al 42 encontramos un puente que es desarrollado en los grados de dominante y tónica de fa menor. Ver Ej. 15.

tema

puente

Ej. 15

The image shows a section of the musical score for Fantasy in F Minor, Op. 49, specifically the bridge section. It consists of five staves of music. The first staff is highlighted with a red box and contains the annotation 'tema'. The second staff has a red dashed line below it. The third staff has a red arrow pointing to the right below it. The fourth staff has a blue box around it. The fifth staff has a blue box around it and contains the annotation 'puente'. The music is in F minor and 3/4 time. The bridge section is marked 'poco' and 'a'.

La sección 3, es desarrollada en una forma muy sencilla a simple vista, esta sección se presenta en forma de arpeggio de tresillo, ligando la segunda y tercera nota del tresillo, formando así un acorde, esta figura aparecerá constantemente durante la sección que va del compas 43 al 63. A partir del compas 64 al 67 se encuentra un puente con una escala de fa menor y termina en la dominante de fa menor. Ver Ej. 16.

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The first system is labeled "tema en forma de arpeggio" and includes the instruction "poco". The second system is marked "poco doppio" and "cresc.". The third system features a "ritardando" marking. The fourth system is marked "cresc.". The fifth system is marked "cresc.". The sixth system is marked "ff" and is enclosed in a blue rounded rectangle. The seventh system is marked "poco" and is also enclosed in a blue rounded rectangle, with the word "puente" written below it. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Ej. 16

En la **sección 4**, se muestra un nuevo tema, empleando un tempo agitado, donde en la mano derecha se lleva el tema y en la mano izquierda lleva un arpeggio, presentando varias inflexiones a diferentes regiones tonales, esta sección es muy diferente a las antes mencionadas, ya que ésta es muy sincopada, aparece un puente desarrollado en do mayor y con un *ritenuto* nos presenta un nuevo tema, donde la mano derecha presenta un abanico de modulaciones y de digitaciones, esta tema aparece dos veces, cambiando de registro. Luego se nos presenta una *codeta* que nos va a unir con la siguiente sección 5. Ver Ej. 17.

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, marked *agitato*. The score is written for piano and guitar. It is divided into several sections:

- tema**: The first section, starting with a *cresc.* marking. It features a melodic line in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand.
- puente**: A bridge section, highlighted with a blue box, which is developed in the key of D major.
- tema A**: A section of the main theme, marked with a red arrow.
- tema A'**: A variation of the main theme, marked with a blue arrow.
- codeta**: A concluding section, enclosed in a dashed oval, which serves as a transition to the next section.

Red dotted lines and arrows are used throughout the score to indicate specific musical elements and transitions between sections.

Ej. 17

La sección 5, presenta un tema nuevo "A" que consta de cuatro compases, presentándolo en fa menor, luego nos presenta una segunda vez pero ahora en la tonalidad de mi bemol mayor, teniendo casi el mismo dibujo rítmico-melódico, para la parte B se desarrolla a partir del tema "A", donde se muestra un juego de modulaciones para la parte "C", hay una serie de acordes octavados, los cuales aparecen 5 veces y los identificamos con C, C1, C2 y C3. Ver Ej. 18.

tema en fa menor

tema en mi b mayor

acordes quebrados

acordes en sentido contrario

Ej. 18

Sección 6; está compuesto por un tema nuevo, al que llamaremos A, este tema vuelve a aparecer, pero cambiando de registro. En esta sección las manos se independizan, la mano derecha hace un staccato y a la vez un legato, en donde hace notorio el tema, mientras que la mano izquierda lo acompaña con staccato, en seguida desarrolla un puente en la tonalidad de si mayor y termina en la tonalidad de la bemol mayor. Ver Ej. 19.

The image displays a musical score for 'Ej. 19'. It consists of several systems of piano music. The first system is labeled 'tema A' and shows a melody in the right hand with staccato and legato markings, accompanied by a staccato bass line. The second system is also labeled 'tema A' and shows a similar structure. The third system is the beginning of a 'puente' (bridge) section, which is highlighted with a blue rounded rectangle. This section is divided into two parts: the first part is in the key of 'si mayor' (B major), and the second part is in the key of 'la bemol mayor' (A-flat major). The 'puente' section features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'ff'.

Ej. 19

La sección 7, que va del compas 155 al 198, presenta todas las características de la sección 4, retoma unos aspectos rítmicos melódicos de la sección 3, dicho en otras palabras: rescata ciertos

elementos mencionados en la sección 3 y 4, y nos presenta un puente causando tensión en la tonalidad de sol bemol mayor, y finalizando con acordes. Ver Ej. 20.

Tema

tema

puente

tema

codeta

mi bemol mayor

mi bemol menor

tensión en sol bemol mayor

puente

elementos de sección 3

p *cresc.*

pp *dim.* *accel.* *rall.* *ppp* *Lento sostenuto.* *catando*

Ej. 20

El Desarrollo, se presenta en los compases del 199 al 222, es un desarrollo pequeño porque consta de 23 compases, presenta un tempo lento y sostenuto, consta de tres temas y los llamaremos A, B, A', estos temas están desarrollados en la región tonal de si mayor. Ver Ej. 21.

Tema A

tema B

tema A'

The image shows a musical score for three themes. Tema A is marked 'Lento sostenuto' and 'rall. ppp'. Tema B and Tema A' are marked 'p'. Red dots are placed under the notes of Tema A and Tema B. Blue dots and arrows are placed under the notes of Tema A'.

Ej. 21

En la **Reexposición**, nos daremos cuenta que no presenta todas las secciones de la exposición, esta reexposición se desarrolla a partir de de un puente, que toma el dibujo rítmico y presentado en la tonalidad de sol mayor y sol bemol mayor. En seguida toma el dibujo rítmico de la sección 4, 5 y 6 pero presentándolo en diferente tonalidad, después encontraremos una pequeña codeta, seguida por una coda, desarrollada en un arpeggio de la bemol mayor y finalizando con una cadencia plagal de IV-I de la bemol mayor. Ver Ej. 22.

The image shows a musical score for a bridge and section 4. The bridge is marked 'Tempo I.' and 'fa menor'. Section 4 is marked 'cresc.'. Red dots are placed under the notes of the bridge and section 4. A blue arrow points to a specific note in section 4.

* del puente localizado en la sección 6

tema sección 4
dibujo rítmico a la octava

puente

tema A

tema A

tema A

tema A

codeta

tema A

tema A

tema A

tema A

puente

tema A

tema A

tema A

puente

tema A

Adagio sostenuto.

codeta

Allegro assai.

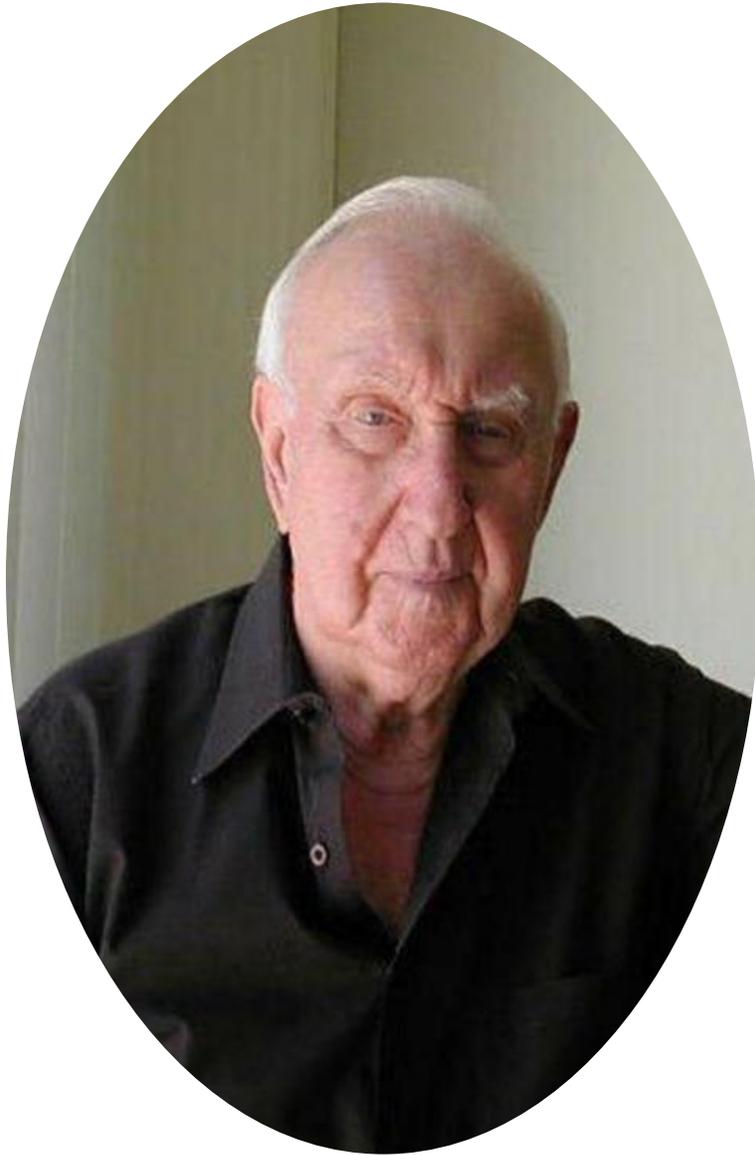
coda

cadencia plagal

Annotations: "Acordes octavados en sentido contrario" (Octaved chords in opposite direction), "Acordeles invertidos" (Inverted chords), and "cresc." (crescendo). Red arrows and blue dots highlight specific musical elements.

Ej. 22

4. Fantasía



Benjamín Lees
(1924-2010)

4.1 Contexto histórico.

4.1.1. Música occidental del siglo XX

El período de entreguerras se caracterizó por un estado de tensión internacional en continuo aumento y por el establecimiento de dictaduras en Rusia, Italia y Alemania. Coincidente con el inicio de una depresión económica de proporciones mundiales y con el surgimiento del fascismo alrededor de 1930, acabó un período de rebelión y experimentación y nacieron nuevas posturas frente a los asuntos morales, políticos, sociales y económicos. La índole radicalmente experimental de muchas obras escritas entre 1910 y 1950 hizo que las calificase como la nueva música, expresión ésta con la que ya nos hemos encontrado anteriormente, por ejemplo el *ars nova* del siglo XVI o las *Nuove musiche* de 1602. La palabra nueva, tal como se la empleaba para referirse a gran parte de música escrita entre 1900 y 1930, reflejaba un rechazo casi total de los principios aceptados que regulaban la tonalidad, el ritmo y la forma.

