

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

“NOTAS AL PROGRAMA”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA:

ADRIANA YOLANDA PIMENTEL ESQUIVEL

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO:

MARÍA TERESA FRENK MORA

ASESOR DE LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:

ARTURO URUCHURTU CHAVARÍN

MÉXICO, D.F. 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por permitirme llegar hasta aquí.

A Fernando, gracias por tu amor y tu apoyo.

A mis padres y hermanos con mucho cariño.

A mi familia, gracias por estar conmigo.

A los Maestros:

**María Teresa Frenk, gracias por su
valiosa ayuda y paciencia.**

**Arturo Uruchurtu, con mi más profundo
agradecimiento.**

Ninowska Fernández-Britto, gracias por su apoyo.

A mis amigos.

PROGRAMA

Tres sonatas	Antonio Soler (1729 -1783)
Sonata No. 77 en fa sostenido menor	
Sonata No. 90 en Fa sostenido Mayor	
Sonata No. 84 en Re Mayor	
Sonata en do menor KV 457	Wolfgang Amadeus Mozart (1756 -1791)
Molto allegro Adagio Allegro assai	
Escenas infantiles	Federico Mompou (1893 -1987)
Cris dans la rue Jeux sur la plage 1 Jeu 2 Jeu 3 Jeunes filles au jardin	
Once Bagatelas op.19	Rodolfo Halffter (1900 - 1987)
Cuatro Lieder	Johannes Brahms (1833 - 1897)
“An ein Äolsharfe”	Op. 19 No. 5
“Wie bist du, meine Königin”	Op. 32 No. 9
“Immer leiser wird mein Schlummer”	Op. 105 No. 2
“Von ewiger Liebe”	Op.43 No. 1

Soprano invitada: María Teresa Navarro Agraz

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I TRES SONATAS PARA TECLADO DE ANTONIO SOLER.....	6
CAPÍTULO II SONATA PARA PIANO EN DO MENOR K.V. 457.....	34
CAPÍTULO III ESCENAS INFANTILES	64
CAPÍTULO IV ONCE BAGATELAS PARA PIANO OPUS 19	85
CAPÍTULO V CUATRO LIEDER DE JOHANNES BRAHMS.....	118
RESUMEN.....	151
BIBLIOGRAFÍA.....	156
FUENTES ELECTRÓNICAS.....	157

INTRODUCCIÓN

Elegí obras de distintos periodos musicales, con el fin de presentar un panorama general de los diferentes estilos y aplicar los conocimientos adquiridos a lo largo de estos años, además de abordar el contexto y análisis de estas obras para que sean de utilidad a quienes deseen abordarlas.

Otra de las razones es la difusión de composiciones que no se tocan con tanta frecuencia en nuestro país, como las sonatas para teclado de Soler y las Escenas Infantiles de Mompou, las cuales considero poseen un gran valor didáctico y artístico.

El documento se organiza de la siguiente manera: en cada capítulo se presenta el contexto histórico social, biografía del compositor, así como sus características estilísticas y el análisis de la obra. Finalmente, se incluye un comentario personal sobre la misma.

CAPÍTULO I

TRES SONATAS PARA TECLADO DE ANTONIO SOLER

CONTEXTO HISTÓRICO

En la España del siglo XVIII, el cambio de la dinastía austriaca por la borbónica, así como las ideas de la Ilustración, propiciaron la renovación de muchos aspectos de la vida cultural en ese país. Por un lado, se encontraban los defensores de los principios tradicionales que veían en el progreso una amenaza a la fe y a las costumbres del pueblo y por el otro, los defensores del progreso, sobresaliendo el sacerdote benedictino Benito Feijoo y Montenegro. Feijoo realiza una crítica de la herencia y de los valores recibidos del siglo XVII, proponiendo la renovación y la implantación de una pedagogía social para la educación del pueblo. En sus escritos describe a la sociedad española de principios de siglo como ignorante y carente de buenos centros de enseñanza, debido en parte a la preocupación que reina en España contra los nuevos avances. Sus obras tuvieron gran influencia en esta época. En ellos aborda cuestiones teológicas, médicas, históricas y musicales, entre otras, despertando el interés del público por temas que antes sólo discutían especialistas.¹

Durante el reinado de Felipe V, desde el año de 1700 hasta su muerte en 1746, se dieron algunas iniciativas para fomentar el crecimiento intelectual: La apertura al público de la Biblioteca Real en 1712, la cual se transformó en la Biblioteca Nacional; la fundación de la Real Academia Española en 1713, la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1729 y, en 1738, la Academia Real de la Historia.

Fernando VI de Borbón, hijo de Felipe V, sube al trono en 1746. En ese momento, España se encontraba en la Guerra de Sucesión Austriaca que terminó con el Tratado de Paz de Aquisgrán en 1748. El rey impulsó una política exterior de neutralidad y paz para hacer posible algunas reformas internas, sobre todo en la Hacienda y la modernización de la Marina, así como un mayor control sobre el clero. Se fundaron la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752, el Jardín Botánico y el Gabinete de Historia Natural. Fernando VI prefirió apoyar las instituciones no universitarias, como las Academias, que no eran centros docentes sino de investigación. Los seminarios dirigidos por los jesuitas en esta época conocen su máximo periodo de esplendor.

Después del impulso reformista del reinado de Fernando VI, la Ilustración llega a su apogeo en el reinado de Carlos III, su medio hermano. Los ministros de este monarca, con espíritu renovador, trataron de elevar el nivel económico y cultural del país. Se crearon las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, preocupadas por la difusión de las “ciencias útiles” y el desarrollo

¹ Consultado en <http://www.march.es/Conferencias/docs/Conciertos/CC79.pdf>

económico. El interés por la educación y el progreso científico se reflejó en el surgimiento de nuevas instituciones de enseñanza secundaria como los Reales Estudios de San Isidro, de enseñanza superior como el Colegio de Cirugía, la Escuela de Mineralogía y la Escuela de Ingenieros de Caminos. Se dieron reformas en las Universidades y en los Colegios Mayores. En literatura destacaron Feijóo, Jovellanos, Cadalso y Moratín con su célebre *El sí de las niñas*. Se desarrollaron la prensa y las revistas literarias y científicas.²

La música española del siglo XVIII

En lo que se refiere a la música española del siglo XVIII, se observan dos tendencias: los músicos que siguen los principios tradicionales del contrapunto imitativo y los compositores que siguen el nuevo estilo moderno o armónico. Los primeros consideran la música como producto de la razón, como una ciencia con estrictas reglas y los otros se apoyan en las ideas de los italianos, en el sentido de que el origen de la música es el sentimiento, la imitación de la naturaleza y la emoción.

El panorama musical español del siglo XVIII abarca tres ámbitos: la música eclesiástica, la música de cámara y la música teatral. En el primero, se mantiene la tradición de la música eclesiástica, así como las funciones del maestro de capilla, quien se dedicaba a la composición de música para el culto religioso y algunas festividades, la dirección de la capilla musical y también de la instrucción de los niños cantores. Por otro lado, la música de cámara estaba presente en eventos y reuniones de los monarcas y de su corte. Se observan influencias italianas debido a la unión de Felipe V con Isabel de Farnesio, princesa de origen italiano. Los principales autores de este periodo son: Domenico Scarlatti, Sebastián Albero, el padre Antonio Soler, Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti. El tercer ámbito se refiere a la música teatral, dividida en música teatral de carácter popular, y música teatral cortesana y nobiliaria.³

LA VIDA DE ANTONIO SOLER

Antonio Francisco Javier José Soler Ramos nació en Olot, Girona, el 3 de diciembre de 1729. En 1736, su padre, que era músico del Regimiento de Numancia, lo llevó a la Escolanía de Montserrat, donde recibió instrucción musical con Benito Esteve y Benito Valls. En 1750, Soler se convirtió en maestro de capilla en Lérida y en 1752 fue ordenado subdiácono. Después ingresó como novicio al monasterio de San Lorenzo de El Escorial, a la comunidad de los monjes jerónimos, el 25 de septiembre de 1752. Fue ordenado sacerdote en septiembre de 1753.⁴

En El Escorial daba clases, era primer organista y componía la música para los oficios, además de dirigir el coro. Entre sus alumnos se encontraba el Infante Gabriel de Borbón, hijo de Carlos III, de quien se decía era un estudiante muy

² Consultado en < <http://www.historiasiglo20.org/HE/8f.htm>>

³ Consultado en <<http://www.march.es/musica/ciclos/Enero07/introduccion.asp>>

⁴ Consultado en <<http://www.karadar.it/Dictionary/soler.html#vita>>

capaz. Algunas de las sonatas para teclado fueron compuestas especialmente para él.⁵ Estudió con José de Nebra y Domenico Scarlatti. Este último era compositor de la corte española, e influenció la obra de Soler.⁶

Sobre la personalidad de Soler, el investigador George Truett Hollis cita al monje que escribió las Memorias Sepulcrales, quien elogió “su buen porte y proceder en su año de prueba y la mucha aplicación a su estudio de órgano y composición, a lo que era incansable”. Truett Hollis sostiene que los investigadores del siglo XX encuentran un gran contraste entre la imagen del monje piadoso del Escorial y la del compositor de las sonatas para teclado, quintetos y conciertos para dos teclados.⁷

Después de que fue denegada su petición de marcharse del Escorial y tener una vida más tranquila, se resignó a vivir allí sus últimos años. Antonio Soler murió en El Escorial el 20 de diciembre de 1783.

LA OBRA DE ANTONIO SOLER

Entre las obras de Antonio Soler, las más de 200 sonatas para clave y su Fandango son las más conocidas. Respecto a sus trabajos de música de cámara se conservan: 6 quintetos para cuarteto de cuerdas y órgano, 6 conciertos para dos órganos, 6 conciertos para dos violines, viola y clave. En el género vocal se tienen registradas numerosas obras religiosas: 9 misas, 25 himnos, 5 réquiem, 60 salmos, 13 magnificat, 5 motetes, 12 benedicamus y 132 villancicos, así como 21 composiciones para el servicio fúnebre.

Su interés en la teoría e historia de la música fue notable, aunado a su entusiasmo por otras ramas del conocimiento, incluyendo las matemáticas.⁸ Escribió un tratado sobre armonía titulado: *Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música*, donde muestra cómo moverse desde una tonalidad mayor o menor dada, a cualquiera de las otras tonalidades.⁹ Además de sus trabajos de composición, Soler inventó un pequeño instrumento de teclado llamado afinador o templete para mostrar la diferencia entre los tonos y semitonos. También era reconocido como una autoridad en construcción de órganos y colaboró en el diseño de las especificaciones para un gran órgano para la catedral de Málaga.¹⁰

⁵ Consultado en <[http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_\(compositor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_(compositor))>

⁶ Consultado en <[http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_\(compositor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_(compositor))>

⁷ Consultado en Truett Hollis, George, “El diablo vestido de fraile: a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler”, *La música en España en el Siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras, editores. Edición en español José Máximo Reza, Cambridge University Press, Madrid, 1ª. ed., 2000.

⁸ Consultado en <<http://www.naxos.com/composerinfo/965.htm>>

⁹ Consultado en <[http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_\(compositor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_(compositor))>

¹⁰ Consultado en <<http://www.karadar.it/Dictionary/soler.html#vita>>

Las sonatas de Antonio Soler

La edición de Joachim Nin, publicada por Eschig en 1925, contiene versiones para piano de una docena de estas sonatas. Samuel Rubio elaboró su edición expandida entre 1958 y 1962, añadiendo otras que fueron encontradas posteriormente.¹¹

El pianista e investigador estadounidense Frederick Marvin descubrió numerosas sonatas compuestas por el Padre Soler. Comenzó su búsqueda al encontrar un volumen con 14 sonatas de Soler en una librería de California, el cual llamó su atención y le animó a investigar más sobre el autor. Acudió al Escorial, pues sabía que el compositor pasó la mayor parte de su vida allí, pero no obtuvo mucha información. Se marchó a Montserrat, donde Soler estudió cuando era niño. Los monjes le mostraron docenas de paquetes llenos de manuscritos amarillentos. Sin embargo, no encontró manuscritos de la mano de Soler, pues fueron destruidos en la invasión napoleónica. Lo que descubrió fueron 60 sonatas que habían sido copiadas con gran cuidado por los monjes que lo educaron, como un tributo a su famoso alumno. Posteriormente regresó al Escorial donde, encontró otras 33 sonatas.¹²

Al igual que Scarlatti, Soler escribió numerosas sonatas, pero se alejó un poco del modelo de su maestro, en uno o dos movimientos y prefirió escribirlas en tres y cuatro movimientos, todos en la misma tonalidad. Soler presenta diferentes secciones en un solo movimiento, las que a veces tienen distintos *tempi*. Otra característica que distingue a Soler de Scarlatti es el uso de *acciaccaturas*; Soler raramente las escribía, probablemente porque pensaba más en el pianoforte, en el cual no suenan tan bien como en el clavecín. Por otro lado, Scarlatti no gustaba de utilizar el bajo de Alberti, mientras que Soler sí lo utilizaba, especialmente en sus últimas sonatas de tres o cuatro movimientos. Las frases de Soler usualmente tienen longitud irregular y motivos repetidos. Entre las similitudes están la técnica virtuosística, síncopas, una predilección por el *ostinato* y un frecuente uso de ritmos de danzas ibéricas como el bolero, el polo y la jota. En sus conciertos para dos órganos no se observa influencia de Scarlatti. Además, Soler conoció la vanguardia de la música europea de Boccherini y Haydn a través de su relación con la Corte en El Escorial.¹³

En la época de Scarlatti y Soler, el término “sonata” se utilizó fundamentalmente para diferenciar la música instrumental de la puramente vocal, uso que se mantuvo durante el barroco. Servía como medio para la explotación de los recursos del instrumento para el que estaba escrito, sobre todo los instrumentos de tecla, con una finalidad educativa. El carácter pedagógico de la sonata en esta época es muy claro, como se observa en Gran Bretaña, donde el término equivalía a “lección”. Se sabe que Scarlatti llamó a sus primeras treinta sonatas “Essercizi”. Los valores educativos y de entretenimiento pueden aplicarse también a estas obras del padre Soler. Algunos de los aspectos pedagógicos que aparecen son ejercicios de escalas

¹¹ Consultado en < <http://web.ukonline.co.uk/suttonelms/MUSIC2.HTML>>

¹² Consultado en <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,809360-2,00.html>>

¹³ Consultado en < <http://www.karadar.it/Dictionary/soler.html#vita>>

para ambas manos, escalas ornamentadas, escalas interrumpidas o en intervalos, acordes repetidos o desplegados, ejercicios de terceras y de sextas; octavas que son expuestas simultáneamente o desglosadas, trémolos y ejercicios a base de saltos interválicos, algunos de los cuales requieren un gran virtuosismo del intérprete.¹⁴

Santiago Kastner resume las principales características de estas sonatas al mencionar que Soler utiliza periodos sumamente cortos y repeticiones de grupos de motivos. Esto da lugar a una forma y aspecto melódico mucho más desmembrado, a diferencia de los moldes y perfiles melódicos de Domenico Scarlatti. Soler da prioridad a los motivos concisos y graciosos de las danzas españolas. El fraseo de las sonatas de un tiempo está construido con base en la repetición de breves motivos de uno o dos compases. Las repeticiones triples de los motivos de uno o dos compases dan lugar a la inclusión de frecuentes cadencias y son típicas del estilo de Soler.

Un problema que presentan algunas de las sonatas de Soler es la falta de simetría entre la primera y segunda parte. Se ha planteado la posibilidad de descuido del compositor o errores por parte del copista. Santiago Kastner, sostiene la tesis de que la exactitud no constituía el fin último en la forma de dichas sonatas. Con la asimetría Soler intentó huir de un rígido plan de construcción. Un aspecto peculiar en las sonatas del padre Antonio Soler es el uso del folclor español, el cual se observa en el empleo del ritmo de bolero, polo, seguidilla, etc.¹⁵

ANÁLISIS

Las tres sonatas que se analizan a continuación son sonatas bipartitas en un solo movimiento, por lo que considero necesario aclarar brevemente de dónde surgen este tipo de piezas.

Origen de la sonata bipartita monotemática en un solo movimiento

Santiago Kastner afirma que los compositores ibéricos para tecla evolucionan independientemente de la influencia de Domenico Scarlatti. La sonata bipartita se derivaría de la *toccata* en unos compositores, de la fuga en otros, e incluso de otros elementos de la *suite*, con su característico esquema bipartita, pero sobre todo del tiento: el desarrollo natural de los tientos llenos y los tientos partidos conduce hacia la sonata bipartita que se practica en la península con anterioridad a la llegada de Domenico Scarlatti a Lisboa en 1721, de donde pasó posteriormente a España.

El tiento es una forma musical originada en España a mediados del siglo XV. En parte es análogo a la fantasía encontrada en Inglaterra, Alemania y los países bajos, así como al *ricercare* italiano. Originalmente, fue aplicado a la música para varios instrumentos, pero a finales del siglo XVI el término se

¹⁴ Consultado en <<http://www.march.es/conferencias/docs/Conciertos/CC79.pdf>>

¹⁵ Consultado en <<http://www.march.es/conferencias/docs/Conciertos/CC79.pdf>>

aplicaba sólo a la música para teclado, especialmente órgano. Es una forma extraordinariamente diversa que puede verse más como un conjunto de guías que como un modelo estructural rígido como el de la fuga o el rondó. Casi todos los tientos son imitativos hasta cierto punto, pero no tan complejos o desarrollados como las fugas. Los primeros tientos son bastante cercanos al *ricercare* en su amplio uso de contrapunto estricto al estilo del motete. Más tarde, los tientos frecuentemente alternarían entre el estilo antiguo de contrapunto estricto y las figuraciones típicas de la *toccata* y de algunas fantasías. Su evolución fue en parte condicionada por la del órgano español, y eventualmente incluyó variantes como el *tiento de medio registro*, el *tiento de lleno*, el *tiento de falsas* y el *tiento pleno*.