Entre 1930 y 1950 pareció irse cerrando el abismo entre una música vieja y la nueva, a medida que los compositores se reforzaban esperanzados por hallar una síntesis de ambas. La censura gubernamental, tanto en Rusia como en Alemania, con posteridad a 1930, acometió la empresa de proteger al público de la nueva música, condenada en el primer país como decadencia burguesa y en el segundo como bolcheviquismo cultural. Por otra parte, durante todo el período de entreguerras se realizaron esfuerzos especiales en todos los países para llevar la música contemporánea a un mayor número de personas: algunos de estos esfuerzos fueron la *Gebrauchsmusik* (música de uso cotidiano para ser utilizada por grupos escolares u otros aficionados) en Alemania y otros proyectos similares en otras partes, la música proletaria en Rusia y la música de fondo cinematográfica, escrita por compositores de primera calidad en todos los países. Sin embargo, a partir de 1950, la brecha entre la música vieja y la nueva se amplió. La nueva música de las décadas de 1950 a 1960 era más radicalmente que la nueva década de 1920.

Algunos factores sociales y tecnológicos han desempeñado un importante papel en la cultura musical del siglo XX. La radio, la televisión y la constante mejora de la fidelidad de las grabaciones han sido responsables de un aumento sin paralelos en las dimensiones de los públicos de muchos tipos de música. Estos inventos han producido una amplia difusión del repertorio conocido de obras desde Vivaldi hasta Prokofiev, así como de otra música seria procedente del pasado más remoto hasta el día de la fecha. También han fomentado el crecimiento de una inmensa cantidad de música popular, palabra que utilizamos para abarcar el blues, el jazz, el rock y sus versiones comercializadas, así como la llamada música folk y country, diversas mezclas de lenguajes románticos, anuncios comerciales cantados, el incesante flujo tibio de la música ambiental y así sucesivamente. Desde luego que esta clase de música popular no es un fenómeno moderno; la música de este tipo siempre ha florecido junto a la artística, y ha afectado a esta última de diversas maneras. Las novedades, tanto en el campo popular como el serio, proliferan con rapidez, mientras surgen, divergen y se apagan con rapidez facciones entre compositores y oyentes.

Las clasificaciones que hemos de adoptar para considerar la música del siglo actual son, necesariamente, elásticas e inciertas; sería posible aplicar otros esquemas.

Las orientaciones o tendencias principales que pueden rastrearse en la música mitad del siglo XX son cuatro: en primer lugar, el continuo crecimiento de los estilos musicales; en segundo lugar, el surgimiento de diversos movimientos, entre ellos en Neoclasicismo, que intentaba incorporar los nuevos descubrimientos efectuados durante la primera parte de la centuria a estilos musicales que tenían una relación más o menos manifiesta con principios, formas y técnicas del pasado (sobre todo, en algunos casos, con el pasado anterior al siglo XIX); en tercer lugar, la transformación del lenguaje post romántico alemán en los estilos *dodecafónicos* o de los doce sonidos de Schönberg, Berg y Webern; en cuarto lugar, un regreso, debido en parte como reacción a esta última tendencia cerebral y excesivamente sistemática, a idiomas más sencillos, eclécticos y más del gusto del público, que bien pudieran ser neorrománticos o simplificados. Cierta número de compositores utilizaron estas pautas, participando hasta cierto punto en una o más de ellas, los más notables fueron Messiaen y Stravinsky.

Las orientaciones o tendencias mencionadas no son escuelas; salvo en el caso del grupo reunido en torno de Schönberg, ninguno de estos movimientos reconoció una única autoridad principal, todos ellos se imbricaron en el tiempo; cada uno comprendió prácticas muy diversas y más de uno de ellos a menudo apareció plasmado en un mismo compositor, o incluso en una única composición; además, a menudo se mezclaban con ellos, de una manera u otra, huellas del romanticismo, el exotismo, el impresionismo y otras influencias.²⁴

²⁴ Grout, Donald J. y Palisca, Claude V. *Historia de la Música Occidental*, V.2 Alianza, España, 2ª reimpresión, 2001. pp 807,808, 809.

4.2 Datos biográficos.

Benjamín Lees (1924-2010)

Benjamín Lees. Nace en Harbin China, el 8 de Enero de 1924. Compositor Americano de nacimiento chino y de ascendencia Rusa, siendo muy joven, Lees se muda con sus padres a los Estados Unidos de América, tomando la nacionalidad americana a través de la naturalización de sus padres. Fue educado en California, después del servicio militar, estudio en la Universidad del sur de California, bajo la dirección de los compositores, Halsey Steven, Ernst Kanitz y Ingolf Dahl. Impresionados por sus composiciones, George Antheil se comprometió a enseñarle y después de 4 años de estudio recibe el reconocimiento de la Fundación Award en 1953. En 1954 Lees es acreedor a una beca, permitiéndole trabajar en Europa permaneciendo hasta 1962. Su propósito fue permanecer desinfluido por la corriente escénica americana y crear su propio estilo musical. Trabajó lejos de los centros académicos, vivió en Francia, Viena y Helsinki. Debido a su creciente reputación musical le fue concedido un contrato de publicidad en 1956. Regreso a los Estados Unidos de América con suficiente madurez y un trabajo impresionante, se preparo para una carrera como compositor, haciendo una línea divisoria entre composición y enseñanza, primero en el Conservatorio de Peabody en Baltimore y después en New York. Realizó exitosamente varios encargos, para las Orquesta Sinfónica de los Estados Unidos de América.

La música de Lee, es básicamente tradicional; en su desarrollo musical, es relativamente libre de las influencias vanguardistas, modas y escuelas, ha sido continuo y constante. Se separo de las modas y clichés, estando en Europa en ese tiempo. Lee extendió el sistema tonal con inflexiones semitonales, ambas armónicas y melódicas, rítmicamente la música de Lee es activa, con cambios frecuentes de tiempo y de acentos. Estas características también son mostradas en sus primeras obras.

Catalogo de obras

Operas:

- *El oráculo
- *La jaula dorada

Otras obras:

- *Canciones de la noche (J. R. Nickson) ,violín, piano/orquesta.
- *3 canciones Nickson, Blade), A, Piano.
- *Canciones Cyprian (Nickson), barítono y piano.
- *Visiones de Poetas (Whitman), soprano, tenor, coro, orquesta.
- *Medea de Corinth (R: Jeffers), soprano, mezzo, barítono, bajo, quinteto y timbales.
- *La trompeta del Cisne (E.B, White), narrador y orquesta.
- *Canciones de amor y del mar, violín, piano.

Orquestales:

- *Retrato.

- *Sinfonías.
- *Declamaciones, str, pf.
- *Dos conciertos para piano.
- *Divertimento-burlesca
- *Interludio, str.
- *Concierto para violín.
- *Concierto para orquesta.
- *Concierto breve.
- *Prologo, capricho y el epilogo.
- *Concierto para oboe.
- *Concierto para cuerdas.
- *Concierto para quinteto.
- *Espectro.
- *Concierto de orquesta de cámara.
- *Laberintos para banda.
- *Estudios para piano, orquesta.
- *Passacaglia.
- *Concierto para quinteto de viento, orquesta.
- *Variaciones para piano, orquesta.
- *Concierto de variaciones.

Cámara y instrumental

- *Sonata para corno, piano.
- *Cuarteto de cuerdas y quintetos.
- *Evocación, flauta.
- *Sonata para violín n. 1
- *Movimiento de cámara, flauta, clarinete, piano, violonchelo.
- *Variaciones para oboe, clarinete, bn, piano
- *Invención para violín
- *Dúo de flauta, clarinete
- *Estudio n.1 para violoncello
- *Collage, quinteto de alientos de viento, percusión, quinteto de cuerdas.
- *Dialogo para violoncello y piano.
- *Sexteto para quinteto de viento y piano.
- *4 Sonatas para piano.
- *Sonata breve.
- *Sonata para dos pianos.
- *Toccata.
- *Fantasía.
- *10 piezas.
- *6 Estudios ornamentales.
- *Caleidoscopios.
- *Epigramas.
- *3 preludios.
- *Odyssey²⁵

²⁵Sadie, Staley .*The new grove dictionary of music and musicians*, T. 10. Macmillan, London, 1980. p. 602-603.

4.3 Análisis musical.

La fantasía consta de cuatro secciones o más bien de cuatro temas diferentes, cada uno muy contrastante del otro, están ubicados en los compases.

sección A	Sección B	Sección C	Sección A
1-24	25-60	61-127	128-148

La fantasía de Benjamín Lees está en la tonalidad de mi menor, el tema de esta obra es el siguiente, el cual lo tendremos constantemente durante toda la obra. Ver Ej. 23.

Allegro Giusto $\text{♩} = 126$ BENJAMIN LEES (1954)

ff *f*

gno

Ej. 23

Del compas 3 al 8 encontramos una progresión ascendente y descendente, nos presenta el tema acompañado de una progresión ascendente y descendente, causando una tensión y resolviéndolo drásticamente. Ver Ej. 24.

con fuoco

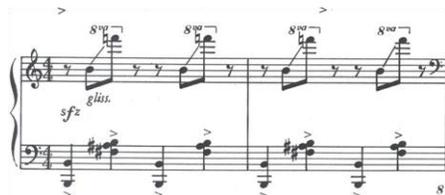
Ej.24

Del compas 9 al 11 el compositor retoma la figura rítmica del compas uno, pero ahora sobresale la mano izquierda mientras que la mano derecha se desarrolla con acordes de la tonalidad de si menor, presenta el tema en las dos manos. Ver Ej. 25,



Ej. 25

Esta Fantasía presenta un elemento nuevo; el glissandi, no es muy usual, pero algunos compositores lo han introducido a la música contemporánea, y lo observamos en el compas 13,14. Ver Ej. 26.



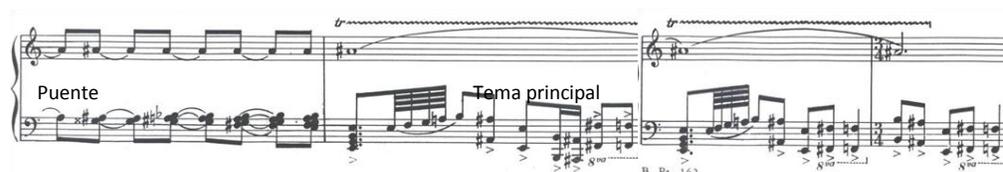
Ej. 26

Del compas 15 al 17, reaparece de nuevo el tema principal en la tonalidad original. Ver Ej. 27.



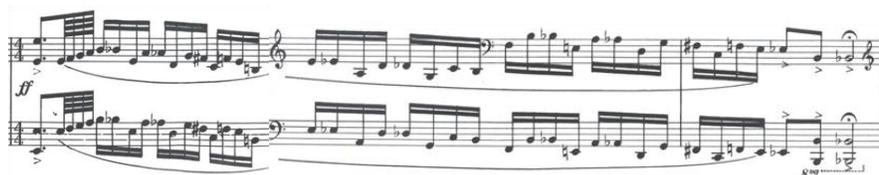
Ej. 27

En el compas 18 aparece un pequeño puente, después nos presenta el tema principal, adornado con un trino. Ver Ej. 28.



Ej. 28

Del compas 22 al 24 nos presenta el tema y una progresión, el cual sirve de puente que conecta a la sección "B". Ver Ej. 29.



Ej. 29

En la Sección "B", tratamos de ver que el compositor su frase musical está dividida en 3 motivos, que son los compases 25, 26, 27. Ver Ej. 30.



Ej. 30

Del compas 28, 29, el compositor toma como referencia el motivo 1,2, y hace la comparación con el ejemplo mencionado arriba. Ver Ej. 31.



Ej. 31

Del compas 30, 31, 32, toma como dibujo melódico el compas 25 para la mano derecha, mientras que la mano izquierda adorna figurando hacer las notas del acorde en forma de tresillo. Ver Ej. 32.



Ej. 32

En los siguientes compases 33, 34, 35. Vemos que el compositor hace unas progresiones para ambas manos, unas en acorde y otras en tresillo. Ver Ej. 33.



Ej. 33

Del siguiente compas 36, toma como dibujo melódico del compas 25, nada más que tomando de referencia el dibujo rítmico del motivo 1. Ver Ej. 34.



Ej. 34

En siguientes compases; 39, 40 escribe progresiones ascendentes. Ver Ej. 35.



Ej. 35

Del compas 41, 42, encontramos unas progresiones descendentes y unos cromatismos en pequeñas escalas dándonos la impresión de la utilización del sistema dodecafónico para la mano derecha y para la mano izquierda tenemos una progresión ascendente octavada, por consiguiente nos da la impresión de estar desarrollando el motivo uno de esta sección. Ver Ej. 36.



Ej. 36

En los compas 44, 45 son las mismas notas, rítmica y dibujo melódico, pero en esta encontramos escalas cromáticas de sol y por aumentación de valor el 3er tiempo. Ver Ej. 37.



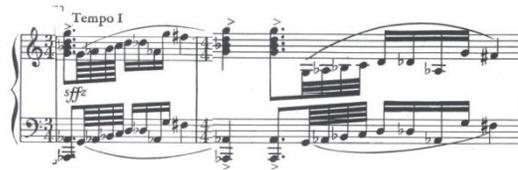
Ej. 37

En el compas 48, 49, 50, tenemos una progresión en acordes octavados en forma descendente teniendo en cuenta los tresillos que hacen más interesante este fragmento musical. 25. Ver Ej. 38.



Ej. 38

En los compases 51, 52, retoma la figura rítmica del tema original del tempo primo pero desarrollado en sol menor, y con una séptima mayor y una novena. Ver Ej. 39.



Ej. 39

En los siguientes compases nos encontramos con un puente que nos conduce a la siguiente sección (C). Ver Ej. 40.



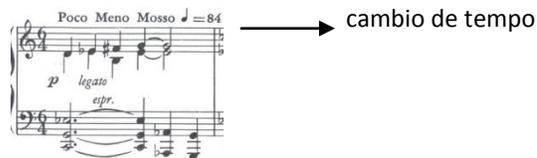
Ej. 40

A continuación aparece con una bitonalidad, con la cual el compositor termina la sección B, pero a la vez la utiliza como puente para la sección C. Ver Ej. 41.



Ej. 41

La sección (C) se desarrolla con un acorde de do menor. Y tenemos un cambio de tempo y de compas. Ver Ej. 42.



Cm9

Ej. 42

De los compases 63,64, el compositor toma como referencia el compas 61 de la mano izquierda, pero ahora por aumentación de valor. Ver Ej. 43.



→ dibujo por aumentación de valor. Ver Ej. anterior

Ej. 43

Vemos que a continuación en los compases 68,69, el compositor sigue tomando el dibujo melódico de la mano izquierda en aumentación de valor. Ver Ej. 44.



→ Dibujo por aumentación de valor, Ver Ej. anterior

Ej. 44

A continuación veremos que en estos siguientes compases 72, 73, el compositor desarrolla el mismo tema pero en la tonalidad de la la bemol mayor, tomando como referencia el compasa 61. Ver Ej. 45.



→ referencia del dibujo melódico

Ej. 45

En el compas 75 nos encontramos con una serie de acordes disfrazados, que nos ponen a dudar en que tonalidad se está desarrollando, presentamos dos alternativas de las tonalidades que podría estar utilizando el compositor. Ver Ej. 46.



Fb EbM Ebm Dm
O
EM EbM DM

Ej. 46

En este pasaje el compositor utiliza intervalos de 2da menor y los desarrolla. Ver Ej. 47.



Ej. 47

En el compas 84 aparece el dibujo melódico del tiempo I, sirviendo como puente pero nunca perdiendo el esquema melódico, este puente esta desarrollado en V/V de do menor. Ver Ej. 48.



Ej. 48

A continuación veremos una serie de arpeggios progresivos, también presentando un cambio de compas de 6/4 a 3/4 y con un movimiento agitado en los compases, 88, 89. 90 Ver Ej. 49.



Ej. 49

En los siguientes compases 93, 94, el compositor pareciera que hace siguientes inflexiones a, la bemol, la menor, si bemol, si mayor, do menor, re bemol, re mayor, mi bemol mayor (do menor), mi menor, fa# menor, sol menor, sol# mayor. Es una escala cromática, ascendente a través de arpeggios tomando como referencia la primera nota de cada tiempo. Ver Ej. 50.



Ej. 50

En el compas 95, 96, el compositor nos presenta una serie de inflexiones a fa menor, mi menor, fa menor, fa# mayor, fa menor (do menor), y presenta un tema nuevo. Ver Ej. 51.

Ej. 51

En el compas 97, 98, 99, 100, toma como modelo los compases anteriores pero ahora en menor cantidad en el compas 97,98 y en el compas 99 y 100, toma el mismo dibujo melódico del compas 95, 96, y haciendo varias inflexiones a mi mayor, mi bemol mayor, mi menor, fa menor, do menor, fa# mayor, do mayor, mi menor, mi bemol mayor, mi menor, fa menor, do menor, fa# mayor, do menor, sol menor. Ver Ej. 52.

97 98

EM EbM Em Fm Cm V Cm F#M Cm

99 100

ff EM EbM Em Fm Cm V Cm F#M Cm

Cm V Cm VCm o I Gm

B. Pa. 162

Ej. 52

A continuación en los compases 101 al 114, hace inflexiones de las cuales están dentro de la tonalidades vecinas.

DbM, AM, AbM, EM, AM, EbM, FM
 CM, BM, AbM, AM, EM, EbM, BbM
 BM, GbM, AM, AbM, Gm, GbM, CM9,
 AM, AbM, EbM, EM, AM9, GM9, CM9,
 GM, GbM7, AM7, CM9, Gm7, CM7,

En los siguientes compases 115 al 127, El compositor propone una serie de octavas en forma de cromatismo, tratando de hacer inflexiones, pero es muy difícil decir que las hace. Ver Ej. 53.

Ej. 53

En los compases 128 al 136, aparece un puente, tomando como referencia el tema del tempo primo pero en la tonalidad de si mayor y con una disminución del tempo, el cual no conduce a la sección 4. Ver Ej. 54.

Ej. 54

La sección 4 comprende los compases 137 al 148, empezando con el tempo I, En esta sección el compositor desarrolla 4 veces el tema anexa una escala de dominante de si mayor. Ver Ej. 55.

Ej. 55

Del compas 140, tercer tiempo, empieza una progresión ascendente y del compas 142 desciende hasta el compas 144. Ver Ej. 56.

Ej. 56

5. Fantaisie Burlesque



Olivier Messiaen
(1908-1992)

5.1 Datos biográficos.

Olivier Messiaen (1908-1992)

Nació el 10 de Diciembre de 1908 en Aviñón. Compositor francés, desde muy temprana edad ensaya la composición, a los 11 años es admitido en el Conservatorio de París, donde estudia armonía, contrapunto y fuga, en 1926 recibe su primer premio en acompañamiento de piano y poco más tarde en órgano e improvisación, historia de la música, composición. En 1931 fue nombrado organista en la iglesia de la Trinidad en París; en 1936 se le nombra profesor de la Escuela Normal de Música y de Schola Cantorum²⁶, en ese mismo año Messiaen se unió al círculo de Braudrier no tanto por buscar nuevos estímulos artísticos (que ya había encontrado en sí mismo, desde el punto de vista espiritual, con la interpretación simbólica del dogma católico, y desde un punto de vista técnico con sus estudios del ritmo, del canto gregoriano y del canto de los pájaros), como por una necesidad, que siempre estuvo presente en él, de intervenir concretamente en la orientación y tendencias de la vida musical francesa. Messiaen pasó a ser desde un principio el inspirador más vivo y lleno de estímulos artísticos, aunque no quiso ostentar la misión de guía y mucho menos de organizador. Ante el doble estímulo de una curiosidad musical constante y de un conocimiento muy profundo de las más diversas técnicas y estéticas, el estilo de Messiaen ha sufrido una compleja evolución en el curso de su larga carrera, repleta de una serie de transformaciones aparentemente brusca e imprevista, por lo que es relativamente fácil distinguir en su producción varios períodos creativos. Hay que observar además que el paso de un período a otro, de una orientación a otra, no ha significado nunca el abandono de particularidades estilísticas ya desarrolladas, si no posterior a la evolución de las mismas mediante el añadido de elementos nuevos.²⁷

En el campo armónico parte de Debussy, cuyas adquisiciones se propone generalizar. En este último aún se percibía de un acorde al otro una modulación; en Messiaen la melodía es exclusivamente armonizada, a base de los sonidos del modo, el cual se convierte en el límite de la obra; las modulaciones ya no son perceptibles. Introduce así la obligación de una escucha nueva: la armonización del modo, lejos de restringir los efectos de éste, por el contrario extiende el campo a las dimensiones de la polifonía entera. El propósito de Messiaen es evitar la arbitrariedad de ese privilegio conferido al aspecto vertical, equilibrando las complejidades. Así, pues, siembra sus partituras de ritmos hindús, griegos, de ritmos de las estrellas, de los átomos, de los cantos de las aves, de esos ritmos del cuerpo humano, que apasionadamente ha estudiado desde su salida del Conservatorio.²⁸ Al igual también siente intensamente la atracción de la magia, de lo oculto, de la capacidad de influir con alquimias misteriosas de sonidos y ritmos en la actitud mental del oyente.

Análoga al concepto teológico de la ubicuidad y de la eternidad, la simetría armónica y rítmica (es decir, los modos de transposición limitada y los ritmos no retrogradables), constituye el principio fundamental del método compositivo, en base al cual todo el material existe en esencia, inmutable en su potencialidad, aun antes de que comience el proceso de elaboración musical; todos los acontecimientos sonoros que se produzcan no son más que el resultado,

²⁶ Francois, Michel. *Enciclopedia Salvat de Música, T. III*, Barcelona Madrid, 1967, pg. 328.