Para el análisis de estas sonatas de estructura formal bipartita en un solo movimiento y monotemática, elegí usar el esquema básico propuesto por Ralph Kirkpatrick.¹⁶

Primera parte

- a) Inicio
- b) Sección central o prenúcleo
- c) Núcleo
- d) Sección tonal o postnúcleo

Segunda parte

- a) Inicio (opcional)
- b) Digresión
- c) Reenunciado opcional del prenúcleo
- d) Núcleo
- e) Reenunciado de la sección tonal o postnúcleo

Este tipo de sonatas mantienen una relación de equilibrio entre sus dos partes, aún cuando no tengan la misma longitud.

La primera parte presenta una sección de **inicio** a manera de introducción. Después se presenta la **sección central**, donde se encuentra la verdadera esencia de la pieza; también denominada **prenúcleo**, su función es la de continuación o transición hacia el núcleo. Normalmente, la sección central o prenúcleo de la segunda parte nunca rebasa en extensión a su paralela en la primera parte.

El **núcleo** es el punto de encuentro del material temático en cada parte, que aparece de manera paralela en las secciones finales de ambas mitades. En cada parte de la sonata, el núcleo surge en el momento en que se hace más clara la tonalidad de conclusión, bien por el establecimiento de su dominante o de manera más rara, por una cadencia preliminar a la tónica de conclusión. En general, la tonalidad de conclusión sigue inalterable después del núcleo. El núcleo puede aparecer realzado por una interrupción brusca o estar oculto por

¹⁶ Consultado en <http://www.march.es/Conferencias/docs/Conciertos/CC79.pdf>

un movimiento rítmico continuo. Después del núcleo se presenta una **sección tonal**, también llamada **postnúcleo**, que tiene función de conclusión de la primera parte.

La segunda parte puede o no tener una sección de **inicio** a manera de introducción. Seguida de ésta puede estar presente, antes del núcleo, la **digresión**. Esta es una ruptura o interrupción del hilo del discurso, y en ella se presentan cosas que no tienen conexión o relación cercana con el material anterior. Posteriormente, puede o no reaparecer el material del **prenúcleo**, seguido del **núcleo** que, como se mencionó anteriormente aparece de manera paralela en las dos partes. Para terminar, el **reenunciado de la sección tonal** contiene el material conclusivo.

Mediante este esquema es posible identificar las diferentes secciones de las sonatas bipartitas monotemáticas para dar precisión al análisis.

Sonata No. 77 en fa sostenido menor

Esta Sonata tiene indicación de *tempo* de *Andante largo*. Está escrita en compás de 2/2, *alla breve*, en la tonalidad de fa sostenido menor.

La sección de inicio está en la tónica. Esta sección va del compás 1 al primer tiempo del compás 10. Termina con una cadencia que reafirma la tonalidad. El bajo en octavas da una sensación de mayor profundidad. Se puede observar que, en general, la sonata está construida con base en la repetición de motivos breves. A lo largo de ésta se emplean numerosos trinos, lo que le da un aire inconfundiblemente español.

The image shows the first ten measures of the beginning of Sonata No. 77 in F# minor. The score is written for piano in 2/2 time, marked *Andante largo*. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system (measures 1-4) shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line in octaves. The second system (measures 5-8) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 9-10) shows the final cadence. The key signature is indicated as I = F#m. The piece ends with a cadence in the key of F#m, marked with a double bar line and the Roman numeral I. The final measure is marked with a double bar line and the Roman numeral I, and the key signature is indicated as I = F#m.

Figura 1.1 Sección de inicio de la primera parte de la Sonata No. 77

El prenúcleo comienza en el compás 10 y contiene pasajes en terceras en la mano izquierda. A partir del compás 14 comienza a modular hacia La Mayor, es decir, la tonalidad relativa mayor. A la mitad del compás 18 comienza una progresión que pasa por las tonalidades de Si Mayor y Do sostenido Mayor, para terminar en Sol sostenido Mayor, que corresponde a la dominante de Do sostenido Mayor, a su vez dominante de fa sostenido menor. Esta modulación anuncia el paso a la siguiente sección de la sonata.

The image displays a musical score for the prelude of the first part of Sonata No. 77, spanning measures 10 to 20. The score is written for piano and consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measure 10 is marked with a '10' above the treble staff. The music features a prominent triplet of eighth notes in the right hand, which is repeated throughout the piece. The left hand plays a steady accompaniment of chords and single notes. The key signature changes from two sharps to one sharp (F#) at measure 14, and then to one sharp and one flat (F# and C) at measure 18, indicating a modulation to the dominant of the relative major (G# major). The score ends at measure 20.

Fig. 1.2 Prenúcleo de la primera parte de la Sonata No. 77

El núcleo comienza en la dominante de la dominante, Sol sostenido Mayor, y presenta algunas inflexiones a do sostenido menor, tonalidad que se reafirmará hasta los compases 41 y 42 con la siguiente cadencia: $II_6 - I^{6/4} - V - I$.

25

29

34

38

$G\#7 = V7/V$ V $G\#7 = V7/V$ V

V/V $V=I$

Fig. 1.3 Núcleo de la primera parte de la Sonata No. 77

El postnúcleo o sección tonal, se encuentra escrita en la tonalidad de do sostenido menor. Esta es la sección conclusiva de la primera parte. Podemos observar el empleo de escalas y apoyaturas. Presenta algunas inflexiones al IV grado de do sostenido menor, es decir, a fa sostenido menor, en los compases 45 a 48. Termina con una cadencia que reafirma la tonalidad de do sostenido menor.

42

C#m=I

43

C#7 = V₇/IV IV

47

C#7 = V₇/IV IV IV₆ IV IV V I

Fig. 1.4 Postnúcleo de la primera parte de la Sonata No. 77

La segunda parte presenta también una sección de inicio, ahora en la tonalidad de do sostenido menor, similar a la de la primera parte.

En los compases 57 a 62 aparece la digresión; ésta consiste en la interrupción en el discurso musical con un material nuevo o contrastante. La digresión comienza en do sostenido menor, modula a Mi Mayor, y después a sol sostenido menor.

52

57

Digresión

B7 = V7 / VI

61

VI

D# = V / V

V

Fig. 1.5 Inicio de la segunda parte de la Sonata No. 77

Posteriormente, se encuentra el prenúcleo con una ligera variante en el ritmo de la mano derecha con respecto a la primera parte en los compases 63, 65 y 67. También se observan pasajes en terceras. Está seguido de otra digresión con material similar al de la primera digresión.

The image displays a musical score for the pre-nucleus of the second part of Sonata No. 77. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows measures 63 and 64. The second system shows measures 65 and 66. The third system shows measures 67 and 68, with a bracket labeled 'Digresión' above the right-hand staff. The fourth system shows measures 69 and 70. The music features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The right-hand part (treble clef) contains melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The left-hand part (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs.

Fig 1.6 Prenúcleo de la segunda parte de la Sonata No.77

A continuación se encuentra el núcleo de la segunda parte en la tonalidad de Do sostenido Mayor. En esta sección se establecerá la tonalidad final. Al igual que su sección paralela de la primera parte, presenta inflexiones, en este caso al cuarto grado, fa sostenido menor, de manera que al permanecer en esta tonalidad después del núcleo, ya ha regresado a la tónica para concluir la sonata. Esta tonalidad se reafirma en la cadencia final del núcleo en los compases 94 y 95.

The image displays a musical score for the core of the second part of Sonata No. 77, spanning measures 78 to 95. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is organized into four systems, each with a measure number at the beginning: 78, 83, 87, and 91. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Below the first system, there are two instances of the chord notation "C#7 = V7/IV IV". The score concludes with a final cadence in measures 94 and 95.

Fig. 1.7 Núcleo de la segunda parte de la Sonata No. 77

Seguido del núcleo se encuentra la sección tonal final. Está escrita en la tónica, grado en la que concluye la sonata. También presenta ciertas inflexiones al IV grado. Termina utilizando cadencias auténticas compuestas con $6/4$.

The image displays a musical score for the post-nucleus of the second part of Sonata No. 77. It consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/4. Measure 95 is a short fragment at the top right. Measure 96 begins the main section, featuring a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords and a '2' marking. Harmonic analysis below measure 96 shows 'F#7=V7 / IV' and 'IV'. Measure 100 continues the pattern, with a treble line including triplets and sixteenth-note runs, and a bass line with a '2' marking. Harmonic analysis below measure 100 shows 'F#7=V7 / IV', 'IV', 'IV', 'I', 'V', and 'I'.

Fig 1.8 Postnúcleo de la segunda parte de la Sonata No. 77

Sonata No. 90 en Fa sostenido Mayor

Está escrita en Fa sostenido Mayor, tiene indicación de *tempo Allegro* y compás de 3/4. El ritmo de la seguidilla es perceptible en esta sonata, ya que se trata de una danza de ritmo ternario y *tempo* rápido. La primera parte tiene su sección de inicio del compás 1 al 10. Emplea la repetición de breves motivos y arpeggios que continuará utilizando en otras partes de la sonata. Se establece claramente la tónica, finalizando con un arpeggio y enfatizándola con un trino en el registro grave.

The image displays the first ten measures of the Sonata No. 90 in F# major. The score is written for piano in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure (labeled '1') features a treble staff with a triplet of eighth notes (F#, G#, A) and a bass staff with a single eighth note (F#). Measures 2 through 4 continue with similar rhythmic patterns, including triplets and eighth notes. Measure 5 (labeled '5') introduces a slur over a group of notes in the treble staff and a more complex arpeggiated pattern in the bass staff. Measures 6 through 8 show further development of these motifs. Measure 9 (labeled '9') concludes with a final arpeggio in the treble staff and a trill in the bass staff, which is marked with a trill symbol (tr) and a fermata.

Fig. 1.9 Inicio de la primera parte de la sonata 90

La sección del prenúcleo comienza en el compás 11 y presenta inflexiones al homónimo menor, fa sostenido menor, y modulación al quinto grado en modo menor, es decir, do sostenido menor, tonalidad que se reafirma con una escala descendente y arpeggios del mismo acorde. Presenta pasajes de cruzamiento de manos en los últimos compases del prenúcleo.

The image displays three systems of musical notation for the pre-nucleus of the first part of Sonata No. 90. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff.

- System 1 (Measures 11-13):** The treble staff features a melodic line with triplet eighth notes and slurs. The bass staff provides harmonic accompaniment. Chord symbols 'V' and 'F#m' are indicated below the bass staff.
- System 2 (Measures 14-17):** Similar to the first system, it shows the continuation of the melodic and harmonic material. Chord symbols 'G#^b = V^b/V' and 'C#m=v' are present below the bass staff.
- System 3 (Measures 18-20):** This system includes technical markings 'm.i.' (mano izquierda) and 'm.d.' (mano derecha) indicating hand crossings. The melodic line in the treble staff becomes more complex with sixteenth-note patterns.

Fig 1.10 Prenúcleo de la primera parte de la sonata 90.

El núcleo comienza en el compás 21 y presenta un material contrastante al prenúcleo en cuanto al carácter. La tonalidad que emplea es Re Mayor, la cual modula hasta llegar al Mi mayor en el compás 28, para dar un giro hacia Sol sostenido Mayor, la dominante de Do sostenido Mayor, tonalidad en que está escrita la sección tonal o postnúcleo. Soler utiliza bajo de Alberti para el acompañamiento, característica en la que difiere de las sonatas bipartitas de Scarlatti.

The image displays a musical score for the first part of Sonata 90, starting at measure 21. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is D major (two sharps). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the notation. The score begins at measure 21, with measure numbers 22, 26, 30, and 34 marked at the start of their respective systems. The music features a characteristic Alberti bass in the left hand, consisting of a steady eighth-note accompaniment. The right hand contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score shows a modulation from D major to E major at measure 28, and then to G major at measure 34. The notation includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

Fig. 1.11 Núcleo de la primera parte de la Sonata 90.

El postnúcleo se encuentra en la tonalidad de Do sostenido Mayor, correspondiendo a la tónica, como plantea Kirkpatrick. También utiliza bajo de Alberti y cruzamiento de manos

The image displays a musical score for the post-nucleus of the first part of Sonata 90, spanning measures 34 to 48. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and Alberti bass figures. Performance markings such as *m.i.* (mezza voce) and *tr.* (trill) are present. Harmonic analysis is provided below the staff, indicating chords like G# (V/V), V (C#), I (C#), IV, I⁶₄, V7, and I.

Measures 34-37: Treble clef has a half note G# and a half note G. Bass clef has a half note G and a half note G. Chords: G# = V / V, V = C#, C# = I. *m.i.*

Measures 38-40: Treble clef has a half note G# and a half note G. Bass clef has a half note G and a half note G. Chords: IV, I⁶₄, V7, I, V7, V. *m.i.*

Measures 41-43: Treble clef has a half note G# and a half note G. Bass clef has a half note G and a half note G. Chords: I, IV, I⁶₄, V7, I. *m.i.*

Measures 44-47: Treble clef has a half note G# and a half note G. Bass clef has a half note G and a half note G. Chords: IV, I⁶₄, V7, I, IV, I⁶₄, V7, I. *m.i.*

Measures 48-50: Treble clef has a half note G# and a half note G. Bass clef has a half note G and a half note G. Chords: I, I, I. *m.i.*

Fig. 1.12 Postnúcleo de la primera parte de la Sonata 90.

La segunda parte carece de la sección de inicio. Hay un cambio de armadura, lo que separa claramente las dos partes. El prenúcleo presenta una serie de arpeggios descendentes y modulaciones que pasan por las tonalidades: Fa Mayor, re menor, Do Mayor, hasta llegar a Re Mayor en el compás 62.

The image displays a musical score for the prelude of the second part of Sonata No. 90, spanning measures 51 to 62. The score is written for piano and consists of three systems of staves. Measure 51 is a short fragment at the top right. The first system (measures 52-55) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The melodic line includes two instances of the marking 'm.i.'. The second system (measures 56-59) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 60-62) concludes the prelude, with the bass line marked with 'A7=V7/D' and 'D=I' at the end. The key signature changes from one flat to no flats over the course of these measures.

Fig. 1.13 Prenúcleo de la segunda parte de la sonata 90.

El núcleo comienza en el tercer tiempo del compás 63. Se encuentra en la tonalidad de Re Mayor, pero modula hasta llegar a Fa sostenido Mayor. Termina en el compás 76 con un acorde de Do sostenido Mayor que anuncia la nueva tonalidad, lo cual se hace evidente con un cambio de armadura que delimita la sección.

The musical score is presented in four systems, each with a measure number at the beginning:

- System 1 (Measure 60):** Shows the beginning of the core. The key signature changes from two sharps (D major) to one sharp (F# major) at the start of this system.
- System 2 (Measure 64):** Includes the harmonic analysis $A7=V7 / D \quad D=I$.
- System 3 (Measure 69):** Includes the harmonic analysis $IV \quad I$.
- System 4 (Measure 74):** Includes the harmonic analysis $C\# = V/F\# \quad F\# = I$. The key signature changes to three sharps (C# major) at the end of this system.

Fig. 1.14 Núcleo de la segunda parte de la Sonata 90

La sección tonal está escrita en la tónica, Fa sostenido Mayor. Es la sección conclusiva de la sonata y presenta cruzamiento de manos; la melodía se encuentra en la mano izquierda alternando con el bajo. En la mano derecha utiliza bajo de Alberti. Emplea cadencias auténticas compuestas con primer grado en segunda inversión (I 6/4).

The image displays a musical score for the post-nucleus of the second part of Sonata No. 90, spanning measures 74 to 90. The score is written in F# major (three sharps) and 3/4 time. It features a complex texture with frequent hand-crossing. The right hand (RH) primarily plays Alberti bass patterns, while the left hand (LH) carries the main melodic line. The piece concludes with a cadence in the first inversion of the tonic triad (I 6/4), marked with a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a final chord.

Fig. 1.15 Postnúcleo de la segunda parte de la sonata 90

Sonata No. 84 en Re Mayor

Esta Sonata está escrita en Re Mayor, tiene indicación de *tempo Allegro*, y está escrita en compás de 3/8. Se observa la influencia de elementos de las danzas españolas como la seguidilla de ritmo ternario y *tempo rápido*. La sección de inicio abarca los compases 1 al 11. Comienza con anacrusa y acordes quebrados en los primeros compases que se repiten. Los últimos tres compases sirven de unión con la sección del prenúcleo.

The image shows the first 11 measures of the Sonata No. 84 in D major, 3/8 time. The score is written for piano in grand staff notation. Measure 1 starts with an anacrusis. Measures 2-4 feature broken chords (I, V, I) and a triplet in the bass line. Measures 5-11 continue the melodic and harmonic patterns, ending with a V7 chord in measure 11.

Fig. 1.16 Inicio de la Sonata No. 84

El prenúcleo comienza en el compás 12; tiene un ritmo repetitivo y marcado. Las notas repetidas se asemejan a elementos de la música española como las castañuelas. Presenta inflexiones al sexto grado, en este caso si menor, para después modular a la dominante.

The image shows the pre-nucleus of the first part of Sonata No. 84, measures 12 to 24. The score is written for piano in grand staff notation. Measure 12 begins with a repetitive, marked rhythm. Chords are labeled as F#7 = V7 / VI, VI, and IV. Measure 18 has F#7 = V7 / VI and VI. Measure 24 has V, I, and E = V / V.

Fig. 1.16 Prenúcleo de la primera parte de la sonata No. 84

El núcleo comienza en el compás 26. El motivo es de 9 compases y se repite exactamente igual. Está escrito en la tonalidad de La Mayor, la dominante. Este motivo es similar al de la sección de inicio, con la inclusión de trinos.

The image displays a musical score for the first part of Sonata 84, consisting of four systems of music. Each system is labeled with a measure number: 24, 30, 36, and 42. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes treble and bass staves for each system, with various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as trills and slurs. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score shows a repeating 9-measure motif starting at measure 26, which is highlighted by the text above.