²⁷ Lanza, Andrea. *Historia de la música, v. 12. El siglo XX*. Ed. Española. Pg. 67.

²⁸ Francois, Michel. *Lop. Cit.* pg. 328

sustancialmente indiferente e incontrolado, de una interacción entre los distintos elementos según esquemas combinatorios automáticos.

A pesar del cromatismo total implícito a su teoría modal, Messiaen se aleja del tematismo y de la tonalidad tradicional, que utiliza esencialmente en una función simbólico-evocadora. La tonalidad es por ejemplo, perfectamente perceptible en el contexto intensamente cromático.

En 1949 comienza un nuevo período estilístico, caracterizado por la asimilación de las técnicas serialistas de la neo vanguardia de Darmstadt. En este año, el compositor participó en los cursos de verano de dicha localidad, donde se encuentra con Pierre Boulez quien le daría una recíproca influencia. Tras este período de transición, comienza en 1952 una nueva fase, esencialmente dedicada al canto de los pájaros a su utilización estilizada en la composición musical.²⁹

Olivier Messiaen muere el 27 de Abril de 1992.

Catalogo de Obras

Música para piano

- La dame de Shallott, para piano (publicada póstumamente).
- La tristesse d'un grand ciel blanc, para piano (pieza de juventud).
- Huit Préludes, piano.
- Les offrandes oubliées, para piano (hay versión para orquesta, Les Offrandes oubliés. Meditation symphonique. 1931).
- Fantaisie burlesque, para piano.
- Morceau pour Piano.
- Pièce pour le tombeau de Paul Dukas, piano.
- Rondeau, piano.
- Visions de l'Amen, para dos pianos.
- Vingt regards sur l'enfant-Jésus, para piano.
- Cantéyodjayâ, piano.
- Quatre études de rythme, piano [I. Île de feu 1 - II. Mode de valeurs et d'intensités - III. Neumes rythmique - IV. Île de feu 2].
- Catalogue d'oiseaux [Livre 1: I. Le chocard des alpes - II. Le loriot - III. Le merle bleu; Livre 2: IV. Le traquet stapazin; Livre 3: V. La chouette hulotte - VI. L'alouette lulu; Livre 4: VII. La rousserolle effarvate; Livre 5: VIII. L'alouette calandrelle - IX. La bouscarle; Livre 6: X. Le merle de roche; Livre 7: XI. La buse variable - XII. Le traquet rieur - XIII. Le courlis cendré], para piano.
- Prélude para piano.
- La fauvette des jardins, para piano.
- Petites esquisses d'oiseaux, para piano.

Música vocal

- Deux ballades de Villon [I. Épître à ses amis - II. Ballade des pendus], para voz y piano (piezas de juventud).
- Mass, 8 sopranos y 4 violines (publicada póstumamente).
- La mort du nombre, [poème d'Olivier Messiaen] para soprano, tenor, violín y piano.
- Trois mélodies [I. Pourquoi? (O. Messiaen) - II. Le Sourire (Cécile Sauvage) - III. La Fiancée perdue (O.M.)], para soprano y piano.
- Vocalise, voz y piano.

²⁹ Lanza, Andrea. Op. Cit. pg.69, 70.

- Poèmes pour Mi, para gran soprano dramática y piano (versión ón orquestal de 1937).
- Chants de terre et de ciel. Seis melodías para soprano y piano.
- Harawi: Chants d'amour et de mort, voz y piano.

Música para órgano

- Le banquet céleste, para órgano (una recomposición fue usada para su pieza orquestal Le banquet eucharistique, no publicada).
- Le banquet céleste, para órgano (una recomposición fue usada para su pieza orquestal Le banquet eucharistique, no publicada).
- Variations écossaises, para órgano (publicada póstumamente).
- L'hôte aimable des âmes, para órgano.
- Dyptique: Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse, para órgano.
- Offrande au Saint Sacrement, para órgano.
- Apparition de l'église éternelle, para órgano.
- La Nativité du Seigneur, para órgano.
- O sacrum convivium!, motete coral con órgano.
- Les corps glorieux, para órgano.
- Tristan et Yseult - Thème d'Amour, para órgano.
- Messe de la Pentecôte, para órgano.
- Livre d'orgue, órgano.
- Verset pour la fête de la dédicace, para órgano.
- Monodie para órgano.
- Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité, para órgano.
- Livre du Saint Sacrement, para órgano.

Música orquestal

- La banquet eucharistique, para orquesta (publicada póstumamente).
- Fugue in D Minor, para orquesta.
- Simple chant d'une âme, para orquesta.
- Les offrandes oubliées, para orquesta (hay versión para piano).
- Le tombeau resplendissant, para orquesta.
- Hymne au Saint Sacrement, para orquesta (perdida en 1943, reconstruida de memoria en 1946).
- L'Ascension. 4 Méditations symphoniques pour orchestre (hay también para órgano que sustituye un movimiento, 1933-34).
- Chant des déportés, coro y orquesta (publicada póstumamente).
- Turangalila-Symphonie, piano solo, ondas Martenot y gran orquesta (revisada en 1990).
- Réveil des oiseaux, para piano y orquesta (rev. 1988).
- Oiseaux exotiques, para piano solo, 2 clarinetes, xilófono, percusión y orquesta de viento.
- Chronochromie, para gran orquesta.
- Sept haïkaï, esquisses japonaises, para piano solo, xilófono, marimba y pequeña orquesta.
- Et exspecto resurrectionem mortuorum, para orquesta de maderas, metales, y percusión metálica.
- La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ, oratorio para coro, piano, cello, flauta, clarinete, xylorimba, vibraphone y gran orquesta.
- Des Canyons aux étoiles..., para piano solo, corno, xylorimba, glockenspiel y orquesta.
- Saint-François d'Assise, opéra en 3 actos y 8 escenas para 7 cantantes solistas, coro mixto y una orquesta "muy grande".
- Éclairs sur l'au-delà... («Relámpagos hacia el más allá»), para orquesta
- Un sourire, para orquesta (para el bicentenario de Mozart).

- Concert à quatre, piano, flauta, oboe, cello y orquesta (inacabado, fue completada por Yvonne Loriod y George Benjamin).

Música de cámara

- Pièce pour piano et quatuor à cordes - Chamber (Discovered in 1997 (composed c. 1928))
- Fantasie, para violín y piano.
- Thème et variations, violín y piano.
- Leçons de Solfege a chanter, clave de sol y piano acompañante.
- Fêtes des belles eaux, para 6 ondas Martenots. Obra para la Exposición Universal 1937 (publicada póstumamente).
- Deux Monodies en quarts de ton, para ondas Martenot.
- Quatuor pour la fin du temps, violín, cello, clarinete, piano.
- Pièce, para oboe y piano.
- Le merle noir, flauta y piano.
- Chant dans le Style Mozart, para clarinete y piano.
- Pièce pour piano et quatuor à cordes

Música coral

- Choeurs pour une Jeanne d'Arc.
- Trois Petites liturgies de la Présence Divine, coro de mujeres, piano, ondas Martenot, vibráfono, celesta, percusión y cuerdas.
- Cinq réchants, coro a 12 voces mixtas.

Música electrónica

* Musique de scène pour un Œdipe, electrónica (publicada póstumamente).

Música radiofónica

- Timbres-durées, música concreta (realizada por Pierre Henry en una obra radiofónica de Radio Francia, una experiencia que Messiaen más tarde condenó como un fracaso (publicada póstumamente)).

Música instrumental

- Couleurs de la cité céleste, para piano y ensemble.
- La ville d'En-haut, piano solo, metales, vientos y percusión.

Música solista

- Le tombeau de Jean-Pierre Guezec, para corno solo.
- Un vitrail et des oiseaux, para piano solo, brass, vientos y percusión.³⁰

³⁰ wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen.

5.2 Análisis musical.

Fantasia Burlesque

La fantasía Burlesque tiene la siguiente estructura:

A	B	A	C	A	B	A	D
(1-22)	(23-52)	(53-74)	(75-120)	(121-142)	(143-172)	(173-194)	(195-213)

Como hemos visto esta fantasía tiene la característica forma de Rondó, y por lo cual llamaremos secciones a cada tema nuevo que aparezca.

La Sección A, la conforman los primeros 22 compases. De los cuales el compas 1, 2, presenta el primer tema, al que llamaremos personaje A, enseguida vuelve a exponerlos, entonces tenemos 4 compases con el mismo personaje. Ver Ej. 57.

personaje A

Modéré mais brillant

PIANO

personaje A

Ej. 57

En los siguientes compases 5,6 se vuelve a exponer el tema del personaje A pero, nada más que ahora de diferente manera, lo llamaremos el personaje A', checar el ejemplo con el de arriba. Ver Ej. 58.

personaje A'

Ej. 58

A partir del compas n.7, 8, 9, 10, nos presentan un nuevo personaje el cual lo llamaremos personaje "B", por lo tanto en el compas 7, nos presenta un cromatismo y un pedal. En, el compas 8, 9, aparece por fin la tonalidad de fa mayor, y en el compas 10 nos vuelve a poner un cromatismo y un pedal. Ver Ej. 59.

personaje B



Ej. 59

De los siguientes compases 11 al 19 se reexponen los personajes A, A', B'. Ver Ej. 60.

personaje A

A'



personaje B'



Ej. 60

Como veremos a continuación, el compositor nos propone una progresión de espejo, que mezclando los acordes podríamos, decir que hay una bitonalidad, Ver Ej. 61.



Ej. 61

La Sección B comprende los siguientes compases, 23 al 52.

Los compases 23,24, el compositor nos presenta un tremolo que tiene la característica de puente, y en el compas 25,26, nos presenta al personaje C. Ver Ej. 62.

The musical score for Example 62 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first two measures (23 and 24) are marked with a bracket and labeled 'puente'. They feature a tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic is *ppp*. The next two measures (25 and 26) are marked with a bracket and labeled 'personaje C'. They feature a more complex, rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic is *f*. The tempo/mood is marked *crece. molto*.

Ej. 62

Después en los siguientes 4 compases, que serian 27,28, 29 30 vuelve a hacer lo mismo, nos propone de nuevo el puente y nos presenta el personaje D. Ver Ej. 63.

The musical score for Example 63 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first two measures (27 and 28) are marked with a bracket and labeled 'puente'. They feature a tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic is *ppp*. The next two measures (29 and 30) are marked with a bracket and labeled 'personaje D'. They feature a more complex, rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamic is *drz*. The tempo/mood is marked *crece. molto*. The lower staff is labeled '8ª basa'.

Ej. 63

En el siguiente compas 33, tenemos unos acordes mayores en forma cromática, y se podría decir que sirve como puente para reexponer al personaje C. Ver Ej. 64.