Fig. 1.7 Núcleo de la primera parte de la sonata 84

El postnúcleo o sección tonal también está en la tonalidad de La Mayor. Usa octavas en el bajo. Los motivos de los primeros tres compases de la sección se repiten una octava más abajo, para terminar con arpeggios del acorde de la tónica.

The image shows a musical score for the post-nucleus of the first part of Sonata 84, spanning measures 42 to 49. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 42-48) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system (measures 49) includes a first ending (1ª vez) and a second ending (2ª vez) in the treble staff, and a triplet arpeggio in the bass staff. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 1.18 Postnúcleo de la primera parte de la sonata 84

La segunda parte está desprovista de una sección de inicio, pues como vemos en el esquema de Kirkpatrick, la sección de inicio en la segunda parte es opcional. La sección del prenúcleo también presenta ritmo repetitivo, pero tiene algunas diferencias en las progresiones.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The harmonic analysis is as follows:

- Measures 56-60:** Treble clef has a rhythmic pattern of eighth notes. Bass clef has chords: A = V / Dm, Dm, A = V / Dm.
- Measures 61-65:** Treble clef continues the rhythmic pattern. Bass clef has chords: Dm, C7 = V / Fm.
- Measures 66-71:** Treble clef continues the rhythmic pattern. Bass clef has chords: Fm, Bb7 = V / Eb, Eb, Cm6, Fm, G7 = V7 / Cm.
- Measures 72-77:** Treble clef continues the rhythmic pattern. Bass clef has chords: Cm = I, V, I, D7 = V7 / Gm, Gm = I, V7.
- Measures 78-79:** Treble clef continues the rhythmic pattern. Bass clef has chords: I, V.

Fig. 1.19 Prenúcleo de la segunda parte de la sonata 84.

El núcleo se encuentra en la tonalidad de la dominante y va a establecer la tonalidad de conclusión, la cual se mantendrá a lo largo de la sección tonal. Emplea acordes quebrados y pasajes de escalas rematadas por trinos.

The image displays a musical score for the core of the second part of Sonata 84, consisting of four systems of music. Each system is in a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first system, starting at measure 80, features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a simple accompaniment. Chord symbols D-I, V7, I, and V7 are placed below the bass staff. The second system, starting at measure 84, shows more complex rhythmic patterns in the treble staff and a bass staff with a steady accompaniment. Chord symbols I, V, and I are present. The third system, starting at measure 90, continues the melodic and harmonic development. Chord symbols V7, I, V7, and I are indicated. The fourth system, starting at measure 96, concludes the core with a final cadence. Chord symbols V and I are shown.

Fig. 1.20 Núcleo de la segunda parte de la sonata 84

La sección tonal se encuentra en la tonalidad de conclusión y emplea cadencias auténticas compuestas: I – IV – I 6/4 – V – I. Los tres primeros compases de la sección se repiten una octava abajo. Termina con arpeggios ascendentes del acorde de Re Mayor.

The image displays two staves of musical notation. The upper staff, starting at measure 98, features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a trill in measure 98, a triplet in measure 99, and a final cadence in measure 100. The lower staff, starting at measure 102, features a bass clef and the same key signature. It contains a bass line with a triplet in measure 102 and concludes with ascending arpeggios in measure 103. The notation includes various musical symbols such as slurs, trills, and triplets.

Fig. 1.21 Postnúcleo de la segunda parte de la sonata 84.

COMENTARIO FINAL

Considero que es de gran importancia conocer otros ejemplos de música barroca que no son tan difundidos. Las sonatas para teclado de Antonio Soler tienen un gran valor estético y didáctico, como lo demuestra el hecho de que un gran número de éstas fueron escritas con ese fin para el Infante Gabriel de Borbón. Son muy variadas en cuanto a carácter y elementos de la técnica pianística, por lo que pueden contribuir a la formación del ejecutante. Algunos de los problemas técnicos que exploran son: cruce de manos, notas repetidas, acordes quebrados, octavas y saltos.

CAPÍTULO II

SONATA PARA PIANO EN DO MENOR K.V. 457

CONTEXTO HISTÓRICO

El sistema de gobierno imperante en el siglo XVIII en Europa se conoce como “despotismo o absolutismo ilustrado”. El monarca gozaba del poder para tomar todas las decisiones. Este tipo de gobierno se extendió entre los estados donde la nobleza gozaba de un enorme peso, como Rusia, Prusia y Austria, España, Portugal y algunos estados italianos. Seguían el modelo de Luis XIV, rey de Francia. Los monarcas ilustrados promovieron la explotación agrícola de nuevas tierras e impulsaron el progreso de la industria y de los intercambios comerciales. Surgió el mecenazgo intelectual y artístico, y la formación de las élites en universidades y academias para preparar a los futuros funcionarios y militares. Las urbanizaciones se convirtieron en centro inmigratorio, económico, cultural y artístico.¹⁷

Las revoluciones industrial y agrícola del siglo XVIII produjeron numerosos dispositivos y procesos que trajeron cambios a la forma de vida, sobre todo en Inglaterra. Algunos de estos inventos fueron: La máquina sembradora de Jethro Tull, la bomba de vapor de Thomas Newcomen, el telar automático de Edmund Cartwright y la máquina de vapor, entre otros.¹⁸

La crisis intelectual de la Ilustración llegó a su apogeo en 1751, al publicarse el primer tomo de la Enciclopedia o Diccionario Razonado de Artes, Ciencias y Oficios por Diderot. Colaboraron cerca de 200 intelectuales notables. Este movimiento atribuyó a la razón la misión de descubrir las leyes del funcionamiento del universo, lo cual provocó el desarrollo de las disciplinas científicas y sociales.¹⁹

En Europa central se agrupaban unos trescientos estados dentro del marco del Sacro Imperio romano-germánico. Carlos VI de la Casa de Habsburgo reinaba en Austria, estableciendo su corte en Viena. A nivel imperial desempeñó el papel de árbitro, para lo que se sirvió del tribunal de apelación del Imperio, radicado en esta ciudad. Impulsó las finanzas y el comercio, y pretendió la unificación política y económica. Esta política entró en crisis cuando su hija María Teresa le sucede y permanece en el poder de 1740 a 1780. Se desencadenó la Guerra de Sucesión Austriaca, entre 1741 y 1748. El conflicto terminó con la pérdida de Silesia, la firma de la Paz de Aquisgrán y el reconocimiento de María Teresa como emperatriz. El intento por reconquistar Silesia desembocó en la Guerra de los Siete Años (1756-1763).²⁰

¹⁷ Consultado en Historia Universal, Moderna y Contemporánea. La edad moderna europea: El siglo de las luces. Volumen 3. Salvat Editores. Barcelona, España, 1986, p. 365

¹⁸ Consultado en Gay, Peter. La Edad de las Luces. Las grandes épocas de la humanidad. Ediciones Culturales Internacionales. Time Life Books. México, 1998, p. 103.

¹⁹ Consultado en Gay, Peter. Ob. cit., p. 151.

²⁰ Consultado en Historia Universal, Moderna y Contemporánea. Ob. cit., p. 367.

Salzburgo, de donde es originario Mozart, está situado a orillas del río Salzach. En el siglo XVIII no dependía de Austria. Desde la Edad Media fue sede arzobispal y la capital de un principado eclesiástico de los más importantes de Alemania. La sociedad estaba claramente dividida en castas: el príncipe y la alta nobleza; la pequeña nobleza y los funcionarios que obtenían de la corte la mayor parte de sus ingresos; y los burgueses que formaban una clase aparte que no participaba en la vida de los nobles; finalmente, el bajo clero y el personal doméstico empleado por la corte y la alta nobleza. Los músicos asalariados como Leopoldo Mozart formaban parte de esta última categoría.²¹

En lo que se refiere al arte en este siglo, surgen tendencias que se alejan de la ornamentación excesiva del barroco. Estos cambios se ven reflejados en el estilo rococó, caracterizado por la búsqueda de la gracia, la elegancia y el gusto por el virtuosismo. El éxito del género novelesco no afectó sólo a la literatura, invadió también a la pintura, que desarrolló sus relatos en cuadros sucesivos. El estudio de la Antigüedad y el Renacimiento siguió siendo la base de la formación artística. La pintura religiosa y la de temas históricos seguían produciendo obras muy importantes. En arquitectura se renovó el gusto por el estilo gótico, pero también el uso de los órdenes antiguos, en particular el dórico. A partir de mediados de siglo, el arte sublime y el neoclasicismo, doble corriente en la que se encontraban elementos que la oponían, tanto a los encantos del rococó como a la exaltación barroca, empezó a tener un creciente éxito. A menudo se vincula la aparición del neoclasicismo a los descubrimientos de Herculano en 1738 y de Pompeya en 1748. La imitación de la Antigüedad era un medio para crear obras ideales, dotadas de una validez universal.²²

La música en el Siglo XVIII

En la música se presenta una etapa de transición entre el barroco y el clasicismo conocida como estilo rococó o estilo galante, representada en Francia por Rameau y Couperin. Este estilo musical, de aire cortesano e intimista, fue propio del reinado de Luis XV. Se rechazó la complejidad del lenguaje musical barroco, lo que llevó a la creación de música elegante y sencilla dominada por la melodía, rica en ornamentaciones y sostenida por un acompañamiento más sencillo y armónico. Las principales ciudades en las que se da este movimiento musical fueron Berlín, Manheim y Viena. Destacaron Wilhelm Friedemann, Carl Philip Emmanuel y Johann Christian Bach, los hermanos Benda y Joachim Quantz. En Manheim se encontraban Stamitz y Christian Cannabich. Estos compositores elaboraron y maduraron las formas de la sinfonía y la sonata estableciendo las estructuras de la forma sonata, preponderante en el clasicismo. Además ampliaron el sentido tímbrico orquestal e introdujeron una mayor gama de dinámicas para aumentar la expresividad en la música.²³

²¹ Consultado en Bassin, Jean y Brigitte. Wolfgang Amadeus Mozart. Turner Publicaciones. Madrid, España, 1970, pp.38, 39 y 40.

²² Consultado en Historia Universal, Moderna y Contemporánea. Ob. cit., pp. 349 – 354.

²³ El mundo de la música: Grandes autores y grandes obras, Ed. Océano. Barcelona, España, 2000.

El contraste es la esencia de la música clásica; se observa en las dinámicas y el carácter dentro de un mismo movimiento. Uno de los principales géneros que se cultivó en esta época fue la sonata, vehículo perfecto para mostrar estos contrastes. Escrita en dos, tres o cuatro movimientos que no siempre estaban en la misma tonalidad, cada uno tiene su forma y su *tempo*. El primero usualmente tiene forma de *allegro de sonata*, forma también utilizada para los primeros movimientos de conciertos y sinfonías. El piano tuvo muchas mejorías y durante las dos últimas décadas del siglo XVIII casi había reemplazado al clavecín; esto permitió que nuevas formas surgieran, como el concierto para piano y orquesta.²⁴

Los compositores buscan crear música delicada, brillante y alegre. La melodía se convierte en el elemento básico de ésta. Algunos compositores se inspiran en melodías populares. Los temas son de estructura muy regular, creados a partir de frases de ocho o dieciséis compases por lo general, divididas en dos periodos de cuatro u ocho compases cada uno. Las principales formas musicales son la sonata, la sinfonía, el concierto y otras formas menores de carácter popular como la serenata, la canción, tema con variaciones y el divertimento.²⁵

LA VIDA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Su padre, Leopold Mozart, fue violinista en la orquesta del Arzobispo de Salzburgo, además de ser maestro y compositor reconocido. Su tratado sobre los fundamentos de la ejecución violinística fue de gran importancia en el siglo XVIII.

En esa época Salzburgo era un estado donde se vivía a la manera antigua. La sociedad estaba muy estratificada. Para los músicos locales, el trabajo en la corte estaba lleno de vejaciones. Sin embargo, mientras reinó el arzobispo Siegmund Christoph, conde de Schratzenbach, la situación fue bastante favorable para la familia Mozart. El arzobispo tenía gran interés por la música, y enviaba a sus músicos a estudiar a Italia. Apoyó a Leopoldo Mozart para realizar sus viajes a Viena, París, Londres e Italia. Desafortunadamente para Leopold, su suerte cambió cuando llegó al poder el arzobispo Hieronymus Colloredo en 1772.²⁶

Mozart comenzó sus estudios musicales a los cuatro años. Aprendió a tocar clavecín, órgano y violín. Junto con su hermana Maria Anna, quien tocaba el piano, y su padre, realizó sus primeros viajes. En 1762 viajaron a Viena, a París en 1763, a Londres en 1764 y a Italia en 1769. En cada ciudad era reconocido como niño prodigio por su habilidad en la ejecución, en la

²⁴ Consultado en Lloyd, Norman. The Golden Enciclopedia of Music. Golden Press. Western Publishing Company, Inc. New York, E. U., 1968, p. 111.

²⁵ Consultado en Casares Rodicio, Emilio. Música y Actividades musicales. Ed. BUP Everest S.A. 13ª Edición. León, España, 1988, pp. 102-105.

²⁶ Consultado en Eisen Cliff, Mozart y Salzburgo, The Cambridge Companion to Mozart, Editado por Simon P. Keefe. Cambridge University Press, Inglaterra, 2003, pp. 9-11.

improvisación y por su lectura a primera vista. Estos viajes enriquecieron sus conocimientos al escuchar la música de los principales compositores de la época. Una de las influencias que recibió cuando viajó a Inglaterra fue el estilo *cantabile* de las melodías de Johann Christian Bach, y fue allí donde escribió su primera sinfonía. En Italia estudió contrapunto con el Padre Martini. La música italiana causó una gran impresión en él, lo cual se observa en las cualidades líricas de su música.²⁷

En 1771 regresó a Salzburgo para trabajar en la orquesta del arzobispo. Con tan sólo 17 años, estaba alcanzando una gran madurez como compositor. Entre 1773 y 1776 escribió su primer grupo de sonatas para piano, cinco conciertos para violín, sus primeros cinco conciertos para piano, música religiosa, varias serenatas y divertimentos y cinco sinfonías. En 1777, el arzobispo Colloredo, realizó reformas que no favorecieron el trabajo de los músicos locales. Restringió el uso de música instrumental en algunos servicios religiosos, los himnos alemanes fueron obligatorios en lugar de composiciones litúrgicas tradicionales y el teatro de la Universidad fue cerrado en 1778.

Mozart decidió hacer un viaje con su madre a Alemania y Francia en busca de una mejor posición; sin embargo, no había comisiones en Munich o Manheim para escribir alguna ópera y en París estaban más interesados en Gluck y en Piccini, así que Mozart decidió trabajar dando clases y componiendo obras instrumentales. En esta etapa, escribió la *Sinfonía París*. Al año siguiente, muere su madre y Mozart regresa a Salzburgo al servicio del arzobispo Colloredo. En 1781 escribió por encargo *Idomeneo*, su primera gran ópera seria. Finalmente renunció a su trabajo con el arzobispo de Salzburgo, quedando en no muy buenos términos. Se estableció en Viena dedicándose a la composición, participando en conciertos y enseñando. Conoció a Haydn, por quien sentía una gran admiración, y se estableció entre ellos una relación muy cercana. En 1782 tuvo gran éxito su ópera cómica *El rapto del Serrallo*. Ese mismo año contrajo matrimonio con Constanza Weber, con quien tuvo varios hijos; sólo dos le sobrevivieron.

A partir de 1784 presentó una serie de conciertos por suscripción, interpretando nuevas obras para piano, además de numerosos conciertos privados. A finales de este año ingresó a la logia masónica *Zur Wohltätigkeit*. En 1786 se estrenó su ópera *Le nozze di Figaro* con libreto de Lorenzo da Ponte, donde crítica a las clases privilegiadas. Al año siguiente, asistió en Praga a las exitosas presentaciones de *Le nozze di Figaro* y de la Sinfonía K.V. 504, conocida como la *Sinfonía Praga*. Su padre murió en mayo de este año. En 1788 se estrenó *Don Giovanni*. En estas fechas compuso sus últimas tres sinfonías. Desafortunadamente, la familia Mozart atravesaba por dificultades económicas. Al no obtener el éxito tan deseado en Viena, Mozart viajó a Dresden, Leipzig, Postdam y Berlín para tocar para el rey Friedrich Wilhelm II, y a Praga en busca de alguna comisión. En 1790 viajó a Frankfurt para participar en las celebraciones de coronación de Leopoldo II, y dio varios conciertos en esta ciudad, además de Mainz y Munich. En 1791 ofreció su última ejecución pública con el Concierto para piano K.V. 595. A su regreso, en Viena, su

²⁷ Consultado en Lloyd, Norman. Ob. cit., p. 341.

Singspiel Die Zauberflöte fue recibido con gran entusiasmo repitiéndose más de veinte veces en las semanas siguientes. En sus últimos días trabajó en el *Réquiem*, que sería completado por su alumno Süsmayr, a quien Mozart dio instrucciones pocas horas antes de morir. El 5 de diciembre de 1791, Mozart falleció en Viena a los 35 años de edad, y su funeral tuvo lugar en la Catedral de San Esteban (donde también se casó con Constanze). Recientes investigaciones sugieren que Mozart murió por una fiebre reumática, aunque existen múltiples conjeturas. Debido a las penurias económicas, fue enterrado en una fosa común en el cementerio de St. Marx.²⁸

LA OBRA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

A pesar de su corta vida, Mozart escribió un sorprendente número de obras de los más diversos géneros que incluyen: 18 óperas, un ballet, 19 misas, 41 sinfonías, 26 cuartetos para cuerdas, 25 conciertos para uno o más pianos, 19 sonatas para piano, 42 sonatas para violín, cerca de 40 divertimentos y serenatas, 10 quintetos para diferentes ensambles, seis conciertos para violín además de conciertos para fagot, clarinete, flauta, corno y flauta y arpa, 42 arias, 20 cánones, 34 canciones, además de otras obras instrumentales misceláneas. Reunió las ideas musicales de su tiempo para volcarlas en su propia forma de escribir música. Sus primeros conciertos de piano tienen estilo galante, son brillantes y elegantes. Sus melodías son muy expresivas y *cantabiles*. Las armonías en las primeras obras eran sencillas y se volvieron más complejas y cromáticas conforme evolucionaba su estilo. Se interesó en los diferentes colores musicales a través del uso de instrumentos, mostrando las posibilidades del clarinete, del corno, y de otros instrumentos de aliento, dándoles mayor importancia dentro de la orquesta para lograr efectos más dramáticos.²⁹

El catálogo de sus obras que se toma como referencia en la actualidad, es el creado por Ludwig von Köchel en el siglo XIX. Cada una de las obras de Mozart está designada por un número precedido de la abreviatura K.V., de *Köchel Verzeichnis* (Catálogo Köchel). El orden que Köchel pretendió dar al catálogo es cronológico y es válido para la mayoría de las obras. En 1936 se publicó la 3ª edición, revisada por Alfred Einstein, quien reubicó una gran cantidad de obras añadiendo una letra al número original para no alterar el número propio de Köchel.³⁰

²⁸ Consultado en Lloyd, Norman. Ob. cit , pp. 341 y 342.

²⁹ Consultado en Lloyd Norman. Ob. cit., pp. 345 y 346.

³⁰ Consultado en <http://es.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A1logo_K%C3%B6chel_de_la_obra_de_Mozart>

ANÁLISIS

La Sonata K.V. 457 corresponde a la No.14, publicada en Viena el 14 de octubre de 1784 y dedicada a María. Teresa von Trattner. Mozart publicó la sonata sola, a diferencia de las anteriores, las cuales publicó de tres en tres. Siete meses más tarde ante la necesidad de darle una introducción muy significativa y casi tan extensa como la obra misma, escribe la Fantasía en do menor K.V. 475. Al parecer, Mozart tenía un sentimiento muy profundo hacía su alumna Teresa von Trattner, quien había sido su alumna desde 1781, en cuya casa se alojó después de su regreso de Linz, y quien le facilitó una sala para llevar a cabo sus academias y conciertos por suscripción. La composición de la sonata coincide con la fecha en que abandonó el hogar de los Trattner. Desafortunadamente, Teresa se negó a entregar a Constanza las cartas en las que el compositor explicaba el sentido y la interpretación de la obra.³¹

La Sonata en do menor tiene varios pasajes donde utiliza el registro más bajo de los instrumentos de la época, por lo que se adapta muy bien a los pianos modernos. Cabe mencionar que, después de escribir esta Sonata, Mozart escribió otros trabajos para piano en la misma tonalidad, como la Fantasía en do menor K.V. 475, el Concierto para piano K.V. 482 cuyo movimiento lento está en do menor, y el Concierto en do menor. Dentro de sus óperas, las escenas impactantes y oscuras están escritas en esta tonalidad. Probablemente Mozart la consideraba más fatalística que las tonalidades de sol menor o re menor. Esta Sonata consta de 3 movimientos: *Molto Allegro*, *Adagio* y *Allegro assai*.

³¹ Consultado en Bassin, Jean y Brigitte. Ob. cit.,p. 1191.

I. Molto Allegro

El primer movimiento, en el manuscrito de Mozart y en la copia donde escribió la dedicatoria, tiene la indicación de *tempo Allegro*. No está claro si el compositor o algún editor cambió la indicación a *Molto Allegro* para la primera edición. Tiene forma sonata: **Exposición, Desarrollo, Reexposición y Coda**.

La exposición abarca los compases 1 al 74. El primer tema se encuentra en la tonalidad de do menor, comenzando con un arpeggio reforzado por octavas en el registro grave, seguido de la misma idea ahora en la dominante en los siguientes cuatro compases. En el noveno compás, la mano derecha presenta dos voces, una de las cuales se mueve cromáticamente de manera descendente; en la mano izquierda, octavas quebradas como una especie de *ostinato*, hasta llegar a una cadencia auténtica compuesta: I – IV – I 6/4 – V7 – I en los compases 17 y 18. Se escucha el motivo inicial en octavas en la mano izquierda, y un pasaje en tresillos como acompañamiento en la derecha. Este pasaje es el acorde de séptima de dominante que resuelve en la tonalidad relativa mayor, Mi bemol Mayor.

Fig. 2.1 Tema principal –Molto allegro - Sonata K. V. 457

En el compás 23 comienza un episodio que contrasta con el carácter del tema principal. Se encuentra en la tonalidad de Mi bemol Mayor. En la mano izquierda emplea el bajo de Alberti. En el compás 29 ,con un acorde de Fa Mayor, modula temporalmente a Si bemol Mayor.

The image shows a musical score for the first episode of the Sonata K. V. 457, measures 20 through 30. The score is written for piano and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The first system (measures 20-24) features a treble staff with a trill in measure 20, followed by a series of eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 3, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1, 3, 2) and a dynamic marking of *p*. The bass staff plays a simple Alberti bass pattern. The second system (measures 25-29) continues the treble staff with more eighth-note patterns and fingerings (3, 5, 2, 3, 1, 3, 2, 1, 5, 3, 3, 2, 1, 2, 1, 1, 3), including a *cresc.* marking and a dynamic marking of *f*. The bass staff continues the Alberti bass pattern. The third system (measures 30) shows a modulation to C major, indicated by the removal of the B-flat. The treble staff has a dynamic marking of *p* and fingerings (2, 1, 4, 3). The bass staff has a dynamic marking of *p* and fingerings (4, 3).

Fig. 2.2 Episodio 1- Molto allegro - Sonata K. V. 457

El tema secundario, escrito en Mi bemol Mayor, comienza en el compás 36. Presenta cruzamiento de manos en los primeros ocho compases, alternando el motivo inicial entre el registro medio y el grave. Utiliza octavas que se mueven cromáticamente en *forte*, contrastando con la primera frase, y que, junto con los silencios, le añaden suspenso. Regresa momentáneamente a la calma en el *piano* del compás 46. Repite las octavas del compás 44, pero en un registro más grave, en *forte*, preparando el momento más explosivo de la exposición, en el que emplea un arpeggio de fa menor que recorre el teclado, regresando a través de una escala cromática a Mi bemol Mayor.

The image displays a musical score for the secondary theme of the exposition of Sonata K. V. 457, spanning measures 36 to 60. The score is written for piano in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 36, 41, 47, 52, and 57 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score shows a transition from a more active, *f* section to a calmer, *p* section around measure 46, followed by a return to *f* and a chromatic scale leading back to the key signature.

Fig. 2.3 Tema secundario de la exposición - Sonata K. V. 457

La exposición presenta una *coda* que comienza en el compás 59 en el cual emplea un motivo de tres corcheas que avanzan cromáticamente acompañadas con bajo de Alberti. Este motivo se vuelve más complejo mediante trinos y notas repetidas en los siguientes compases, que nos llevan a las cadencias acompañadas de pasajes de escalas que refuerzan la tonalidad de Mi bemol Mayor.

En el compás 71, utilizando el inicio del tema principal, construye un pequeño puente que termina en un acorde de dominante con séptima, para repetir la exposición.

The image displays a musical score for the coda of the exposition of Sonata K. V. 457, consisting of four systems of piano music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat major). The first system (measures 57-61) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with triplets and trills, accompanied by an Alberti bass. The second system (measures 62-65) starts with a forte (*f*) dynamic and continues the melodic development with trills and triplets. The third system (measures 66-70) returns to a piano (*p*) dynamic and includes trills and triplets. The fourth system (measure 71) concludes with a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic phrase that leads to a dominant seventh chord.

Fig. 2.4 Coda de la exposición - Sonata K. V. 457

El desarrollo comienza en el compás 75 con el arpeggio en la tonalidad homónima mayor, pero sorpresivamente modula a través de un acorde de séptima disminuido a fa menor, en los compases 77 y 78. En los siguientes cuatro compases reafirma esta tonalidad y emplea material similar al del episodio de la exposición. Presenta los arpeggios de los acordes de fa menor, Re Mayor, sol menor, Sol Mayor con séptima y novena menor, y do menor, acompañados de incesantes tresillos hasta el compás 95. Aparece un acorde quebrado de séptima de dominante con novena menor que nos deja en suspenso antes de la reexposición del tema principal.

The image displays a musical score for the development section of a sonata, specifically measures 75 through 98. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. Measure numbers 75, 78, 83, 87, 92, and 98 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score features a variety of musical textures, including arpeggiated chords, triplets, and sustained chords. Dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo) are indicated throughout. Fingerings and articulation marks are present, particularly for the triplets and arpeggiated passages. The notation includes slurs, accents, and various rhythmic values. The overall character is one of rhythmic complexity and harmonic exploration.

Fig. 2.5 Desarrollo - Sonata K. V. 457

En el compás 100 comienza la reexposición, que aparece sin variaciones hasta llegar al compás 118, donde se presenta el arpeggio de do menor pero a manera de canon. Modula a Re bemol Mayor hasta el compás 125, donde regresa a la dominante de do menor a través de un acorde de séptima disminuida de Sol Mayor.

The musical score is presented in three systems. The first system, measures 113-118, shows a trill in the right hand and a steady eighth-note bass line. The second system, measures 119-124, features a canon-like arpeggiated pattern in the right hand and a more active bass line. The third system, measures 125-128, begins with a fortissimo (fp) chord in the bass and a piano (p) melody in the right hand, marking the start of the secondary theme.

Fig. 2.6 Fin de la reexposición y transición al tema secundario - Sonata K. V. 457

Reexpone el tema secundario en el compás 131 en la tónica. Presenta, en el c. 149, una ligera variación en el arpeggio de fa menor, manteniendo los tresillos, a diferencia del mismo pasaje en la exposición, en el que ascendía con corcheas.

The image displays a musical score for the Sonata K.V. 457, specifically focusing on the reexposition of the secondary theme. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered 131, 136, 142, 148, and 153. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The notation includes fingerings and articulation marks, such as accents and slurs, to guide the performer. The reexposition of the secondary theme begins at measure 131, and the score shows a variation in the arpeggio of the F minor chord at measure 149, maintaining the triplet pattern but with a different rhythmic structure compared to the exposition.

Fig. 2.7 Reexposición del tema secundario - Sonata K.V. 457

También presenta una coda de 12 compases que termina en un acorde de dominante con séptima, acompañado de una escala descendente que marca la repetición del desarrollo.

The image displays three systems of musical notation for the Coda of the reexposition in Sonata K.V. 457. The first system, starting at measure 153, is marked *p* and features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system, starting at measure 158, is marked *f* and includes trills and triplets in both staves. The third system, starting at measure 163, concludes the section with a descending scale in the treble and a final chord in the bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Fig. 2.8 Coda de la reexposición - Sonata K.V. 457

La *coda* del primer movimiento emplea también el motivo inicial, pero a manera de canon, primero con el acorde de la tónica, luego con La bemol Mayor y con el séptimo grado de la dominante. Después, el trino que resolverá a do menor, para continuar con los tresillos repartidos entre las dos manos, llegando a la calma en los acordes finales en *pianissimo*.

The image displays a musical score for the Coda of the first movement of Sonata K. V. 457, consisting of four systems of music. The first system (measures 168-173) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The second system (measures 174-176) includes a trill (tr) in the treble and triplet markings in both staves. The third system (measures 177-180) shows alternating dynamics of piano (p) and forte (f) across the staves. The fourth system (measures 181-182) concludes with a *pianissimo* (pp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

Fig. 2.8 Coda del 1er. movimiento - Sonata K. V. 457

II. Adagio

El segundo movimiento está escrito en compás de cuatro tiempos en la tonalidad relativa mayor: Mi bemol. Es muy contrastante con el primer movimiento por su carácter tranquilo y delicado. La forma de este movimiento es: A-B-A'. Frederick Neumann sostiene que, para Mozart, la indicación de *sotto voce* al inicio de la parte A, significaba *mezzoforte*, no *più piano* y el *forte* del segundo compás no es un marcado contraste, simplemente más sonido. En la primer versión del manuscrito, el tema se repetía sin alteraciones, pero más tarde el compositor añadió una bella ornamentación.

La parte A es muy extensa. Está dividida en tres secciones (a, b, a'). Tenemos la sección a, que expone el tema principal del movimiento. El compás 7 funciona como conclusión del tema. Presenta un pasaje en tercetas y utiliza el bajo de Alberti. Concluye suavemente en un acorde de Mi bemol mayor.

The image shows the musical score for the first section (a) of the Adagio movement from Sonata K. 457. The score is written for piano and bass, in 4/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system starts with the tempo marking 'Adagio' and the dynamic 'sotto voce'. The music features a variety of ornaments and fingerings, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The second system continues the melodic and harmonic development, with a forte (f) dynamic. The third system concludes the section with a crescendo (cresc.) and a final piano (p) dynamic. The bass line includes Alberti bass patterns.

Fig. 2.9 Sección a de A - Adagio - Sonata K .V. 457

La sección b es una imaginativa extensión del tema principal. Comienza en el compás 8 con un acorde de Si bemol Mayor, la dominante, seguido de un pasaje en terceras que se mueven cromáticamente en la mano derecha y su respuesta en la mano izquierda. En el compás 10 comienza una progresión que empieza Si bemol Mayor, pasa por las tonalidades de Fa mayor, sol menor, Si bemol Mayor, para después reafirmar, tras una sucesión de acordes de séptima disminuida, esta tonalidad, en el c. 13. Ahí comienza una pequeña extensión, que termina al inicio del compás 16. Le sigue un pequeñísimo puente que modula a la tónica.

The musical score for Section b of A - Adagio - Sonata K. V. 457, measures 8-16, is presented in a grand staff. The right-hand part (RH) begins with a chromatic passage of thirds, while the left-hand part (LH) provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is B-flat major. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *p*, *p 2)*, *cresc.*, *p*, *pp*, *sf*, and *sf*. There are also articulation marks and fingerings indicated throughout the piece.

Fig. 2.10 Sección b de A - Adagio - Sonata K. V. 457

La parte a' comienza en el compás 17. Algunas variaciones que presenta son: mayor ornamentación, el acompañamiento está octavado y sincopado en el pasaje de terceras y el tercer tiempo del compás 22 agrega la séptima al acorde de dominante.

The image displays four systems of musical notation for the first section of the Adagio movement from Sonata K. V. 457. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 17-18) shows the beginning of the first section with various ornaments and fingerings. The second system (measures 19-20) includes a *cresc.* marking and dynamic changes from *f* to *p*. The third system (measures 21-22) features a complex rhythmic pattern with dynamic markings *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, and *pp*. The fourth system (measures 23-24) also includes a *cresc.* marking and dynamic changes from *f* to *p*. The notation includes numerous ornaments, slurs, and fingerings throughout.

Fig. 2.11 Sección a' de A - *Adagio* - Sonata K. V. 457

La parte B tiene dos secciones: la primera (c) comienza en el compás 24, en la tonalidad de La bemol mayor. Utiliza una nota que se repite insistentemente en la mano izquierda, junto con un pasaje de sextas en la mano derecha. Modula a la tónica en el compás 29, donde comienza el pasaje de escalas rápidas –como original ornamentación- que resulta el momento de mayor gracia y delicadeza de la Sonata, así como un reto musical, porque es difícil mantener el *tempo*. Modula a Sol bemol Mayor para enunciar la segunda sección (c') con el mismo material de la primera. En el compás 36 comienza a modular pasando por la bemol menor, si bemol menor, do menor y Sol Mayor. En el compás 38, inicia un pasaje de arpeggios que pasan por las tonalidades de Sol Mayor y do menor y concluyen en una escala, anunciando la transición a la parte A'.

The image displays a musical score for Section c of the part B of Sonata K. V. 457, covering measures 23 through 30. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., f, p, fp), articulation (accents, slurs), and fingering numbers (1-5). Measure 23 starts with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. Measure 24 features a *f* dynamic and a *p* dynamic. Measure 25 begins with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. Measure 26 has a *f* dynamic and a *p* dynamic. Measure 27 starts with a *cresc.* marking and a *p* dynamic. Measure 28 has a *p* dynamic. Measure 29 begins with a *f* dynamic and a *cresc.* marking. Measure 30 starts with a *p* dynamic, followed by *fp* and *cresc.* markings.

Fig. 2.12 Sección c de la parte B - Adagio - Sonata K. V. 457

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 32, 34, 36, 38, and (39) are indicated at the beginning of their respective systems. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). Articulations like accents and slurs are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a *calando* (ritardando) and *pp* marking in the final measure.

Fig. 2.13 Sección c' de la parte B - Adagio -Sonata K. V. 457

La primera sección (a) de A' comienza en el compás 41. Se presentará el tema por última vez, en la tonalidad de movimiento, con más adornos que en la A. Las terceras ya no son armónicas sino melódicas y el acompañamiento presenta las octavas quebradas. En el compás 46, se observa la imitación en la mano izquierda del motivo cromático.

The image displays a musical score for the first section (a) of A' of Sonata K. V. 457, spanning measures 41 to 46. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The first system (measures 41-42) begins with a piano (*p*) dynamic and features intricate melodic lines with fingerings (e.g., 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 1, 2, 5, 2, 4) and a bass line with broken octaves. The second system (measures 43-44) includes dynamics such as *cresc.*, *f*, and *p*, with complex fingerings and a *sf* (sforzando) marking. The third system (measures 45-46) starts with a forte (*f*) dynamic and shows a chromatic motif in the left hand, with dynamics *p* and *cresc.* and fingerings like 4, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The fourth system (measures 46-47) continues with *f* and *p* dynamics, featuring a *cresc.* marking and a final *f* dynamic, with fingerings such as 4, 1, 3, 1, 2, 1, 12, 3, 4.

Fig. 2.14 Sección a' de A' -Adagio - Sonata K. V. 457

La segunda sección (b) comienza al final de compás 47. Funciona como sección conclusiva y es profusa en ornamentación, utilizando las escalas rápidas en los cc. 51 y 52.