The musical score for Example 64 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score shows a series of major chords in the right hand, moving chromatically. The dynamic is *ppp*.

Ej. 64

De los siguientes compases 34 al 42, utiliza la misma temática, reexpone el personaje C, puente y vuelve a reexponer el personaje D, tomando en cuenta los acordes mayores cromáticos Ver Ej. 65.

The musical score for Example 65 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score shows a reexposition of character C in the first two measures, followed by a bridge in the next two measures, and a reexposition of character D in the final two measures. The dynamic is *ppp*. The tempo/mood is marked *crece. molto*. The lower staff is labeled '8ª basa'.

Example 65 is a musical score for piano and bass. The top system shows a piano staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system includes a piano staff with triplets and a bass staff with a melodic line. The third system features a piano staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system shows a piano staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The score includes dynamics such as *f*, *cresc. molto*, and *ppp*, and a section labeled "8ª bassa" with a dashed line.

Ej. 65

Del compas 43 al 46, el compositor toma el mismo dibujo rítmico melódico del personaje D, pero ahora tratándolo de desarrollar una 3ra disminuida arriba, comparar con el ejemplo con el compas 40. Ver Ej. 66.

Example 66 is a musical score for piano and bass. The top system shows a piano staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a piano staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The score includes dynamics such as *f* and melodic lines.

Ej. 66

De los siguientes compases 47, 48, 49,50, 51, nos conducen a ciertas inflexiones. Ver Ej. 67.

AbM, GM, F#M, BM, BbM, AM, EbM, DM, C#M7M

Ej. 67

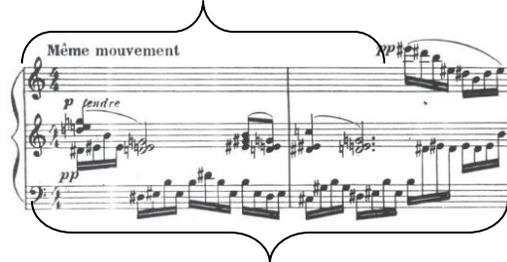
A partir de los compases 53 al 74, el compositor nos reexpone el personaje A, B y B'.

La Sección “C” va del compas 75 al 120

A continuación, el compositor nos presenta un nuevo tema, el cual lo hemos denominado la Sección “C”, comprende los compases 75 al 120, esta sección es muy contrastante a las anteriores, nos hace ver que no todo es fuerte y agresivo, en esta sección nos propone un momento de relajación y a la vez juguetón, hay momentos de dramatismo, pero también de tranquilidad.

Los siguientes compases 75, 76, se presenta un nuevo personaje E, y en la mano izquierda, nos encontramos con una progresión, la cual después lo hace en inversión. Ver Ej. 68.

personaje



Progresión

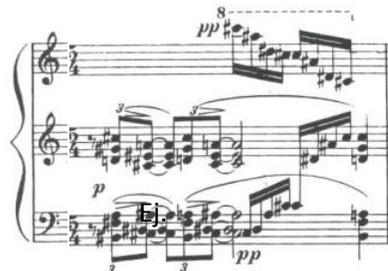
Ej. 68

En el compas 77, 78, el compositor expone el tema, solo que en compas 77 segundo y tercer tiempo, lo presenta por disminución de valor, comparar con el ejemplo anterior. Ver Ej. 69.



Ej. 69

En el compas 79, tercer, cuarto, quinto, tiempo son producto del desarrollo del tiempo uno y dos. Ver Ej. 70.



Ej. 70

En los siguientes compases 80, 81, el compositor toma ciertos elementos rítmicos y melódicos de los compases 75, 76. Ver Ej. 71.



Ej. 71

A partir de los compases 82, 83, 84, nos presenta un nuevo personaje musical (F), donde presenta un juego entre acorde y arpeggio. Ver Ej. 72.



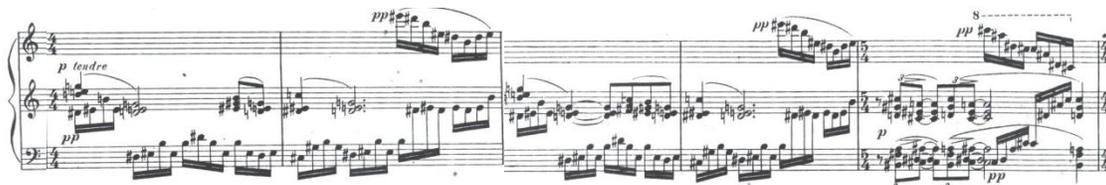
Ej. 72

En el compas 85, 86, 87, 88, aparece otro personaje nuevo (G), tomando ciertas características del anterior personaje, por consiguiente este personaje propone un juego de tonalidades en ambas manos, el cual llevo a concluir que es bitonal. Ver Ej. 73.



Ej. 73

Del compas 89-93, se reexpone el personaje (E). Ver Ej. 74.



Ej. 74

A continuación se presenta un puente en forma de progresión que nos va a conectar con el personaje H y se encuentra en el compas 94 al 96. Ver Ej. 75.



Ej. 75

En los compases 97, 98, 99, 100, llegamos a otro nuevo personaje (H), el cual la mano izquierda está haciendo unos cromatismos ascendentes y en el compas 100 sirve como puente, el cual nos lleva de nuevo al puente con el que empezamos. Ver Ej. 76.



Ej. 76

A partir del compas 101 al 103, comienza el puente que hemos mencionado en el ejemplo n.

Del compas 104 al 106, aparece de nuevo el personaje H' con las mismas características rítmicas melódicas, pero en otra tonalidad. Ver Ej. 77.



Ej. 77

En los siguientes compases 107 al 113, el compositor reexpone los personajes (F, G).

Del compas 114-119 nos aparece otro nuevo personaje (I), pero ahora tomando la figura rítmico-melódico del personaje (E), desarrollada en diferente tonalidad. Ver Ej. 78.



Ej. 78

A continuación encontramos un final de frase y el cual nos va a servir de puente para regresar al tempo I; sección A, localizado en el compas 120 Ver Ej. 79.



Ej. 79

De los siguientes compases 121 al 172, se presentan de nuevo las secciones A, B, teniendo las mismas características mencionadas en dichas secciones ya analizadas.

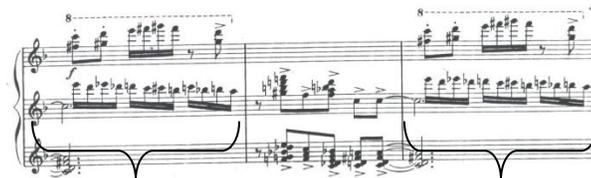
A continuación el compositor nos reexpone las secciones A y B, presentando las mismas características mencionadas en dichas secciones analizadas.

En lo que corresponde a los siguientes compases 173 al 194, se presenta de nuevo la sección A, teniendo las mismas características del análisis, teniendo en cuenta que esta sección el tema está en forma de variación la cual la llamaremos sección A` prima. Ver Ej. 80.

sección A



variación descendente cromática



variación cromática

variación descendente cromática

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) and is labeled 'variación cromática'. The second system also has two staves and is labeled 'variación del acorde'. The third system has two staves and includes a fermata over a measure. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include 'ff' (fortissimo).

Ej. 80

Sección D comprende los compases 195- 213

Vemos que estos tres compases 195, 196, 197 son tomados del personaje D, teniendo en cuenta que en estos compases se suprime el trino. Ver Ej. 81.

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two systems of staves (treble and bass clef). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include 'ff' (fortissimo). The first system shows a trill in the right hand.

Ej. 81

Si desmenuzamos estos compases, vemos que es una réplica de los ya mencionados arriba, nada más que estos son desarrollados de la siguiente manera: se toma de los 2 primeros 16avos del primer compas, y los dos últimos 16avos, del segundo compas. Ver Ej. 82.

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two systems of staves (treble and bass clef). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include 'ff' (fortissimo). The first system is labeled 'Presez' and shows a trill in the right hand.

Ej. 82

Ya para finalizar la obra, nos encontramos con una codeta, que está tomada de una de las partes de la Sección A prima, en el compas 204, 205, para la mano derecha tenemos una escala ascendente a fa mayor y en la mano izquierda una serie de acordes. Ver Ej. 83.



Ej. 83

Como parte de la codeta tenemos un acorde de V/V7m de fa mayor y además es trinado, lo cual nos está preparando ya para el final. Ver Ej. 84.



Ej. 84

A partir del compas 208 al 213, tenemos una cadencia de I-V-I, terminando la en I grado, 5 compases y haciendo un tremolo que hace que la obra termine. Ver Ej. 85.



Ej. 85

6. Fantasía para piano. Aires Nacionales Mexicanos.

Rafael Galindo
(1859-1945)

6.1 Contexto histórico.

6.1.1. La música mexicana de mediados del siglo XIX.

Estudiadas en su singularidad y separadas así de todo contexto socio cultural, a las obras mexicanas producidas durante el siglo XIX se les ha reprochado su evidente rezago técnico frente al arte producido en Europa, así como ingenuidades estilísticas o temáticas. Han sido comprendidas tan sólo en razón del aprovechamiento que hacen en su discurso de las melodías “autóctonas” que garantizan una “originalidad incipiente”.

La música mexicana del siglo XIX surgió de la nada, transitó oscuramente a través de la chabacanería de los géneros de salón, el europeísmo “siempre reprehensible” de sus obras más ambiciosas o las imitaciones inferiores del género operístico del siglo XIX europeo para finalmente ser redimida por la autenticidad del nacionalismo sonoro del siglo XX.

La deficiente evolución musical que se observa durante la primera mitad del siglo se le atribuye alternativamente a la falta de mecenas principescos; a la entorpecedora hegemonía de los aficionados como consumidores omnipresentes capaces de determinar el sentido y la forma de la producción sonora; a las limitaciones de una burguesía incipiente que no asumió “la herencia del feudalismo en lo espiritual y en lo artístico” (sic); y a la “falta de una tradición musical autóctona”. La razón les asistía sólo parcialmente. Irregularidades, ingenuas y esforzadamente estructuradas, las producciones musicales de la primera mitad del siglo independiente manifiestan con toda evidencia elementos que las definen y limitan tanto formal como estilísticamente.

El nuevo país liberado e independiente, que había experimentado por más de dos siglos un desarrollo musical paralelo al de la metrópoli, rompió sus amarres coloniales justamente en el momento en que el desarrollo musical autónomo era de tal insuficiencia y la producción de músicos tan pobre que contrariamente a lo que sucedió durante el siglo XVII y a principios del XVIII cuando existieron suficientes músicos nativos.