Fig. 2.15 Sección b' de A' - Adagio - Sonata K.V. 457

III. Allegro assai

El tercer movimiento, de gran intensidad, es un brillante final para esta Sonata. Está escrito en la tonalidad de do menor y compás de 3/4. Tiene forma rondó: **A – B – A – B' – A – Coda**. La indicación de tempo es *Allegro assai*. La parte A comienza en anacrusa y presenta el tema principal, el cual utiliza síncopas en los primeros 16 compases en matiz *piano*. Los siguientes 9 compases en *forte* provocan un contraste muy marcado. Emplea octavas, y acordes quebrados que refuerzan la tonalidad de do menor. Continúa usando las octavas pero en la mano izquierda, mientras que la mano derecha utiliza unos acordes arpegiados de séptima disminuida, tónica, y séptima de dominante. El calderón da paso a una calma momentánea y se repite este pasaje. Finalmente, el acorde de séptima de dominante de Mi bemol y el calderón del compás 45 sirven de transición al tema secundario.

Fig. 2.16 Parte A - *Allegro assai* - Sonata K. V. 457

La parte B está escrita en Mi bemol Mayor. Utiliza el bajo de Alberti y la línea melódica contiene algunos pasajes de escalas cromáticas. Sigue un puente que modula a la tónica y repite el tema principal.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system (measures 44-51) begins with a piano (*p*) dynamic and features a chromatic scale in the right hand. The second system (measures 52-57) includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 58-63) continues with piano (*p*) dynamics. The fourth system (measures 64-72) features a forte (*f*) dynamic and includes a bridge section. The fifth system (measures 73-78) features a forte-piano (*fp*) dynamic and includes a bridge section.

Fig. 2.17 Parte B - *Allegro assai* - Sonata K. V. 457

Reaparece la parte A y posteriormente se presenta una modulación a fa menor en los compases 143 y 144; después, un calderón en un compás de silencio aumenta el dramatismo. Comienza un episodio en el que modulará nuevamente a la tónica y que sirve de transición para la parte B'.

Musical score for measures 137-142. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. Measure 137 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature changes to F minor (three flats) in measure 143. The piece ends with a fermata in measure 144.

Musical score for measures 146-156. Measure 146 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 2). The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic changes to forte (*f*) in measure 156. The piece ends with a fermata in measure 156.

Musical score for measures 157-162. Measure 157 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 2). The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a fermata in measure 162.

Fig. 2.18 Final de la repetición de A y episodio - *Allegro assai* - Sonata K. V. 457

La parte B' emplea material similar a la parte B, pero con algunas variaciones melódicas y rítmicas.

The musical score for Part B' of Sonata K. V. 457 consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as piano (*p*), crescendo (*cresc.*), forte (*f*), fortissimo (*fp*), and piano (*p*). Fingerings and articulations are indicated with numbers and slurs. The piece is marked *Allegro assai*.

Fig. 2.19 Parte B' - *Allegro assai* - Sonata K. V. 457

Aparece un episodio que comienza en el compás 197. Después, introduce diez compases que refuerzan la tonalidad de do menor, con pasajes de arpeggios y una escala cromática que enlazan perfectamente con la reaparición de A.

The image displays a musical score for the B' section of a piece, consisting of four systems of music. Each system is written for piano and includes both a treble and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 195 and features a series of arpeggiated chords in the right hand, with dynamic markings of *f* and *p* alternating. The left hand provides a steady accompaniment with *fp* dynamics. The second system starts at measure 202 and continues the arpeggiated pattern. The third system, beginning at measure 209, introduces a chromatic scale in the right hand, with dynamic markings of *f*, *p*, and *fp*. The fourth system, starting at measure 218, shows the final part of the chromatic scale and the beginning of a new melodic line. The score is annotated with various performance instructions and fingering numbers (1-5) to guide the performer.

Fig. 2.20 Episodio de la parte B' - *Allegro assai* - Sonata K. V. 457

En esta ocasión, el tema A se detiene por unos momentos, especificado con el *a piacere* del compás 228. Utiliza varios calderones entre los breves fragmentos para enfatizar un instante de calma que antecede la repetición, ahora completa, de A. Después volvemos a encontrar el material empleado en el episodio del compás 146, también en fa menor, que aumenta su intensidad, y el trino que prepara la gran *coda* final escrita en do menor.

The image displays a musical score for the final presentation of theme A in Sonata K. V. 457, spanning measures 218 to 263. The score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is F minor (three flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5), and dynamic markings (*fp*, *f*, *p*). The tempo marking *in tempo* appears at the end of the fifth system. The piece concludes with a trill in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Fig. 2.21 Última presentación de A - *Allegro assai* - Sonata K. V. 457

La *coda* es el momento de mayor intensidad, comienza en el compás 287, utilizando arpeggios que requieren cruzamiento de manos y un motivo de cuatro notas que se repite en diferentes registros. Después mantiene el bajo de Alberti que acompaña a la línea melódica, la cual se mueve cromáticamente. En el compás 310 regresa al motivo inicial de cuatro notas con una ligera variación y reforzando cada vez la tónica, concluyendo con dos grandes acordes de do menor.

The image displays a musical score for the Coda Final of Sonata K.V. 457, spanning measures 272 to 313. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 272-281) begins with a first ending bracket and includes dynamics like *p*. The second system (measures 282-289) features a *cresc.* marking and a forte *f* dynamic, with a trill *tr* in measure 285. The third system (measures 290-296) continues the *f* dynamic and includes a *p* dynamic in measure 295. The fourth system (measures 297-304) shows the continuation of the *f* dynamic. The fifth system (measures 305-310) features a *p* dynamic. The sixth system (measures 311-313) concludes with two large chords in the bass clef. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Fig. 2.22 Coda Final - *Allegro assai* - Sonata K.V. 457

COMENTARIO FINAL

En lo personal, la obra de Wolfgang Amadeus Mozart me parece sorprendente. Abordó géneros tan variados como: piano solo, música de cámara, obras orquestales, conciertos, ópera seria, *Singspiel*, ópera bufa, con gran dominio en todos ellos en cuanto a la forma, la técnica, tratamiento de la orquesta, aspectos vocales y melódicos.

En particular, la Sonata en do menor es considerada una de las obras más importantes para piano de Mozart. Refleja aspectos más reservados y profundos de su personalidad, puesto que fue escrita cuando Mozart ya no estaba al servicio de la corte y podía plasmar libremente sus ideas musicales a diferencia del estilo galante de la época en Salzburgo.

No hay duda de que se trataba de una obra muy especial para el compositor si consideramos que fue escrita después de una época difícil que afectó su producción musical durante 1783. Aunque se trata de simples suposiciones, puede ser que en Teresa von Trattner Mozart encontrara una fuente de inspiración que terminara con esta crisis. Otro hecho significativo es que fue publicada por separado a diferencia de las otras sonatas, además de la maravillosa Fantasía que escribió posteriormente como preludio a la Sonata. Después de componer esta obra escribió otros trabajos en la misma tonalidad que utilizó también dentro de sus óperas para las escenas más impactantes y oscuras. Probablemente la consideraba más expresiva que las tonalidades de sol menor o re menor. El uso del modo menor y del registro más bajo de su instrumento, aunado al carácter doloroso e intenso de los temas del primer y tercer movimiento y la gran ternura que expresa el *Adagio*, nos confirman que se trata de una obra de gran fuerza e intimidad poco vistas anteriormente. En mi opinión, esta es una de las obras donde se puede apreciar de manera más auténtica al compositor.

CAPÍTULO III ESCENAS INFANTILES

CONTEXTO HISTÓRICO

A fines del siglo XIX, nacen en Cataluña y el País Vasco movimientos separatistas basados en su diferencia de lengua, costumbres y cultura, defendiendo su derecho a un gobierno autónomo. Cataluña y los demás reinos de la Corona de Aragón habían perdido sus leyes y fueros particulares tras la Guerra de Sucesión.

El sentimiento de nacionalismo en Europa se reavivó entre una burguesía que protagonizaba la revolución industrial. En el caso de Cataluña, de donde es originario Federico Mompou, se creó en 1882 el Centro Catalán, organización política que reafirmaba la autonomía y rechazaba el caciquismo. En 1891, la Unión Catalanista aprueba las Bases de Manresa, donde se reclama el gobierno autónomo. El nacionalismo catalán se extendió entre la burguesía y el campesinado. Se crearon diferentes asociaciones nacionalistas como la *Lliga Regionalista* de Cambó y Prat de la Riba, y la *Solidaritat Catalana*.

Barcelona, centro de la industrialización española, vivió desde principios de siglo un gran auge de las movilizaciones obreras. Estas culminaron en 1907, con la creación de Solidaridad Obrera, organización anarquista que nació como respuesta a la burguesa y nacionalista *Solidaritat Catalana*. Sin embargo, fue la guerra de Marruecos la que determinó el estallido de la Semana Trágica. Los ataques de los habitantes del Rif contra los trabajadores españoles de una compañía minera llevó a la movilización de reservistas. Las protestas obreras pronto aparecieron en Barcelona y Madrid. En julio estalló la huelga general en Barcelona, convocada por Solidaridad Obrera y la UGT. Se iniciaron tres días de protestas, quemas de conventos y enfrentamientos con el ejército. En la Semana Trágica hubo un centenar de muertos, heridos y destrucción.

La Primera Guerra Mundial dividió al país entre los que apoyaron a los aliados, que eran liberales e izquierdistas, y los que apoyaban a los alemanes, que pertenecían a la derecha conservadora. Sin embargo, trajo un periodo de prosperidad económica, pues debido a su neutralidad, España pudo convertirse en abastecedora de los países contendientes. Desafortunadamente, el mal reparto social de los beneficios del desarrollo económico y la creciente inflación, llevaron al estallido social y una profunda y compleja crisis en 1917, la cual dejó un centenar de muertos y miles de detenidos. Esta crisis desencadenó grandes conflictos entre las clases sociales en Barcelona.

LA VIDA DE FEDERICO MOMPOU

Federico Mompou Dencausse nació en Barcelona el 16 de abril de 1893, hijo de Josefina Dencausse Caminal, de origen francés, y de Federico Mompou Montmany. Su familia pertenecía a la ascendiente burguesía catalana y pasó su infancia frecuentando la fábrica de campanas con la que la familia materna había hecho su fortuna. Durante su infancia escuchaba los gritos de las

vendedoras que pasaban por allí con una especie de cantinela. Estos sonidos, junto con las vibraciones metálicas de la fundición, silbidos y gritos de los niños que jugaban, quedaron almacenados en sus recuerdos, los que más tarde plasmará en muchas de sus obras.³²

Inició sus estudios pianísticos con el profesor Pedro Serra en el Conservatorio del Liceo, en Barcelona, con quien estudió piano hasta 1911. A la edad de quince años, dio su primer recital en la Sala del Orfeón Barcelonés. En octubre de 1911, se traslada a París con una carta de recomendación de Enrique Granados para Gabriel Fauré, que no entregó debido a su timidez. Decidió continuar sus estudios pianísticos en el Conservatorio de París con Louis Diemer, así como armonía y composición con Pessard. Posteriormente, estudió piano con Ferdinand Motte Lacroix, quien reconoció su talento como compositor e incluyó algunas de sus obras en sus conciertos.³³

La Primera Guerra Mundial significó un compás de espera en su carrera musical en la capital francesa. Regresó en 1920 a París, donde Ferdinand Motte Lacroix lo presentó con el famoso crítico Émile Vuillermoz, quien después de escuchar *Niñas en el jardín* de las *Escenas Infantiles*, contribuyó a re-introducirlo al medio musical de París. En 1921, este influyente crítico publicó en "Les Temps" un comentario en el que sugiere que Mompou muestra cómo, aún después de Chopin, Liszt, Debussy y Ravel, se podía decir algo nuevo con el piano. Aquel artículo significó el lanzamiento musical de Mompou. En 1923 asiste a la audición de algunas de sus obras en un nuevo recital de Motte Lacroix.³⁴

Participó en la fundación, en 1931, del grupo de Compositores Independientes de Cataluña. En su estancia en París asistió a tertulias en casa del barón de Rothschild. Conoció a Igor Stravinski, Ravel, Prokofiev y Falla, y se reunió en la Rotonde con Josep Plá, Joan Miró y Picasso. Vivió en París hasta 1941, a excepción de algunos viajes esporádicos a Barcelona. Su prestigio como compositor se consolidó con la publicación de nuevas obras. Este mismo año, regresó a España debido a la Segunda Guerra Mundial.

En 1952 fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona.³⁵ El 21 de diciembre de 1957, se casó con la pianista Carmen Bravo, quien contribuyó a difundir su música. A partir de 1958, y durante catorce años consecutivos, Mompou participó en los Cursos Internacionales de Música en Santiago de Compostela.

En 1977 recibió, en Berlín, un premio de la crítica por la versión discográfica que él mismo realizó de su obra pianística íntegra. Obtuvo el Premio Nacional de Música en 1979. Fue nombrado miembro de la Real Academia de San Fernando en Madrid y Chevallier des Arts et des Lettres por el gobierno

³² Janés, Clara. Federico Mompou. Vida, textos y documentos. Fundación Banco Exterior. Colección de Memorias de la Música Española, Madrid.

³³ Consultado en Iglesias, Antonio. Federico Mompou (Su obra para piano). Editorial Alpuerto. Madrid, España. 1976, p. 11.

³⁴ Consultado en Iglesias, Antonio. Ob. cit., pp. 12 y 13.

³⁵ Consultado en <<http://www.geocities.com/mymg27/monpou.htm>>

francés. También recibió premios y condecoraciones de la Generalitat de Catalunya, así como el Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de Barcelona. Tras dos pulmonías sucesivas, Federico Mompou murió en su domicilio del Passeig de Gracia de Barcelona, el 30 de junio de 1987, a los noventa y cuatro años de edad.³⁶

LA OBRA DE FEDERICO MOMPOU

Mompou describe su música con la siguiente frase:

"La mejor palabra es la palabra no dicha; como todos sabéis, soy un hombre de pocas palabras y un músico de pocas notas. La música está escrita para lo inexpresable, quisiera que ella pareciera salir de la sombra para volver de nuevo a ella. Me encuentro en la obligación de encontrar nuevas formas; creo que nunca podré encerrar mi música en un mundo demasiado correcto."³⁷

En relación a esto, Antonio Iglesias menciona que el estilo de Mompou se orientó hacia un retorno a conceptos primitivos, alejando de su expresión musical todo cuanto procediera de fríos tecnicismos y elucubraciones artificiosas.³⁸

Raquel Álvarez menciona que las sonoridades de los enormes bloques de bronce, que él aprendió a afinar siendo niño, quedaron impresas en su memoria. Derivado de estas sonoridades surge lo que él llama "acorde metálico", el cual es el elemento básico de sus primeras composiciones. Las modernas tendencias pianísticas del impresionismo francés influyeron en el compositor, y las incorporó en una búsqueda estética personal. En sus obras aparece la evocación de aires y melodías populares de Catalunya. Su música persiguió un ideal de pureza sonora en la cual trataba de alcanzar el máximo de expresividad con el mínimo de medios, profundizando en los matices de cada uno de los elementos que componen una pieza.³⁹

Antonio Iglesias, en el apunte biográfico de su libro *Federico Mompou*, incluye una cita del compositor que nos ayuda a comprender sus ideas musicales:

"Pretendo, siempre, hacer buena música. Mi único afán es escribir obras en las que nada falte ni sobre. Estimo como importantísimo limitarse a lo esencial, sin perderse en ideas secundarias de menor importancia. No puedo someter mi espontaneidad a teorías que no siento; por eso, para mí, es injusto que en los Conservatorios se premie una estirada y sabihonda sinfonía –aunque no sea de primerísima calidad- y no se le atribuya el galardón a una simple hoja de buena música; no aciertan a comprender que no sienta como ellos las grandes formas y, con ellas, las características tradicionales de la música; para mí, existe mi forma y

³⁶ Consultado en < http://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Mompou>

³⁷ Consultado en <<http://www.macmcclure.com/compositors/mompou/biocal.html>>

³⁸ Consultado en Iglesias, Antonio. Ob. cit., p. 13.

³⁹ Consultado en <<http://www.geocities.com/mymg27/monpou.htm>>

mi concepto; nace la obra, después la teoría que sistematiza la práctica y la comenta”.⁴⁰

Se ha dicho que la música de Federico Mompou tiende al primitivismo debido a su sencillez, característica que explica él mismo en el siguiente fragmento tomado de un escrito que leyó cuando fue nombrado Académico de la Real Academia de Sant Jordi⁴¹:

“Entre mis propios signos afirmaré que desde mis primeros intentos armónicos aparece en mi música el primitivo Organum, forma de acompañamiento que fue punto de partida de la Polifonía en el siglo IX. Revalorizo de esta forma los intervalos de quinta y cuarta, con sus series consecutivas tan desprestigiadas y en desuso durante varios siglos. Tengo la creencia de que el empleo del Organum toma su origen en épocas mucho más lejanas a la anteriormente citada, posiblemente en los orígenes mismos de la música. Lo confirmaría el hecho de que el intervalo de quinta es el que aparece con mayor frecuencia en la inflexión de la voz en el lenguaje. ... Acentúa la fuerza de mi instinto primitivo, mi inclinación a la línea simple, a la forma concreta.”

Clara Janés cita en su libro *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*, lo que Mompou explicaba sobre su música:⁴²

“Hago esta música porque el arte ha llegado a su límite, el arte es un retorno a lo primitivo, más que un retorno, es recomenzar”

Es decir, que el compositor tenía un deseo de simplicidad y de síntesis, para alcanzar una máxima expresión con un mínimo de medios.