La música, como todo arte, se desarrolló en México dentro de códigos producidos y manejados socialmente. La debilidad de un mercado cultural circunscrito durante el siglo XIX a una exigua burguesía, como la única clase social capaz de manejar esos códigos, determinó en gran medida la predilección por ciertos estilos, formas y temas que prevalecieron en la producción sonora. Sin embargo, el reconocimiento del papel acaso limitador de la burguesía y de la naciente clase media como consumidoras de arte no bastan para explicar las limitaciones de un desarrollo histórico que estaba aún en camino de lograr una síntesis satisfactoria.

Finalmente la consumación de la independencia que significó para muchos músicos un violento cambio de *status*, y la desprotección económica y social. Surgieron entonces graves problemas de aprendizaje ocasionados por la ruptura o el abandono de una tradición y la deficiente asimilación de los nuevos estilos practicados en Europa durante el siglo XIX.³¹

³¹ Moreno Rivas, Yolanda. *ROSTROS DEL NACIONALISMO EN LA MÚSICA MEXICANA*. 2da Edición, Escuela Nacional de Música, 1995. México, pg. 26-29

México, el nuevo país independiente, sería un país original que se querría diferente a los demás países del mundo. Paradójicamente no podría ser de otra manera, el México que hablaba, escribía, pensaba y tomaba decisiones políticas, seguiría inserto en el discurso cultural y político de Occidente. Se podrían definir y resumir los desarrollos estilísticos o formales del siglo XIX mexicano como intento prolongado a veces infructuoso o parcial, de penetrar en los grandes estilos románticos y códigos culturales europeos considerados como valores universales.

La música, liberada por fin de las antiguas exigencias estilísticas y sociales de la Colonia, se desarrolló en un terreno difícil, minado por una falta de conocimientos básicos que durante el Virreinato se daban por descontados. La técnica de la composición que codificó e impartió la iglesia en sus propias capillas musicales había desaparecido. No obstante, sería falso afirmar que la decadencia de la producción musical se inició en los primeros años de la república independiente.

Ya a principios del siglo XIX se puede hablar de un universo tonal en expansión que a través de la gradual formación de nuevas convenciones en las progresiones de acordes, modulaciones, resolución de disonancias y relaciones a mayor escala, condujo a una tonalidad expandida que utilizó la armonía con fines expresivos o descriptivos pero, sobre todo, como un impulso o una tensión hacia el crecimiento de las formas instrumentales.

Es fácil comprender que los primeros compositores del México independiente no pudieron asimilar de inmediato la radical evolución formal que significó la expansión tonal cuando aún las construcciones formales del siglo XVIII (sonata, rondó) en oposición a las formas fijas preferidas durante la Colonia, tuvieron apenas ocasión de adaptarse y practicarse.

En el México independiente existió una sensibilidad abierta hacia las formas y desarrollo románticos. Sin embargo, tardó mucho en formarse entre sus músicos un claro sentido de la interacción de los múltiples detalles dentro de la obra musical, así como esa sutil diferenciación entre lo puramente ornamental y los fundamentos orgánicos de una obra que es, en suma, lo que determina el nacimiento, existencia, desarrollo y coherencia de un estilo definido.

No obstante, el compositor de la primera mitad del siglo XIX fue plenamente consciente de las actitudes y sensibilidades que daban origen a la música romántica.

Una segunda generación de compositores, cuya producción surge en la segunda mitad del siglo, inicia una etapa de consolidación formal y estilística que se concentra sobre todo en la composición. El compositor no sólo produce para el aficionado sino también para el profesional. Intenta llegar a un público más exigente, con mayor preparación y más capacitado para apreciar las sutilezas del arte sonoro.

Una tercera generación de compositores nacida alrededor de los años sesentas, que se sitúa entre la caída del Imperio de Maximiliano y el fin del gobierno porfirista (1867-1910), se manifiesta en rasgos generales con un aumento de la estilización de un mayor dominio compositivo. La obra de esa generación, que sentó las bases para un posterior desarrollo formal, no ha sido convenientemente aquilatada.

El interés de los compositores mexicanos por las obras sinfónicas, y particularmente por la hechura de las sinfonías y conciertos para solista y orquesta, nació en los últimos años del porfirismo.

La música mexicana fue durante el siglo XIX un universo acaso exiguo pero lleno de significados contradictorios en el interior de un conjunto de costumbres culturales y sociales. De ahí el uso y, en muchos casos, abuso de ciertas convenciones generales y conceptos estéticos venerados por la burguesía mexicana.³²

Durante el siglo XIX fue notable en México y en toda la América hispana la ausencia de una tradición viva y actuante en música. Prevalcían los saltos estilísticos, las búsquedas excéntricas casi siempre superficiales. El compositor mexicano del siglo XIX estaba imbuido de su propia inadecuación. Pretendía anular la enorme distancia que los separaba de lo que sucedía musicalmente en Europa. Se sentía a la zaga de la historia y era consciente de su mala o poca información. Paradójicamente, si por un lado intentaba ser un artista universal y moderno, en cambio, era presa de una mentalidad localista e ingenua.

La música producida por los autores mexicanos del siglo XIX tuvo en ocasiones un involuntario carácter paródico. Los rasgos imitativos de las lejanas- en tiempo y espacio- corrientes estilísticas europeas sepultaron los elementos propios y/o locales en apariencia sentimental y circunstancial.

La persecución de una identidad sonora, excluyente y diferenciada, se manifestó en diversas épocas como una tendencia muy definible hacia la incorporación de los variados elementos que forman la realidad y la pluralidad nacional. Numerosas veces lo indígena, lo mestizo, lo popular, y lo culto han tratado de integrarse en una obra significativa.

Al comenzar el siglo XX, el compositor mexicano tuvo ante sí una gama de posibles identidades y estilos dentro de la cual busca una expresión propia.

Dentro de México fueron determinantes las expectativas creadas por la Revolución Mexicana; la revaloración del arte indígena o prehispánico, el fermento de la nueva creación plástica nacional y la inclinación estatal hacia la socialización de la cultura y la educación. No exageraríamos si dijéramos que el problema mayor de la música mexicana ha sido la modernidad. En México, desde el siglo XIX, ningún artista moderno ha sido por nacimiento.

El movimiento nacionalista en la música significó para muchos la incorporación definitiva de la música nacional a la corriente de la Historia Universal. Bajo otro imperativo ético y estético, el nacionalismo sonoro fue el producto del "talento emancipado" de los compositores mexicanos.

El elemento sonoro indígena que propugnaban los compositores nacionalistas era así mismo una entelequia o en el mejor de los casos una idealización. Sin embargo, su recreación culta produjo resultados renovadores e interesantes, según las posibilidades y necesidades de cada compositor. En algunos casos, la adopción y el manejo de los elementos "indígenas" fue más allá del aspecto musical; no bastó el uso de motivos pentáfonos o instrumentos, timbres y ritmos de inspiración prehispánica. Al asumirse como propia, se trató de transmitir a la música culta

³² Ibidem. pg. 55-72.

cualidades abstractas y aun morales de carácter muy definidos. Los compositores mexicanos se sintieron en posesión de la “esencia de lo indígena” o hicieron gala de su ascendencia y raíces.

En su conjunto, el movimiento nacionalista fue un momento privilegiado de la historia musical de México. Resolvió las carencias básicas que ahogaron a la música mexicana durante el siglo XIX. Propició la destreza y el dominio en el oficio, el enriquecimiento y mayor complejidad de las técnicas y permitió la renovación de la temática. El nacionalismo aseguró el ingreso de la música mexicana a la modernidad y abrió las puertas a una originalidad largamente buscada.

El movimiento nacionalista surgió bajo un signo revolucionario y transformador que se mostró sobre todo en la modernización del lenguaje y, secundariamente, en su postulación como una arte sonoro “abierto” dirigido a todos los públicos.³³

³³ Ibidem. pg. 19-25.

6.2 Datos biográficos.

Rafael Galindo (1859-1945)

Nace el 27 de Mayo de 1859 en la Ciudad de México y muere en 1945. Chelista y pedagogo. Inició sus estudios musicales bajo la guía de su padre. Luego ingresó al Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Fue el profesor de chelo más joven al fundarse el Conservatorio Nacional de Música de México (1877), donde trabajó como académico hasta el día de su muerte. Primer chelista fundador de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, bajo la dirección de Carlos J. Meneses. Formó parte del Cuarteto Saloma (1907) y del Quinteto Galindo- Baltazares (1909). Cofundador de la Unión Filarmónica de Auxilios Mutuos. Entre sus discípulos estuvieron Horacio Ávila, Alfonso Aguilar, Rubén Montiel, Francisco Cárdenas Flores, y sus propios hijos, Rafael y Luis G. Galindo.³⁴

³⁴ Pareyon, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo I*. México, Universidad Panamericana, pg. 418-419.

6.3 Análisis musical.

Aires Nacionales Mexicanos

Fantasia para piano

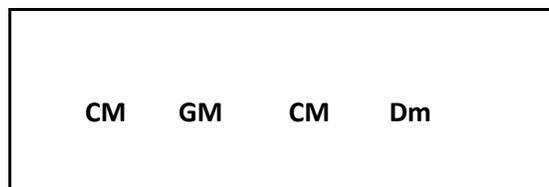
En la siguiente Fantasia para piano, Aires Nacionales Mexicanos, es una obra que tiene como finalidad, llegar a la Suite, pero no a la Suite establecida como forma musical, si no a la suite que toma ciertos elementos de la que se estudia como forma musical.

Esta fantasía consta de los siguientes temas:

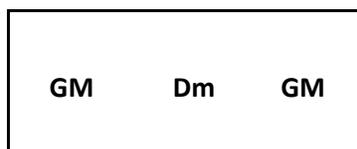
- 1.- Contiene una Introducción
- 2.- Nos presenta una preparación del primer tema
- 3.- Jarabe Tapatío
- 4.- El Atole
- 5.- El Butaquito
- 6.- El Guajito
- 7.- Tonada
- 8.- Las Mañanitas
- 9.- El Palomo
10. Las Margaritas
- 11.- El Perico
- 12.- El Sombrero Ancho
- 13.- Jarabe Mexicano Bailable
- 14.- El Parraleño
- 15.- El Durazno
- 16.- El Palomo

Analizaremos parte por parte la fantasía para piano, Aires Nacionales Mexicanos por sección o mejor dicho por tema: así también anexaremos la copla de cada tema para entender mejor la canción y conocer el tema, también sabremos las inflexiones de la obra y sabremos en que grados se está moviendo la pieza.

Introducción: consta de 34 compases y pasa por las siguientes inflexiones.



Puente: este puente consta de 25 compases y nos va presentando un poco del primer tema que es el Jarabe Tapatío, teniendo las siguientes inflexiones.



A continuación se nos presenta el primer tema que es el Jarabe Tapatío, que consta de 24 compases, de los cuales empieza en el compas 59 y termina en el compas 83, entrando en anacrusa, desarrollando todo el tema en sol mayor, y jugando en los siguientes grados I-IV-V y anexando la copla del jarabe tapatío, para poder entender mejor el fragmento musical.

El Jarabe Tapatío, este baile nació durante la revolución de 1870, pues incluye los estilos dancísticos más famosos de diversas regiones, en una mezcla nominado Jarabe. Fue bailado por primera vez en 1910 en el Teatro Coliseo de la Ciudad de México y compuesto por Jesús González Rubio quien se inspiró en las distintas regiones de Jalisco, llevándolo a que fuera popular en toda la república mexicana.³⁵

Copla del Jarabe Tapatío:

Si piensas que te quería
era por entretenerte,
que el amor que tenía
ya se lo llevo la muerte.

Ingratas crueles fortunas,
he llegado a comprender
que al nopal lo van a ver
solo cuando tenía tunas;
menos ni se acuerdan de él.

Si dudas de mi constancia
porque a veces llano te hablo,
con la lengua de mis ojos
hablo cuando mas callo.

Amar con pena y resabio
es el mayor sacrificio;
vale más tanto y no sabio
que amante pero sin juicio,
para no sentir agravio,
ni agradecer beneficios.³⁶

Estándome yo meciendo
se me reventó la reata
la fortuna que fui a dar
en los brazos de mi chata.

³⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Jarabe_tapat%C3%ADo

³⁶ Campos, Rubén M, *EL FOLKLORE Y LA MUSICA MEXICANA*. Publicación de la Secretaria de Educación Pública, México 1928. pg. 122.

Estructura		
A	A´	
Tonalidad GM		
I	IV	V

A continuación analizaremos el tema **El atole**, el cual pertenece a una de las estrofas del Jarabe Tapatío, el atole consta de 34 compases, que van del 84 al 99 estando en la tonalidad de sol mayor y jugando en los siguientes grados. Así también el compositor recapitula el jarabe tapatío entrando en anacrusa de los compas, 99 al 117.

Copla El Atole:

Vengan a tomar atole
 todos los que van pasando,
 que si el atole esta bueno
 la atolera se está agriando.

de este atolito de leche
 y tamales de manteca,
 todo el mundo se aproveche,
 que por esto no se peca.³⁷

Estructura	Compas
A A´	84
Tonalidad GM	al
I V V7m	99
Recapitulación del jarabe tapatío	99
Tonalidad GM	al
I IV V V7m	117

El tema de **El Butaquito**, en pieza con un tempo de danza, que consta de 15 compases, el cual desarrolla solamente una estrofa que va del compas 119 al 127 y del compas 128 al 133 expone de nuevo el mismo tema pero cambiando solo un acorde, teniendo unas inflexiones y los grados por lo que pasa, teniendo también una estructura de A, A´, anexando también la copla del Butaquito.

³⁷ Ibidem. pg. 125.

Copla El Butaquito

Arrima tu butaquito,
 cielito lindo,
 siéntate enfrente;
 que ya que tu no me quieres,
 cielito lindo,
 yo quiero verte. (2):ll

Arrima tu butaquito,
 cielito lindo,
 siéntate enfrente;
 que ya que tu no me quieres,
 cielito lindo,
 yo quiero verte

¡Cuantas veces me engañaste
 con tu negra falsedad!
 Y me dices que me quieres
 ¡Ay, ay, ay, si será verdad,
 ja, ja, ja, que risa me dá!

A que se lunar que tienes,
 chatita mía,
 junto a la boca
 ay no se lo des a nadie,
 chatita mía,
 que a mí me toca.

Cuantas veces yo medito
 en tu negra falsedad,
 me dan ganas de morirme.

¡Cuantas veces me engañaste
 con tu negra falsedad!
 Y me dices que me quieres
 ¡Ay, ay, ay, si será verdad,
 ja, ja, ja, que risa me dá!

Tu tienes unos ojitos,
 bien de mi vida,
 y unas pestañas,
 y una embustera boca,
 bien de mi vida,
 Con que me engañas.

Y por eso cuando pienso
 en tu negra falsedad,
 me dan ganas de olvidarte.

¡Cuantas veces me engañaste
 con tu negra falsedad!
 Y me dices que me quieres
 ¡Ay, ay, ay, si será verdad
 ja, ja, ja, que risa me dá!³⁸

Estructura	
A	A´
Inflexión CM, AM	
Grados de CM	
I ii V V7m V9 VI Vii	
Grados de AM	
I	Vii

³⁸ Ibidem. pg 116-117.

En el siguiente fragmento musical, **El Guajito**, que consta de 52 compases, el cual desarrolla un tema y después lo lleva a la octava, luego presenta una pequeña variación de una parte del fragmento musical, después nos vuelve a presentar de nuevo el tema pero ahora más agudo, analizaremos en que grados se mueve y la tonalidad en la que esta.

Copla del Guajito

Guajito ¿y a mí qué?
 medio que te truje ya lo gaste;
 Guajito a mi no,
 Ya no te compro tu chicharrón.

Guajito a mi sí,
 métete, métete por aquí ;
 Guajito a mi ya,
 métete, métete por acá.³⁹

Estructura			
A,	A,	Variación,	A
Tonalidad CM			
I	ii	iV	IV V Vi

Del compas 187 al 196 nos vamos a encontrar con un puente que nos enlazara con el tema de la tonada, desarrollándose en primer grado. Ver Ej. 87.



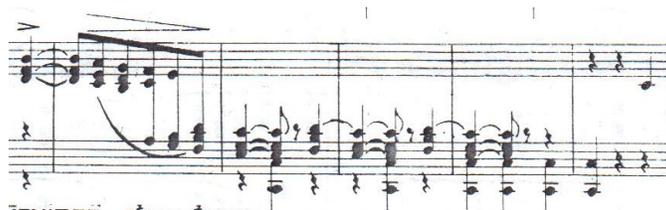
Ej. 87

³⁹ Ibidem. pg. 123.

A continuación se nos presenta el tema de la Tonada el cual consta de 10 compases, pasando por la siguiente región tonal y los grados en los que juega la canción.

Estructura				
A	B	A'	B'	los últimos 2 compases es la colita de B' CM
Dm ii III V7m VII	Am CM ii iii VII I9 VII	Dm ii III V7m VII	Am CM ii iii VII I9 VII	I iV
compas 197- 198	compas 199-200	compas 201-202	compas 203-204	compas 205-206

Para llegar al tema de las mañanitas el compositor prepara un puente de 5 compases desarrollándolo en la tonalidad de fa mayor. Ver Ej. 88.



Ej. 88

El tema de las mañanitas se desarrolla en los siguientes grados de la tonalidad de fa Mayor, estas mañanitas consta de 40 compases, empezándolo en anacrusa., este fragmento musical, se desarrolla conforme a la letra de las mañanitas, que es la siguiente: propondré dos formas del desarrollo, una de ellas es la siguiente: empieza con la primera estrofa y luego desarrolla la tercera estrofa, después regresa a la segunda estrofa y por ultimo desarrolla dos veces la cuarta estrofa. Otra forma es la siguiente: desarrolla dos veces la primera estrofa y después pasa por la segunda y por ultimo desarrolla la cuarta estrofa dos veces.

Copla de las Mañanitas

- | | |
|--|---|
| <p>1.-Si el sereno de esta calle
que quisiera ser favor,
apagar su linterna
mientras que pasa mi amor.</p> | <p>5.- Amapola morada
de los llanos de tepí,
si no estás enamorada
enamórate de mí</p> |
| <p>2.-Despierta, mi bien, despierta,
mira que ya amaneció,
que amanece que amanece,
rosita de Jericó.</p> | <p>6.- Ya cantan los pajaritos,
ya la luna se metió,
abre, mi alma, tus ojitos,
mira que ya amaneció.</p> |
| <p>3.-Ahora sí, señor sereno,
le agradezco este favor,
encienda su linternita
que ya va lejos mi amor.</p> | <p>7.- Las mañanitas alegres
que contigo me pasé,
en tanto que tenga vida
nunca las olvidaré.</p> |

4.-Despierta divina aurora,
yira que ya amaneció,
ya los pajaritos cantan,
ya la luna se metió.

8.- despierta adorada mía,
mira que ya amaneció,
ya los pajaritos cantan,
ya la luna se metió

9.-¡Ay sí !
¡Ay no !
Por tus ojitos me muero yo.⁴⁰

Compas	Estructura	Grados tonales	Tonalidad
212-227	A A´	I IV V V7m	FM
227-235	B	I IV V V7m	
235-253	C C´	I I7m ii IV V V7m	

Nota: en esta sección de las mañanitas el compositor anexo un pentagrama para los solos de otros instrumentos, como la flauta y el clarinete, esta ya es opción del intérprete si los quiere anexas.

El palomo: El palomo consta de 37 compases, estando en la Tonalidad de si bemol mayor , y teniendo las siguientes inflexiones a, sol menor, fa mayor. Este fragmento musical es tomado del Jarabe Tapatío, se desarrolla de la siguiente manera:

Compas	Estructura	Grados Tonales	Tonalidad
254-259	A	I IV V	BbM
259-263	B	I III V V/V V7m	
263-267	A	I IV V	
267-272	B	I III V V/V V7m	
272-280	toma parte de A y B	I V V7m	
280-288	desarrollo de la marcha de Zaragoza	i ii5dis iii V Vii	Gm BbM
288-292	Puente	I VI	BbM
		I V	FM

⁴⁰ Ibídem. pg. 113.

El compositor desarrolla adecuadamente la marcha de Zaragoza del compas 280 al 288. Y un puente que está perfectamente desarrollado, pero a la vez nos deja en suspenso de no saber qué sucederá enseguida. Ver Ej. 89.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled "ff Desarrollo de la marcha de Zaragoza" and features a rhythmic, march-like melody in the right hand with a supporting bass line in the left hand. The second system is labeled "ff lento Puente" and shows a more melodic and expressive passage with a slower tempo, featuring a prominent melody in the right hand and a more active bass line.

Ej. 89

Las Margaritas, esta sección consta de 24 compases , de los cuales la región tonal es desarrollada es si bemol mayor, y pasando por la siguiente inflexión a fa mayor, y desarrollándose en los siguientes grados. A su vez también en esta canción propone la intervención de violines.

Compas	Estructura	Grados Tonales	Tonalidad
293-300	A	I IV V V7m	BbM
3001-308	B B'	I V V7M/m V9	FM
309-316	A'	I IV V V7m	BbM

A continuación se presenta un puente que nos conduce al tema de El perico. Ver Ej. 90.

The image shows a musical score for piano starting at measure 116. It is marked "Allegretto" and "mf". The score features a lively melody in the right hand with a rhythmic accompaniment in the left hand, including some chordal textures.