Federico Mompou escribió principalmente obras pianísticas. Abarcó los siguientes géneros:

Obras para piano solo:

Impresiones íntimas, Pessebres, Suburbis, Scenes d'enfants, Cants magics, Fetes Lointaines, Trois Variations, Charmes, Dialogues 1 et 2, Preludios 1-4, Preludios 5, 6, 8, 9 y 10, Souvenirs de l'exposition, Canción de cuna, Música Callada I-IV, Variaciones sobre un tema de Chopin, Paisajes, Canciones y danzas.

Canciones con piano:

L'hora gris, Cançoneta incerta, Comptines 1-6, Rosa del Camí, Cortina de fullatge, Incertitud i Neu (*Cuatro melodías*), Cantar del Alma, Llueve sobre el río

⁴⁰ Consultado en Iglesias, Antonio. Ob. cit., p 14.

⁴¹ Consultado en Palou, Petri. Los caminos de la música. Grafiques MAES. Barcelona, España, 1996, pp. 50 y 51.

⁴² Janés, Clara. Ob. Cit.

y Pastoral (*Dos melodías*), Damunt de tu només les flors, Aquesta nit un mateix vent, Jo et presentia com la mar, Fes-me la vida transparent, Ara no sé si et veig encara (*Combat del somni*), Cançó de la fira, Aureana do Sil, El niño mudo, Sant Martí, Primeros pasos, Bequerianas, Cinq melodies de Paul Valéry.

Música de cámara:

Altitud para violín y piano y El pont para violonchelo y piano.

Música para otros instrumentos:

Suite Compostelana para guitarra, Pastora (canción y danza 15) para órgano.

Música para coro mixto

A capella: Dos cantigas de Alfonso X el sabio, Ave Maria, Canto de Ultraia, Vida Interior, Ball rodò.

Con acompañamiento de órgano: Cantar del Alma, La vaca cega e Improperios para barítono, coro mixto y orquesta

ANÁLISIS DE LAS ESCENAS INFANTILES

Esta obra está dedicada a Manuel Blancafort, renombrado compositor catalán y amigo de Federico Mompou. Fue escrita entre 1915 y 1918. Las Escenas Infantiles no se derivan de algún argumento determinado; son impresiones del compositor que surgieron de la observación de los juegos de su propia infancia, y es considerada una de sus más famosas composiciones.

Fueron editadas originalmente por Editions Maurice Senart (en la actualidad Editions Salabert) de París, y tituladas en francés: Scènes d'enfants, con cinco movimientos: Cris dans la rue, Jeux I, Jeux II, Jeux III y Jeunes filles au jardin. Las indicaciones expresivas, *tempi* y subtítulos están en francés.

Esta obra fue transcrita para orquesta por Alexandre Tansman, y para violín por Szygeti. John Lanchbery realizó una coreografía bajo el título de *House of birds* para el London Sadlers Wells, actualmente repertorio del Royal Ballet del Covent Garden.

Cris dans la rue

Aunque esta pieza abre el ciclo, fue escrita después de los Jeux I, II y III. Si leemos la traducción al español del título original, *Gritos en la calle*, es clara la imagen en la que el compositor se basó para componer la primera de las piezas del ciclo. Esta pieza presenta tres secciones contrastantes en cuanto a carácter y ritmo, delimitadas claramente por los cambios de *tempo*. Antonio Iglesias nos sugiere las siguientes indicaciones metronómicas: para la parte A, 160 la negra; para la parte B, 96 la blanca con puntillo y para la parte C, 100 la negra, regresando al *Tempo I* en la reexposición de la parte A.

En la parte A los cuatro primeros compases forman una introducción brillante, estrepitosa, como si fueran los niños gritando y tarareando una canción popular. Tiene indicación de *Gai*, alegre, y con matiz *forte*. Aparecen acordes de seis sonidos formados por intervalos de cuartas y quintas que se repiten moviéndose en forma paralela. Después presenta ese motivo en *piano* y con un acompañamiento sincopado en la mano izquierda.

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is labeled 'Gai' and 'Introducción' and contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8 and is marked with a piano (*p*) dynamic. The third system contains measures 9 through 10. The fourth system contains measures 11 through 13 and is marked with a *R* (ritardando) marking. The fifth system contains measures 14 through 15 and is marked 'Très vif'. The score features complex chordal textures with intervals of fourths and fifths, and a syncopated accompaniment in the left hand.

Fig. 3.1 Introducción y Parte A de Cris dans la rue

La parte B constituye la parte central. Introduce como tema una sencilla melodía, y tiene la indicación *Très vif*, muy vivo. Está claramente dividida en dos partes por un *ritardando* en el compás 23 y un calderón. El acompañamiento repite un patrón sencillo durante toda la sección B.

The image displays a musical score for Part B of 'Cris dans la rue'. It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 14 and includes the tempo marking 'Très vif'. The second system begins at measure 19 and features a 'R' (ritardando) marking above the staff. The third system starts at measure 24 and also includes a 'R' marking. The fourth system begins at measure 30. The accompaniment is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line.

Fig. 3.2 Parte B de Cris dans la rue

La tercera sección o parte C, presenta el tema de una canción popular catalana titulada “La filla del marxant” (La hija del mercader), el cual se repetirá en la quinta pieza, pero de un modo mucho más delicado que en ésta, afirmando la unidad de la obra. Tiene una indicación de cantar “un poco groseramente”, es decir, de manera poco delicada y *forte*. La escritura en tres pentagramas hace más claros los pasajes de cruce de manos.

The image displays a musical score for Part C of 'Cris dans la rue', consisting of four systems of three staves each. The first system begins at measure 30 and includes the tempo marking 'm. f.' and the instruction 'Calme'. The second system starts at measure 36 and features the instruction 'Chantez un peu grossièrement'. The third system begins at measure 42. The fourth system starts at measure 47 and includes the instruction 'Gai lointain'. The score is written in a style that emphasizes hand-crossing passages, with notes and rests clearly delineated across the three staves of each system.

Fig. 3.3 Parte C de Cris dans la rue

Termina con la reexposición de la parte A, pero con indicación *gai lointain*, alegre y lejano, en el mismo *tempo* pero más suave, terminando con un *ritardando*.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is a short excerpt with the instruction "Gai lointain" written below the treble clef. The second system starts at measure 50 and the third at measure 56. The music features a melody in the right hand with triplets and a bass line in the left hand. A "ritardando" marking is present at the end of the third system.

Fig. 3.4 Reexposición de la parte A

Jeux I

También lleva el título de *Jeux sur la plage*. Es el propio compositor, quien aclara que no ideó estos juegos en una playa, sino en el escolladero del puerto de Barcelona, mezclándose los gritos de los niños con el bullicio de los obreros saliendo de las fábricas. Tiene fecha de 1915. Antonio Iglesias sugiere una cifra metronómica de 80 la blanca con puntillo en la parte inicial, *Vif*, y de 69 para la parte *Rythmé*.

Esta pieza, de compás ternario, consta de una breve introducción de ocho compases, evocando un grito (*Cri*) como si fuera la carcajada de un niño, no un grito desesperado. Tiene indicación *Vif*, vivo. La introducción es utilizada más adelante a manera de coda, pero con matiz *pianissimo*.



Fig. 3.5 Introducción de Jeux I

La parte A tiene indicación *Rythmé y tranquillement* (Rítmica y tranquilamente). Tiene un sencillo acompañamiento que recuerda un vals. Consta de cuatro compases que se repiten. Se utilizan acordes de novena de Sol Mayor y de la menor.

Musical score for Part A of Jeux I, measures 9-16. The score is written for piano in 3/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'Rythmé' and 'tranquillement'. The melody consists of a series of eighth notes, with a fermata over the final note of the first measure. The bass line consists of a simple accompaniment of eighth notes. The score ends at measure 16.

Fig. 3.6 Parte A de Jeux I

La parte B es la parte central, y comienza en el compás 17. Es contrastante en cuanto a la rítmica y la sonoridad. Ahora es *forte* y con octavas que se completan con cuartas y quintas, recurso armónico que emplea con frecuencia en sus obras y que define como un rasgo de primitivismo, al igual que la corta extensión de las piezas. Presenta un sencillo tema que se escucha dos veces.

The image shows two systems of musical notation for Part B of Jeux I. The first system starts at measure 16 and continues to measure 22. The second system starts at measure 23 and continues to measure 24. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs). The music features a strong, rhythmic pattern with frequent octaves and intervals of fourths and fifths, characteristic of the 'primitivist' style mentioned in the text.

Fig. 3.7 Parte B de Jeux I

Posteriormente, se reexpone la parte A, agregando cuatro compases que contrastan con lo anterior, disminuyendo el *tempo* y con indicación *douloureux* (dolorosamente). Esto prepara, a manera de puente, el regreso a la *coda*, que es a su vez introducción para repetir toda la pieza. Se agrega un último compás para finalizar con un acorde de novena sobre la tónica.

The image shows three systems of musical notation for Part A of Jeux I. The first system starts at measure 25 and continues to measure 29. The second system starts at measure 30 and continues to measure 38. The third system starts at measure 39 and continues to measure 40. The notation is in a grand staff. The music is marked *douloureux* (dolorosamente) and *Vif*. It features a slower tempo and a more expressive melodic line in the right hand, contrasting with the previous section. The piece concludes with a final chord in measure 40.

Fig. 3.8 Final de Jeux I

Jeux II

La tercera pieza de las Escenas Infantiles tiene fecha de 1915. Esta pieza tiene indicación de *tempo Vif*, y compás de 6/8. Las sugerencias metronómicas de Iglesias son 84 para la negra con puntillo en el *Vif* inicial y 108 en el *Trés vif*.

Consta de una introducción de cuatro compases. También aquí representa los gritos de los niños con intervalos de cuarta descendentes, ahora no tan alegres sino más bien lejanos.

The image displays two systems of musical notation for the introduction of 'Jeux II'. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 6/8. The word 'Vif' is written above the treble staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and dotted eighth notes, featuring descending intervals of a fourth. The bass staff contains a single bass note with a sharp sign (F#) and a long horizontal line above it, indicating a sustained or held note. The second system shows a continuation of the melodic line in the treble staff, while the bass staff remains empty.

Fig. 3.9 Introducción de Jeux II

La parte A tiene ocho compases. Se expone el tema principal, derivado del material presentado en la sección de introducción, en los primeros cuatro compases. Ahora el intervalo sol sostenido - re, se presenta invertido. En los siguientes cuatro se sigue desarrollando, y se agrega una progresión de acordes que descienden de manera cromática en el acompañamiento. Después de la parte A, encontramos un compás donde el *tempo* disminuye con la indicación de *retenu*, el cual tendrá la función de puente hacia la siguiente sección.

The image displays a musical score for Part A of 'Jeux II', consisting of eight measures. The score is written for piano and is divided into four systems, each with a measure number at the beginning:

- Measure 4:** The first system shows the beginning of the piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- Measure 7:** The second system continues the melodic development in the right hand and the chromatic accompaniment in the left hand.
- Measure 10:** The third system shows further melodic elaboration and the continuation of the descending chromatic accompaniment.
- Measure 12:** The fourth system continues the melodic and accompanimental patterns.
- Measure 14:** The final system begins with the instruction *retenu* (retained) above the staff. The tempo then changes to *Très vif* (Very fast), and the instruction *sourd* (muted) is placed below the staff, indicating a change in the piano's sound.

Fig. 3.10 Parte A de Jeux II

La sección B es muy breve. Comienza en el compás 15 y tiene indicación *Très vif* (muy vivo). Presenta un *ritardando* al final del compás 17 para retomar el material de la introducción, esta vez ligera y tristemente hasta las barras de repetición. Termina la segunda vez con dos compases agregados, como una pequeña coda. Desaparecen los gritos lejanos en un acorde de sol sostenido menor.

The image shows a musical score for Part B and the end of Jeux II, spanning measures 15 to 22. The score is written for piano and consists of three systems of staves.

- Measure 15:** The first system starts with the tempo marking *Très vif*. The right hand has a whole note chord (F#4, A#4, C#5). The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes: F#3, A#3, C#4, F#3, A#3, C#4.
- Measure 17:** The second system begins with the tempo marking *triste*. The right hand has a half note (F#4). The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes: F#3, A#3, C#4, F#3, A#3, C#4. A *ritardando* (R) is indicated over the final two notes of the left hand.
- Measure 19:** The third system begins with the tempo marking *léger*. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes: F#4, A#4, C#5, F#4, A#4, C#5. The left hand has a half note (F#3). A *ritardando* (R) is indicated over the final two notes of the right hand. The system ends with the marking *1^{re} fois...*.
- Measure 22:** The fourth system begins with the tempo marking *léger*. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes: F#4, A#4, C#5, F#4, A#4, C#5. The left hand has a half note (F#3). A *ritardando* (R) is indicated over the final two notes of the right hand.

Fig. 3.11 Parte B y final de Jeux II

Jeux III

Está fechada en 1915 y escrita en compás de 3/8. Comienza con una introducción de 7 compases imitando gritos, indicados al inicio de la partitura, esta vez con intervalos de 2ª mayor como *mordente*. Iglesias sugiere indicación metronómica de 120 para la corchea, y menciona que el compositor tomó el recuerdo del silbido de un niño. Los intervallos de quinta en el registro grave sugieren campanadas que se alejan paulatinamente.

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled '1 Cri', shows a melodic line with a mordent over the first note. The lower staff, labeled '(1)', shows a bass line with a 'profond' marking. Below this, a second musical system labeled '7 Vif' shows a treble clef staff with a sharp sign and a bass clef staff with a fermata over a note.

Fig. 3.12 Introducción de Jeux III

En la parte A se expone el tema. Para el *tempo Vif*, la sugerencia es de 96 la negra con puntillo. El tema está construido con un motivo que se repite, de carácter alegre, y se acompaña con octavas y séptimas quebradas en la mano izquierda. Se interrumpe de pronto por una especie de interrogación, como si el juego se detuviera momentáneamente, para después continuar con mayor entusiasmo. Se retoma el material anterior pero ahora a la octava baja y con un acompañamiento más elaborado, lo cual le da más fuerza.

The image displays a musical score for Part A of Jeux III, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system is written for both the right and left hands on a grand staff. The first system (measures 7-12) is marked 'Vif' and features a rhythmic motif of eighth notes with accents in the right hand, and a bass line of eighth notes with slurs and ties in the left hand. The second system (measures 13-19) continues the motif but includes a section marked 'interrogation' (measures 17-19) where the right hand has a more complex, questioning melodic line, and the left hand continues with the eighth-note pattern. The third system (measures 20-25) shows the motif returning at a lower register with a more intricate accompaniment. The fourth system (measures 26-30) continues this more developed accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'R' (ritardando).

Fig. 3.13 Parte A de Jeux III

La parte B comienza en el compás 31, y conserva un motivo del acompañamiento de la parte A presentándolo ahora como un ostinato que acompaña una tierna y sencilla melodía. Ésta se detendrá en el *Lent* del compás 44, con la “pregunta lejana” del principio (ahora invertidos los

intervalos) en el compás 46 y un calderón. Aparece un sobresalto, una especie de grito con la indicación *sec*, en el compás 48.

Fig. 3.14 Parte B de Jeux III

Comienza a reexponer el tema de la sección A, en el último tiempo del compás 48, primero en el registro grave y posteriormente una octava arriba. La sección de la introducción regresa ahora como *coda*, terminando con un acorde de mi menor.

Fig. 3.15 Reexposición de la parte A de Jeux III

Jeunes filles au jardin

Esta pieza es una de las más conocidas del ciclo. El compositor sólo escribe un 3 para denotar el compás. La introducción está construida en dos partes: la primera con *clusters* que se repiten tres veces. La sugerencia metronómica de Iglesias para esta sección -*Calme* (calmado)- es 80 la negra.

La siguiente sección tiene indicación *Vif* y se sugiere el tempo de 88 la negra con puntillo. Se ha hecho un cambio de compás a 6/8, que da sensación de mayor agilidad; se repite dos veces, alternando octavas y acordes con apoyatura. Después escribe otro cambio: 9/8. Presenta la idea anterior, pero ahora los acordes con apoyatura son más complejos y están escritos en dosillos, que se repiten una octava abajo. El cambio de compás a 6/8 es la sección conclusiva de la introducción, repitiendo las octavas una octava abajo con *ritardando*. Una última octava en el registro agudo recuerda una campanada.

The image shows a musical score for the introduction of 'Jeunes filles au jardin'. It consists of two systems of staves. The first system starts with a treble clef and a 3/8 time signature, marked 'Calme'. It features a series of chords with a common bass note, creating a cluster effect. The second system begins with a 6/8 time signature, marked 'Vif', and includes a piano (p) dynamic marking. It shows a change to 9/8 time, followed by a return to 6/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'R' (ritardando). The score concludes with a final chord in the treble clef, marked with a fermata.

Fig. 3.16 Introducción de Jeunes filles au jardin.

A pesar del título, el compositor asegura que él jamás vio a las jóvenes en el jardín. Sólo las imaginó. En la parte A, las jóvenes cantan el primer tema *Très doux* (muy dulce) y *calme* (calmado); se aconseja 60 la negra con puntillo. Está escrito en compás de 6/8. Se trata de una hermosa melodía con un acompañamiento sencillo con acordes de séptima menor y amplios arpeggios. Termina haciendo un *ritardando* para regresar a la segunda sección de la introducción en el compás 27.

Fig. 3.17 Parte A de Jeunes filles au jardin.

La parte B comienza claramente con un cambio de compás de 3/4 con la indicación *Lentement*; se sugiere 100 la negra como *tempo*. De nuevo se alude a la canción popular que se escucha en la primera pieza, “La filla del marxant”, con la poética indicación “*Chantez avec la fraicheur de l’herbe humide*” (Cantar con la frescura de la hierba húmeda). El tema está cantado en cuartas, a

excepción de los dos últimos acordes, en sextas. El ritmo es tranquilo. Este periodo carece de barras de repetición, pero Antonio Iglesias menciona que el compositor solía repetir esta sección en sus interpretaciones. Después se encuentran tres compases con indicación de *Calme*, recordando la primera sección de la introducción, para concluir con la segunda sección de la misma, pero con un compás agregado en el que hay un acorde con apoyaturas. La indicación es *reposez*. Finaliza con un acorde de Mi bemol mayor con octavas de si bemol en el registro agudo.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 32, 35, 42, 49, and 55 are indicated at the start of their respective systems. The key signature is G-flat major (three flats). The time signature is 3/4. The first system (measures 32-34) is marked 'Lentement' and includes the instruction 'Chantez avec la fraîcheur de l'herbe humide'. The second system (measures 35-41) continues the piece. The third system (measures 42-48) is marked 'Calme'. The fourth system (measures 49-54) is marked 'Vif' and includes a 6/8 time signature. The fifth system (measures 55-57) includes the instruction 'reposez' and ends with a final chord in G-flat major.

Fig. 3.18 Parte B y final de Jeunes filles au jardin

COMENTARIO FINAL

Este ciclo me parece muy interesante por las sonoridades y los recursos pianísticos utilizados por el compositor, así como el uso de los pedales para crear atmósferas llenas de resonancias y la imitación de campanadas. Algo que atrapó mi atención fue la enorme expresividad lograda en pequeños instantes, lo cual es congruente con lo que Mompou plantea en sus escritos sobre escribir sólo la esencia.

Al comenzar a estudiar esta obra de Mompou me enfrenté a algunos problemas técnicos, los cuales pude comprender gracias a diferentes textos en los que se expone su forma tan particular de escribir, por ejemplo: Evita las líneas divisorias de los compases; a veces las escribe sólo para la mano derecha, en pocas ocasiones para la izquierda. Él mismo lo explica de esta forma:

“siempre me han molestado las barras, dándome la sensación de poner una pared entre compás y compás”

No es muy explícito con símbolos de matiz, y prefiere indicaciones en lenguaje literario, como “cantad con la frescura de la hierba húmeda”. Sin embargo, esto exacerba el gran encanto que provocan sus piezas. Tampoco escribe la armadura, supliendo ésta con la indicación de “*Chaque note porte sou accident*”, es decir, cada nota tiene escrita su alteración. Otro aspecto que me fue difícil determinar fueron los *tempi*, así como los cambios agógicos, puesto que él mismo decía que cada vez lo tocaba diferente. Para aclarar este punto fue que decidí aplicar las sugerencias metronómicas de Antonio Iglesias, que encontré durante la investigación.

CAPÍTULO IV ONCE BAGATELAS PARA PIANO OPUS 19

CONTEXTO HISTÓRICO

La España del siglo XIX era un país agrario y atrasado. El caciquismo manejaba las elecciones a petición de las élites de los partidos políticos, según el “sistema de turno” diseñado por Cánovas. En 1885 muere Alfonso XII y comienza la Regencia de María Cristina de Habsburgo, quien permanecerá en el poder hasta que Alfonso XIII cumpla la mayoría de edad.

Tras la independencia de la mayor parte del imperio a inicios del siglo XIX, sólo Cuba, Puerto Rico y las Filipinas siguieron siendo parte del imperio español. Estados Unidos declaró la guerra a España debido a un ataque al navío Maine en La Habana. España firmó la Paz de París en diciembre de 1898, acuerdo en el que cedió a Estados Unidos la isla de Puerto Rico, Filipinas y Guam. Cuba obtuvo su independencia bajo la protección estadounidense. A la pérdida de las últimas colonias se le llamó el “Desastre del 98” y tuvo una importante influencia en la conciencia nacional. Esta crisis marcó la obra de autores como Unamuno, Baroja, Maeztu, quienes se darían a conocer como la *Generación del 98*.

En 1902 sube al trono Alfonso XIII. Su reinado termina en 1923 con la dictadura de Primo de Rivera, caracterizada por una permanente crisis política. El país se enfrentó a graves problemas sociales. Se formó la Unión Patriótica, partido único bajo dirección militar, siguiendo el modelo fascista impuesto por Mussolini en Italia.

La Primera Guerra Mundial trajo un crecimiento económico para el país debido a la situación de neutralidad de España, lo que estimuló la producción y exportación de materias primas para satisfacer la enorme demanda de los países en conflicto. Sin embargo, esta bonanza desapareció al terminar la guerra. Un suceso que afectó terriblemente al país, en los años 1918 y 1919, fue la epidemia conocida como la “Gripe Española”, que causó la muerte de 230,000 personas, dejando a España en una difícil situación.

En agosto de 1930 se firmó el Pacto de San Sebastián por republicanos, socialistas y otros grupos de oposición, donde se comprometían a derrocar la monarquía e instaurar un régimen democrático. El triunfo de las candidaturas republicanas y socialistas precipitó la abdicación del rey. El 14 de abril de 1931 se proclamó la República. La izquierda convocó a una huelga general contra el gobierno y en octubre de 1934 estalló la revolución. El gobierno optó por una represión brutal en manos de la Legión, grupo dirigido por el General Franco. Hubo más de mil trescientos muertos y Franco fue nombrado Jefe del Estado Mayor, estableciendo en octubre de 1936 una dictadura basada en un régimen militar que controlaba prensa, organizaciones patronales y obreras. Volvió la subvención estatal a la Iglesia, se abolieron el divorcio y el matrimonio civil, y

gran parte de la educación volvió a manos del clero. Éste fue el régimen denominado el *Nacional-catolicismo*.

Estalló la Guerra Civil Española, conflicto en el que se entrecruzaron los intereses estratégicos de las potencias y el compromiso ideológico de las grandes corrientes políticas del momento. Las potencias fascistas decidieron ofrecer una ayuda importante a los rebeldes dirigidos por Franco. De este modo Mussolini, en Italia, continuaría su política de expansión mediterránea, y Hitler, en Alemania, podría obtener un aliado que amenazara la retaguardia francesa, además de ayudar a un aliado ideológico en su lucha contra los sistemas democráticos y las ideologías obreras. Este conflicto tuvo graves consecuencias demográficas. Los cálculos más aceptados estiman alrededor de quinientos mil muertos. Otro elemento clave de las consecuencias demográficas fue el exilio republicano. Durante el conflicto, ya habían sido evacuados a países extranjeros los “niños de la guerra”, pero el gran éxodo tuvo lugar en enero y febrero de 1939, a consecuencia de la conquista de Cataluña. Se calcula que hubo unos cuatrocientos cincuenta mil exiliados. Se trataba de una población joven y activa, que incluía a gran parte de los sectores más preparados del país: las elites científicas, literarias y artísticas de la llamada *Edad de Plata* (nombre con que se denomina las tres primeras décadas del siglo XX en España, en el aspecto cultural). Económicamente, esta diáspora provocó una gran crisis, al igual que la destrucción de viviendas e infraestructura, aumento de la deuda externa y pérdida de las reservas de oro del Banco de España.

En lo que se refiere a la vida cultural, se ha clasificado a sus artistas e intelectuales en varias generaciones: la Generación del 98, la de 1914 y, finalmente, la del 27. Se crearon asociaciones como la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela. Los personajes más sobresalientes de la Generación de 1898 fueron: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Julián Besteiro, Fernando de los Ríos, Baroja, Azorín, Unamuno, Valle-Inclán y Maeztu. La Generación de 1914, con intelectuales como: Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Marañón y Gómez de la Serna. Finalmente, la Generación de 1927, que alcanzará su plenitud intelectual durante la Segunda República con personajes como: Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Miguel Hernández, Federico García Lorca y Ramón J. Sender. También destacaron científicos como Santiago Ramón y Cajal. Muchos de ellos apoyaron al régimen republicano. Algunas compañías teatrales, integradas por actores profesionales y estudiantes, visitaron pueblos apartados del país llevando las principales obras del repertorio teatral español. La más conocida de ellas fue *La Barraca*, un proyecto personal del poeta García Lorca.

La arquitectura vive en los inicios del nuevo siglo el periodo de apogeo del modernismo en Barcelona. Doménech y Montaner construyó el Palau de la Música Catalana y Antonio Gaudí, con un estilo muy personal, diseñó obras como la Casa Milá, la Casa Batlló y la Sagrada Familia. Mientras, con un estilo más convencional, en Madrid se construyen buena parte de los edificios que bordean la Gran Vía, el Palacio de Comunicaciones en la Plaza de Cibeles, y

muchos palacetes. En la pintura y la escultura destacaron el escultor Mariano Benlliure y los pintores Zuloaga, Romero de Torres y Pablo Picasso. Inician su carrera: Juan Gris, Joan Miró y Salvador Dalí. En el cine, destaca la figura de Luis Buñuel, perteneciente a la Generación del 27 y ligado al círculo de García Lorca y Dalí. Sus primeras películas corresponden al movimiento surrealista. En la música figuras como Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla marcan un momento muy brillante.⁴³

LA VIDA DE RODOLFO HALFFTER

El compositor Rodolfo Halffter Escriche nació en Madrid el 30 de octubre de 1900. Su padre fue el joyero alemán, Ernesto Halffter Hein y su madre Rosario Escriche Erradón. De origen catalán, inició a sus hijos en el estudio de la música.

Antonio Iglesias⁴⁴ incluye una cita en la que el compositor habla sobre su formación musical:

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

El pianista húngaro Fernando Ember, conocido del padre de Rodolfo Halffter, interpretó algunas obras de él y su hermano Ernesto. De este concierto surgió una crítica favorable que Adolfo Salazar publicó en “El Sol”, además de una relación de amistad con Salazar que contribuyó a que los hermanos Halffter frecuentaran la Residencia de Estudiantes donde vivían Dalí, Buñuel, Juan Ramón, Unamuno y García Lorca, entre otros artistas de la época.

Salazar también le presentó a Manuel de Falla, quien tendría una gran influencia sobre el compositor. De aquí la relación entre el artista y la Generación del 27. Casi coinciden en la época de su formación la Generación del 27 y el Grupo de los Ocho, también conocido como Generación Musical del 27, Grupo de la Nación o Grupo de Madrid, formado en 1930 por Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha. Rodolfo Halffter define el contenido semántico de esta generación en la siguiente cita:

“nosotros, los compositores del Grupo, aspirábamos a escribir una música pura, purgada de folclor de pandereta, de la contaminación

⁴³ Consultado en <<http://www.historiasiglo20.org/enlaces/espana.htm/contemporanea.htm>>

⁴⁴ Consultado en Iglesias, Antonio. Rodolfo Halffter (Su obra para piano). Ed. Alpuerto. Madrid, España, 1979, p. 13

literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y por elemental pudor, nada de biografías puestas en solfa”.⁴⁵

Su objetivo principal, en palabras del propio Halffter “consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de alcanzar esa meta”. Desafortunadamente, este movimiento se detiene debido a la Guerra Civil Española.

Rodolfo Halffter contrajo matrimonio con Emilia Salas Viu (quien falleció, en la Ciudad de México, en 2007) en octubre de 1931.

Durante la Guerra Civil Española (1936-1939), estuvo al frente de la Comisión de Enseñanza Musical y del Departamento de Música de la Subsecretaría de Propaganda de la República. Dirigió la revista *Música* de Barcelona. En 1939, al terminar la guerra civil española, se exilió en México y obtuvo la nacionalidad mexicana el 29 de octubre de 1941.

Desde su llegada, participó de manera importante en la vida musical del país. Fue profesor del Conservatorio Nacional de Música entre 1941 y 1976. Se afilió al grupo nacionalista encabezado por Carlos Chávez. En 1946 participó en la fundación de la revista *Nuestra Música*, la cual dirigió hasta 1952. Desde 1946 hasta 1987 fue gerente de Ediciones Mexicanas de Música. Asimismo, fue secretario técnico del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (1961-1971). En 1955 fue nombrado Presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce de México. En 1957 fue nombrado miembro del Consejo Directivo de la Sociedad de Autores y Compositores de Música de México, además de encargarse de la Jefatura del Departamento de Música de Concierto de la misma. Fue Secretario del Consejo Técnico de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1961. Fue miembro de la Academia de Artes de México desde 1968.

En 1967, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, otorgado por el gobierno de México. En 1973, el gobierno de España le otorgó la condecoración Encomienda con Placa de la Orden Civil de Alfonso X, el Sabio. El Rey Juan Carlos I de España le concedió la Gran Cruz del Mérito Civil en 1982.

Halffter regresó a España en varias ocasiones a partir de 1963, siendo profesor de importantes cursos en Granada y Santiago de Compostela y participante en los festivales de música y temporadas de conciertos de Cuenca y de Madrid.

Aparte de sus composiciones, Rodolfo Halffter contribuyó a la cultura mexicana con otros aspectos de su vida profesional. Por ejemplo, junto con Anna Sokolov, alumna de Martha Graham, fundó en 1939 la compañía de danza *La Paloma Azul*, la cual tuvo gran importancia en el desarrollo de ese arte en México. Dicha compañía representó, entre otras obras, *El renacuajo paseador*, de Silvestre Revueltas, estrenado trágicamente la noche de 1940 en que

⁴⁵ Consultado en Revista de música culta en Internet Número 10º - Noviembre 2000.
< <http://www.filomusica.com/filo10/paula.html>>

Revueltas agonizaba. En sus casi treinta años de docencia, tuvo alumnos como Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Mario Lavista y Arturo Márquez. El compositor hispano-mexicano escribió regularmente en el periódico *El Universal Gráfico* y fue editor y miembro fundador de la revista *Nuestra Música*, junto con Chávez y otros músicos mexicanos y españoles.⁴⁶

Sobre su personalidad, Paula Coronas Valle menciona en su artículo *Homenaje a Rodolfo Halffter*:

“De su contribución a una fructífera época no hay dudas, como tampoco las hay en cuanto a su personal carisma humano, que nos descubre a un compositor sistemático en su trabajo, ordenado y riguroso, a un compositor culto y deseoso de aprender, cuya ansia de saber le hace interesarse por todo. Su espíritu bromista, a veces de humor sarcástico y satírico, le mantienen un carácter jovial hasta casi el final de sus días.”⁴⁷

LA OBRA DE RODOLFO HALFFTER

El compositor reconoce como influencias a Schönberg y a Debussy. Menciona que, a pesar de que la carencia de bases seguras, le fue posible buscar solución en los textos didácticos, a los enormes problemas a los que se enfrentó.

Otra notable influencia fue la del músico español Adolfo Salazar, a quien conoció a través del pianista húngaro Fernando Ember, conocido de su padre. Fue Adolfo Salazar quien mostró al Grupo de los Ocho la música de compositores como Debussy, Schönberg, Ravel y Bartók. La actividad creativa de Halffter no se apagó nunca, y el estilo de los Ocho no desapareció de sus obras, además de un cierto clasicismo a la manera de Domenico Scarlatti y una tendencia a la politonalidad de naturaleza armónica.⁴⁸

De su extensa producción destacan los ballets *Don Lindo de Almería* y *La madrugada del panadero*, la Suite para orquesta, la *Obertura Concertante* para piano y orquesta, el *Concierto para violín*, *Canciones sobre Marinero en Tierra de Alberti*, *Dos sonatas de El Escorial*, *Tres Epitafios*, (para las sepulturas de Don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza), coral con texto de Cervantes. *Once Bagatelas para piano*, Música para la película *Los olvidados*, 1950 (de Luis Buñuel), además de numerosas obras vocales para piano, clave y de cámara.

⁴⁶ Consultado en < http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexXX/sigloxx/halffter/1.htm>

⁴⁷ Consultado en < <http://www.filomusica.com/filo10/paula.html>>

⁴⁸ Consultado en <http://es.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Halffter>

ANÁLISIS

Una Bagatela es una pieza de cortas dimensiones de carácter libre. Se trata de una composición musical ágil y corta, cuyos orígenes se encuentran en el movimiento romántico. Su forma suele ser A - B - A, con *coda* final, y normalmente se interpreta al piano. Beethoven utilizó esta forma musical en algunas de sus piezas cortas para piano (op. n.º 33, 119 y 126).⁴⁹

Las Once Bagatelas op. 19 están fechadas en 1949 y fueron dedicadas a la pianista y compositora mexicana, Alicia Urreta, quien las estrenó el 30 de enero de 1950 en al Sala Schiefer de México.

Además de su valor pedagógico, esta obra anticipa elementos que el autor desarrollará posteriormente. Este ciclo es un compendio de sus conceptos estéticos, de su lenguaje hasta el momento en que fueron escritas.

El mismo autor mencionó en una ocasión:

“fueron once y no otro el número de estas Bagatelas porque resultaron así...; vi que la última era brillante como final...”

⁴⁹ Consultado en <<http://es.wikipedia.org/wiki/Bagatela>>

I

Está escrita en compás de 2/4, pero presenta numerosos cambios de compás a lo largo de toda la obra a 3/4 y 3/8. Utiliza mordentes como adornos, lo cual se observa en varias piezas del ciclo. La indicación de *tempo* es 152 la negra. Su forma es: **A :||: B – A' :|| Coda.**

La parte A está en Sol mayor y abarca del compás 1 al 11.

El acompañamiento está construido con base en arpeggios descendentes de acordes de séptima mayor y menor.

The image displays the musical score for Part A of Bagatela I, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) starts in 2/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues in 2/4 time, with dynamics ranging from *mf* to forte (*f*). The third system (measures 9-11) concludes in 2/4 time with a *mf* dynamic. The score features frequent changes in time signature to 3/4 and 3/8, and includes mordents (trills) over certain notes in measures 3, 7, and 11. The bass line is characterized by descending arpeggiated chords.

Fig. 4.1 Parte A Bagatela I

La parte B comienza en el compás 11 y está en Fa sostenido Mayor. En el compás 16 cambia a Re bemol Mayor y regresa, al final de esta sección a Sol Mayor. A partir del compás 23 se reexpone la parte A, pero la segunda vez que se presenta el tema a la octava alta.