Ej. 90

Analizaremos ahora el tema: **El perico**, esta sección se compone de dos veces el tema A y A', después toma elementos de del tema A, para hacer un desarrollo y rematar con unos fuertes que da la impresión de que la obra acabó, pero no es así, continua con otro tema que analizaremos en el siguiente punto.

Copla El Perico

Isabel tu periquito
me quiere llevar al rio,
y yo le digo que no
por que me muero de frio.

Quisiera ser periquito
para volar en el aire,
y allí decirte secretos
sin que los oyera nadie.

Pica, pica, pica, perico,
Pica, pica, pica la rosa.

Pica, pica, pica, perico,
Pica, pica, pica la rama.

Compas	Estructura	Grados Tonales	Tonalidad
325-332	A A'	I V V7m V/V7m	GM
333-344	Toma elementos del tema A	I V V7m V/V7m	
345-347	Remate Final	I	

El Sombrero Ancho, tiene las siguientes características: se desarrolla en la tonalidad de mi bemol mayor, nos presente una pequeña introducción de 4 compases, enseguida nos presenta el tema A, después nos presenta el mismo tema pero ahora desarrollado en la dominante, y retoma de nuevo el inicio el tema.

Copla El Sombrero Ancho

Pepa no quiere coser,
ni quiere tejer en gancho,
se quiere civilizar
con uno de sombrero ancho.¹

Ay que sonecito,
ay que por el me muero,
ay que me re compito
por un sombrero.

Ay que sonecito,
ay que por el me muero,
ay que me re compito
por un sombrero.

Para el hambre las semitas,
para las tunas en gancho,
para las niñas bonitas
un hombre de sombrero ancho.³

Que sabroso el pan y el queso
cuando lo venden en rancho;
pero más sabroso un beso
de bajo de un sombrero ancho.²

Ay que sonecito,
ay que por el me muero,
ay que me re compito
por un sombrero.

Tengo yo mi galoneado
 más rico que el de Don Pancho,
 mi chata me lo ha adornado,
 pues le gusta el sombrero ancho.⁴

Le he comprado su taquilla
 con sus amarres de plata,
 cuando yo te pida un beso
 no me lo niegues ingrata.⁵

Ay que sonecito,
 ay que por el me muero,
 ay que me re compito
 por un sombrero.

Ay que sonecito,
 ay que por el me muero,
 ay que me re compito
 por un sombrero.

Compas	Estructura	Grados Tonaes	Tonalidad
348-351	Introducción	I V	EbM
352- 359	Exposición del tema A	I V7m	
360-366	Tema A desarrollado en la dominante	V I V7m	
367- 382	se repite de nuevo el mismo esquema mencionado del compas 352-366		
383-397	reexpone el tema principal	I I7m IV iV V V/V	EbM

Jarabe Mexicano Bailable, consta de 25 compases, nos propone una introducción de 4 compases, después presenta el tema del baile, reexpone la introducción y luego nos en laza con otro tema pero tomando el dibujo rítmico de la introducción de la mano derecha y ahora presentado a la mano izquierda. Ver Ej. 91.

Compas	Estructura	Grados Tonaes	Tonalidad
398-401	Introducción	I II V7m	BbM
402-410	Tema del Baile	I II V7m	
410-414	Reexposición de la introducción	I II V7m	
414-422	Tema	I II7m V7m	



Ej. 91

El Parraleño consta de 16 compases y entrando en anacrusa, y se desarrolla en la tonalidad de si bemol mayor, este tema consta de un solo tema que se desarrolla 4 veces durante todo estos 16 compases y en la cuarta exposición nos conduce al tema del durazno.

Compas	Tema	Región Tonal	Tonalidad
422-426	A	I IV _{7m} V	BbM
426- 430	A'	I IV _{7m} V	
430-434	A2'	I IV _{7m} V	
434-438	A3'	I II IV _{7m} iV _{5dis} V _{7m} V ₉	

El Durazno, consta de de 32 compases, se desarrolla en la tonalidad de si bemol mayor, este tema esta se presenta dos veces cada estrofa, el compositor desarrolla nada más las dos primeras, este tema es descriptivo del sexo femenino y tiene un sentido picaresco.

Copla El Durazno

Me he de comer un durazno
desde la raíz hasta el hueso;
no le hace que sea trigueña
será mi gusto por eso.

Mira qué hermoso durazno,
pero no lo haz de comer
por qué no se hizo la miel
para la boca del asno.

Ay dile que si,
dile que cuando se baña,
que eso de querer a dos
no se me quita la maña.

Ay dile que si,
dile que no tenga susto,
que eso de querer a dos
es para mí puro gusto.⁴¹

Compas	Tema	Región Tonal	Tonalidad
439-454	A A'	I ii V _{7m}	BbM
455-470	B B'	I ii II IV V V _{7m}	

Por último analizaremos el tema: El palomo. Ver. Ej. 92.



El tema **El palomo** entra con un tempo di Marcia y se desarrolla en la tonalidad de Re mayor y modula a mi mayor, fa# mayor y pasa por los siguientes grados y consta de 80 compases.

DM	EM	F#M
I ii iii IV V Vii	I V Vii	I V Vii

Nota: el compositor deja al intérprete libre albedrío de querer omitir los ocho compases del final.

⁴¹ Ibídem. Pg. 117. Nota para las coplas del perico y El Sombrero Ancho anexo el número de páginas. Perico. Pg. 123-124. Sombrero Ancho. Pg. 111-112.

Conclusiones

El Contexto histórico nos proporciona información de los distintos acontecimientos; políticos, sociales, religiosos y científicos de cada período y que dan origen a nuevas formas musicales, una de ellas es la fantasía.

En cuanto a los datos biográficos de cada compositor, conocemos los hechos más relevantes de su vida; su estatus social e incluso el estado emocional desde su infancia para entender sus sentimientos en su música e interpretar sus fantasías.

El análisis musical nos ayuda a conocer como se utilizan las tonalidades vecinas, siempre tratando de respetar las reglas de la armonía en cada periodo o según el caso; la forma correcta en que cada compositor rompe las mismas adecuadamente, distinguir la conducción de temas, diferenciar una obra tonal de una atonal e identificar las características propias de la fantasía en cada período, para finalmente comprenderlas y memorizarlas más fácilmente.

Aunque en la definición nos dice que la fantasía no tiene una estructura concreta, no significa que carezca de esta, quiero decir que toman como referencia las formas que ya estaban establecidas en cada período.

Un elemento importante que nunca perdió la fantasía en el transcurso de los periodos fue; la polifonía, en menor o mayor grado siempre estuvo presente.

Reconozco que la forma fantasía es una obra de amplio criterio y de un alto grado de dificultad técnica e interpretativa.

Concluyo, que las investigaciones realizadas, de los períodos en que transcurrió la música, proporcionan al intérprete un mejor desempeño musical.

Por último puedo decir que la fantasía de cada periodo no es una mejor que la otra, simplemente cada cual tiene su propia riqueza.

Bibliografía

- BAS, Julio. **Tratado de la forma musical.** Traducción de Nicolás Lamuraglia. Ed. Ricordi Americano, Buenos aires. 1957
- CADÉ, Rolan de. **Nuevo diccionario de la Música, (II) compositores.** Traducción de Paul Silles, España, Ed. MA NON TROPPO, 2002.
- CAMPOS, Rubén M. **EL FOLKLORE Y LA MUSICA MEXICANA.** Publicación de la Secretaria de Educación Pública, México 1928.
- DAVALILLO, M. **Músicos celebres, 99 biografías cortas.** Ed. Juventud Argentina, S. A. 5° ed., Julio 1944. Buenos Aires.
- EINSTEIN, ALFRED. **MOZART.** TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN POR HUGO GRÜNBAUM. EDITORIAL. ESPALSA-CALPE ARGENTINA, S. A. BUENOS AIRES, 1948.
- Enciclopedia Universal Ilustrada. **Neoclasicismo.** Europea Americana, Ed. ESPASA-CALPE.S.A. Madrid Barcelona
- FRANCOIS, Michel. **Enciclopedia Salvat de Música, T. III.** Barcelona Madrid, 1967.
- GROUT, Donald Jay. **Historia de la Música Occidental 2.** Versión Española de León Mames. Ed. Alianza Música, printed in Spain, 6ta reimpresión 1997.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. **Historia de la Música Occidental, V.2.** Alianza, España, 2° reimpresión, 2001.
- HAMEL, Fred & HÜRLIMANN, Martin. **Enciclopedia de la Música, Vol. 1.** Ed. Grijalbo, México, 1987.
- HAMEL, Fred & HÜRLIMANN, Martin. **Enciclopedia de la Música, Vol. 3.** Ed. Grijalbo, México, 1987.
- LANZA, Andrea. **Historia de la música, v. 12. El siglo XX.** Ed. española.
- MANZANOS, Arturo. **Apuntes de Historia de la Música vol. II.** SEP. México. D. F. 1975.
- MORENO Rivas, Yolanda. **ROSTROS DEL NACIONALISMO EN LA MÚSICA MEXICANA.** 2da Edición, Escuela Nacional de Música, 1995. México.
- OCEANO Grupo Editorial. **Grandes biografías vol. 2.** España.
- PAREYON, Gabriel. **Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo I.** México, Universidad Panamericana.
- RANDEL, DON MICHAEL (ED). **DICCIONARIO HARVARD DE MÚSICA.** VERSIÓN ESPAÑOLA DE LUIS CARLOS GAGO. ALIANZA EDITORIAL, ESPAÑA 2001, 2DA REIMPRESIÓN.

- ROBERTSON, Alec. STEVENS, Denis. ***Historia General de la Música, Vol. 3. Desde el Clasicismo hasta el Siglo XX.*** Ed. Alpuerto, S. A. Colección Fundamentos 7. Ediciones ISTMO. 1982. Printed in Spain.
- SADIE, Staley. ***The new grove dictionary of music and musicians, T. 10.*** Macmillan, London, 1980.
- SANDVED, K. B. **EL MUNDO DE LA MUSICA.** AMPLIADO DE LA PARTE HISPANOAMERICANA POR CEFERINO PALENCIA Y JUAN MANUEL PUENTE. EDITORIAL, ESPALSA-CALPE, S. A. MADRID, 1962.
- STILKUNDE, Knaur (Band II), HATJE, Ursula. ***Historia de los Estilos Artísticos II.*** Trad. Antón Dieterich. Madrid-España, Ed. Istmo, S. A. 1985.
- VALETTA, IPPOLITO. **CHOPIN.** TRADUCCIÓN DE ANA PIACENZA DE GRÜNFELD. EDITORIAL ATALAYA, 1945.
- WILLEM VAN LOON, Hendrik. ***Las Artes, Libro Escrito e Ilustrado.*** Trad. Mario Ruiz Ferrán. España, 1941.

Páginas WEB:

- 1.- WWW.buscabiografias.com
- 2.- WWW.imslp.org
- 3.- WWW.Wikipedia.org