11

13

17

21

25

29

The image displays a musical score for Part B of Bagatela I, spanning measures 11 to 30. The score is written for piano and is divided into five systems. Each system begins with a measure number (11, 13, 17, 21, 25, 29) and a dynamic marking. The key signature changes from F# major (one sharp) at measure 11 to D# major (two sharps) at measure 16, and then to G major (one sharp) at measure 23. The time signature is 3/4. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (*p*, *mf*, *f*, *ff*). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 30.

Fig. 4.2 Parte B y reexposición Bagatela I

Termina con una *coda* partir del compás 32, con un cambio de *tempo* a *meno mosso*. Está construida con el inicio del tema de la parte A, primero en Mi bemol Mayor; termina en un acorde de La Mayor, la dominante de Re Mayor, que es a su vez la dominante de la tónica.

32 *Meno mosso* *f* *p* *rit.*

Fig. 4.3 Coda de la Bagatela I

II

Tiene una indicación metronómica de 66 la negra, matiz *piano* e indicación de *cantabile*. Está escrita en compás de 4/4. Es de carácter triste y apacible, contrasta enormemente con la primera Bagatela.

Es de forma ternaria: **A – B – A'**. La parte A comprende los siete primeros compases. Presenta un solo motivo del compás 1 al 4, desarrollado en un diálogo contrapuntístico entre las dos manos.

La parte B va del compás 8 hasta el *poco rit.* del compás 15, y está construida a tres voces. Finalmente, se presenta una reducida reexposición de 5 compases *a tempo*. La imitación establece el diálogo entre las dos manos. El único mordente en esta pieza, en el penúltimo compás, debe ser anticipado. Termina en un acorde de mi menor.

The musical score for Bagatela II is presented in five systems, each with a measure number on the left. The first system (measures 1-4) is marked *p cantabile*. The second system (measures 5-8) includes dynamics *mf* and *f*, and a triplet in measure 7. The third system (measures 9-12) is marked *mf*. The fourth system (measures 13-16) includes *poco rit.*, *a tempo*, and dynamics *p* and *pp (sotto voce)*. The fifth system (measures 17-20) includes dynamics *mf* and *p*. The piece concludes with a mordent in measure 19 and a final chord in measure 20.

Fig. 4.4 Bagatela II

III

La tercera Bagatela está escrita en compás de 6/8 con indicación de 132 la negra con puntillo; es de carácter alegre y enérgico, enfatizado por la acentuación y las síncopas. Utiliza pasajes de escalas a lo largo de toda la pieza. Tiene forma: **A – ||: B – A':|| Coda.**

La parte A abarca los veinte primeros compases, y claramente se divide en cuatro frases de cinco compases. Está delimitada por la doble barra del compás 20. Utiliza segundas mayores y termina en un acorde de Sol Mayor.

The image displays the musical score for Part A of Bagatela III, consisting of measures 1 through 20. The score is written in 6/8 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is characterized by eighth-note patterns and syncopation, often starting with an accent. The bass line provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The score is divided into four phrases of five measures each, marked with measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17. The first phrase (measures 1-5) starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second phrase (measures 6-10) continues the melodic development. The third phrase (measures 11-15) shows further melodic and harmonic progression. The fourth phrase (measures 16-20) concludes with a double bar line, indicating the end of Part A. The final measure (20) ends with a G major chord.

Fig. 4.5 Parte A Bagatela III

La parte B comienza en el c. 21. En el c. 23 cambia a compás de 3/8, y en el 24 regresa al 6/8, repitiéndose la situación en los cc. 32 y 33. Emplea un mordente en el compás 30. Pasa por las tonalidades de Re Mayor y Fa sostenido Mayor en los primeros cuatro compases de la Parte B. A partir del compás 25 emplea la bitonalidad, por ejemplo: en la mano derecha usa un acorde de Do Mayor y en la izquierda uno de Re Mayor; en el siguiente utiliza Si Mayor y Do Mayor. La Parte A' comienza en el compás 32, pero invierte en el primer compás de ésta lo que hacía cada mano. La *coda* consta 4 compases en matiz *piano* empleando Mi bemol y La bemol Mayor para terminar *dolcissimo* en un acorde de Fa sostenido Mayor.

The musical score for Part B of Bagatela III consists of five systems of music, each with a measure number at the beginning:

- System 1 (Measures 21-24):** Starts in D major. Measure 21 is marked *p*. Measure 23 changes to 3/8 time. Measure 24 returns to 6/8 time. Dynamics include *mf*, *f*, and *(f)*.
- System 2 (Measures 25-28):** Continues in 6/8 time. Measure 25 introduces bitonality with D major in the right hand and E major in the left hand. Measure 26 introduces a mordente.
- System 3 (Measures 29-31):** Measure 29 is marked *ff*. Measure 30 has a mordente. Measure 31 is marked *mf*.
- System 4 (Measures 32-35):** Measure 32 is marked *p*. Measure 33 changes to 3/8 time. Measure 34 changes to 6/8 time.
- System 5 (Measures 36-42):** Measure 36 is marked *p*. Measure 37 is marked *p*. Measure 38 is marked *p*. Measure 39 is marked *p*. Measure 40 is marked *p*. Measure 41 is marked *p*. Measure 42 is marked *p*. The system ends with a *rit.* marking and a *dolcissimo* marking with an asterisk.

Fig. 4.6 Parte B y Reexposición de Bagatela III

IV

La cuarta Bagatela tiene indicación de 63 la negra con puntillo. El compositor especifica que se toque *con grazia*, denotando su carácter delicado. Está escrita en compás de 3/8 y tiene dos partes claramente delimitadas por las barras de repetición. La forma es: **||: A :||: B – A' :|| Coda**.

La parte A abarca los compases 1 al 8. El tema se expone en los primeros cuatro compases, repitiéndose con una ligera variación de la frase conclusiva. De nuevo están presentes la bitonalidad y los mordentes.

The image shows the musical score for Part A of Bagatela IV, measures 1 through 8. It is written in 3/8 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef is marked *p (con grazia)*. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The piece is characterized by bitonality and mordents. The first four measures introduce the main theme, which is repeated in measures 5-8 with a slight variation in the concluding phrase.

Fig. 4.7 Parte A Bagatela IV

La parte B comienza en el último tiempo del compás 8. Tiene un cambio de *tempo a poco piú mosso* y una mayor sonoridad. Reexpone el tema al final del compás 14, regresando al *Tempo I*, contrastando con matiz de *piano subito*.

The image shows the musical score for Part B of Bagatela IV, measures 9 through 18. It begins at measure 9 with the tempo marking *Poco piú mosso* and a dynamic of *mf*. The melody is more active and features a change in sonority. The bass line continues with chords. At measure 13, the tempo changes to *Tempo I* and the dynamic is marked *p sub.*. The theme is re-exposed at the end of measure 14. The piece concludes at measure 18 with a *Coda* section.

Fig. 4.8 Parte B Bagatela IV

La *coda* se deriva del final del tema. Concluye con el *poco rit.* y el matiz *pianissimo* en un acorde de Si Mayor, que se desvanece.



Fig. 4.9 Coda de la Bagatela IV

V

Tiene indicación de 76 la negra. Está escrita en compás de 2/4. Es la más corta de todas y no tiene una forma definida, sino breves fragmentos derivados del motivo inicial. Es bitonal desde el primer momento, como se observa en la línea melódica de la mano derecha. Comienza en el tono de Re Mayor, mientras que la mano izquierda está en La bemol Mayor. Pasa por la tonalidad de Fa sostenido Mayor y simultáneamente la otra línea cambia a La Mayor. En el compás 15 emplea la apoyatura para introducir unas notas tenidas; las líneas melódicas se siguen moviendo en movimiento contrario para finalizar en un gran *crescendo*, mientras dos notas se prolongan hasta extinguirse.

The musical score for Bagatela V is presented in six systems. Each system contains two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4, and the tempo is marked as quarter note = 76. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 1-5) shows the initial bitonal texture. The second system (measures 6-11) transitions to a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 12-17) continues the melodic development. The fourth system (measures 18-21) features a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 22-25) returns to piano (*p*). The final system (measures 26-31) concludes with a forte (*f*) dynamic and a *crescendo* leading to the end of the piece.

Fig 4.10 Bagatela V

VI

La sexta Bagatela es la más extensa. La indicación metronómica es de 132 la negra con puntillo. Es de carácter muy alegre y festivo, reforzado por el uso de síncopas y acentos. A lo largo de la pieza se presentan varios cambios de compás, de 6/8 a 3/8 y viceversa. Su forma es: **A – B – A' – B' - Coda**. Presenta claros ejemplos de bitonalidad y politonalidad, además de grandes contrastes de matiz. La parte A abarca los compases 1 al 20. Presenta pasajes de cruzamiento de manos. Toda la pieza está construida con base en un tema que se expone en los primeros cinco compases. La mano izquierda presenta un patrón que se repite durante la exposición del tema. En el último tiempo del compás 20 comienza la parte B; en ella se emplea un acompañamiento con arpeggios de acordes de séptima, como los descritos anteriormente en la Bagatela I. Termina con acordes de la menor y Re Mayor, a manera de cadencia auténtica, pero en el quinto grado la sensible está alterada.

The image displays the musical score for Bagatela VI, measures 1 through 20. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 1, 5, 9, 14, and 19 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including syncopation and accents, and changes in time signature from 6/8 to 3/8 and back. Dynamic markings include *mf* (measures 1-4), *f* (measures 9-13), *p* (measures 14-18), and *f* (measures 19-20). The score shows complex textures with frequent hand crossings and arpeggiated chords, particularly in the right hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

The image displays a musical score for Bagatela VI, consisting of six systems of music. Each system is numbered at the beginning: 24, 29, 34, 39, 43, and 47. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) for each system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. There are also some rests and dynamic markings. The notation includes stems, beams, and various ornaments like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the sixth system.

Fig. 4.11 Partes A y B Bagatela VI

Se reexponen con la misma estructura las partes A y B, pero en la dominante respectiva. La parte A' abarca del compás 51 al 70, y la B' del 70 al 100. Una breve *coda* comienza en el compás 101 y recuerda el inicio del tema, seguido de unos contrastantes trinos y acordes en *forte* que refuerzan la tonalidad de Sol Mayor.

51

mf

Musical score for measures 51-54. The piece is in G major. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking is *mf*.

55

Musical score for measures 55-58. The right hand continues the melodic development, and the left hand maintains the accompaniment. The key signature remains G major.

59

f

Musical score for measures 59-62. The right hand features a more active melodic line with trills and sixteenth notes. The left hand accompaniment becomes more complex with chords. The dynamic marking changes to *f*.

63

p

Musical score for measures 63-66. The right hand plays a melodic line with trills and sixteenth notes. The left hand accompaniment is simpler, with chords. The dynamic marking changes to *p*.

67

Musical score for measures 67-70. The system consists of two staves. The right staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and a half note, followed by a series of chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The left staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes and chords. A dynamic marking of *(f)* is also present.

71

Musical score for measures 71-74. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a common time signature, featuring a melodic line with eighth notes and accents. The left staff has a bass clef and a common time signature, featuring a bass line with eighth notes and chords.

75

Musical score for measures 75-78. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a common time signature, featuring a melodic line with eighth notes and chords. The left staff has a bass clef and a common time signature, featuring a bass line with eighth notes and chords.

79

Musical score for measures 79-82. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a common time signature, featuring a melodic line with eighth notes and accents. The left staff has a bass clef and a common time signature, featuring a bass line with eighth notes and chords.

83

Musical score for measures 83-86. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a common time signature, featuring a melodic line with eighth notes and accents. The left staff has a bass clef and a common time signature, featuring a bass line with eighth notes and chords. A key signature change to two flats (B-flat and E-flat) is indicated by a double bar line.

The image displays a musical score for Bagatela VI, consisting of five systems of music. Each system is numbered at the beginning: 87, 91, 95, 99, and 104. The notation is written for piano, with a treble and bass clef. The first system (measures 87-90) features a melodic line in the treble clef with slurs and accents, and a bass line with sustained notes. The second system (measures 91-94) continues the melodic development with slurs and accents. The third system (measures 95-98) shows a change in texture with a more active bass line and sustained chords in the treble. The fourth system (measures 99-103) includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte), and a *trmp.* (trumpet) marking. The fifth system (measures 104-107) concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

Fig. 4.12 Partes A' y B' Bagatela VI

VII

Está escrita en compás de 2/4 y la indicación es 63 para la negra. La forma de esta bagatela es: **A** :||: **A'** :|| **Coda**. Es de carácter apacible y claramente bitonal. Presenta un solo tema sobre el que se desarrolla toda la pieza, construido con base en arpeggios. La parte A abarca los once primeros compases; emplea en la mano derecha la tonalidad de Do Mayor y en la izquierda la de do menor. La parte A' comienza en el compás 11 y presenta material similar al de la parte A. Introduce la politonalidad al emplear la menor y La Mayor en los cc. 11 y 12, después fa menor y Fa Mayor en los dos siguientes, regresando posteriormente a do menor y Do Mayor en el compás 15, con matiz *fortissimo*. Prepara la conclusión en el compás 17 con un *pianissimo subito* y repitiendo los compases 9 al 11 de la parte A. En la *coda* emplea el acorde de quinto grado con la sensible alterada, resolviéndolo a la tónica, Do Mayor.

The musical score for Bagatela VII is presented in five systems, each with a measure number at the beginning. The notation is in 2/4 time and uses a grand staff (treble and bass clefs).
- System 1 (measures 1-4): Starts with a *pp* dynamic. The right hand plays a sequence of arpeggios in C major, while the left hand plays a sequence in c minor.
- System 2 (measures 5-8): Continues the arpeggiated theme. Dynamics include *p* and *pp (pp)*.
- System 3 (measures 9-13): Measures 9-10 are marked with a repeat sign. Measure 11 introduces bitonality with the right hand in C major and the left hand in F minor. Dynamics include *p*, *mf*, and *p mf*.
- System 4 (measures 14-17): Measure 14 is marked *f*. Measure 15 is marked *ff*. Measure 17 is marked *pp sub.*.
- System 5 (measures 18-19): The final system, marked *pp*, concludes the piece with a resolution to the tonic, C major.

Fig. 4.13 Bagatela VII

VIII

Está escrita en la tonalidad de Sol Mayor y compás de 12/8, con indicación metronómica de 144 la negra con puntillo. Requiere de cierto virtuosismo para lograr una igualdad en el ataque y el seguimiento preciso de las ligaduras especificadas por el compositor. Tiene forma: **A :||: B – A' :|| Coda**. Presenta varios cambios de compás a 6/8 y 9/8.

La parte A comprende los primeros 8 compases. Emplea acordes de séptima que se forman sumando las notas de los arpeggios. Por ejemplo, en el compás 1 se encuentra un arpeggio de la menor seguido de uno de Fa Mayor; juntos forman un acorde de Fa Mayor con séptima mayor. Lo mismo sucede con los siguientes arpeggios de mi menor y Sol Mayor. Esta parte termina en *forte* con un acorde de mi menor con séptima menor.

The image displays the first six measures of the musical score for Part A of Bagatela VIII. The score is written for piano in G major and 12/8 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 1 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 3 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 6 is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various arpeggiated chords, slurs, and dynamic markings. The time signature changes from 12/8 to 6/8 at measure 3 and back to 12/8 at measure 6.

Fig. 4.14 Parte A Bagatela VIII

La parte B comienza en *pianissimo* en el compás 9. En ésta observamos de nuevo la politonalidad y cambios de compás. Después de pasar por las tonalidades de Mi bemol Mayor, Re Mayor, Do sostenido Mayor, re menor, La bemol Mayor, Sol Mayor y Fa sostenido Mayor combinadas en estos juegos de arpeggios, modula en el compás 16 a Sol Mayor, la tónica.

The image displays three systems of musical notation for Part B of Bagatela VIII. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system, starting at measure 9, features a *pp* dynamic and includes a time signature change from 3/8 to 6/8. The second system, starting at measure 12, features a *mf* dynamic. The third system, starting at measure 15, features a *p* dynamic that transitions to *mf* by measure 16. The notation includes various arpeggiated figures and melodic lines with slurs and ties, illustrating the complex tonal and metric changes described in the text.

Fig. 4.15 Parte B Bagatela VIII

La parte A' comienza en el compás 17 con la reexposición de los motivos iniciales, pero a la octava baja. Otra variante son los dosillos de los compases 18 y 21. Hacia el final de la sección, aumenta gradualmente la intensidad con un *crescendo*, hasta llegar a *forte* en el registro agudo.

Los últimos dos compases funcionan a manera de coda utilizando el motivo inicial en *forte* y después, en un *piano subito*, termina con un acorde de mi menor con séptima en matiz *pianissimo* y una octava arriba.

The musical score for Part A' of Bagatela VIII consists of four systems of music, each with a measure number in the upper left corner:

- System 1 (Measures 17-18):** Measure 17 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 18 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- System 2 (Measures 19-20):** Measure 19 continues the melodic line. Measure 20 features a piano (*p*) dynamic.
- System 3 (Measures 21-22):** Measure 21 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- System 4 (Measures 23-24):** Measure 23 features a forte (*f*) dynamic. Measure 24 features a forte (*f*) dynamic, followed by a sudden piano (*p sub.*) dynamic, and ends with a pianissimo (*pp*) chord of E minor with a seventh, marked with a pedal point (*Ped.*) and an asterisk (*).

Fig. 4.16 Parte A' Bagatela VIII

IX

La novena Bagatela está escrita en la tonalidad de Si bemol Mayor, en compás de 2/4 y *tempo* de 76 la negra. Es de carácter melancólico y tranquilo. Tiene forma: **A :||: B – A' :|| Coda.**

La parte A abarca los primeros 9 compases. Presenta el tema que alude a la canción popular de Castilla “Si te llevan a la cárcel”. Utiliza apoyaturas que deben tocarse anticipadamente y acordes con séptima para el acompañamiento. El mordente del compás 9 es de retardación, a diferencia de los anteriores y su valor es el que está escrito como semicorcheas. En los últimos compases emplea acordes de sol bemol menor, La bemol Mayor y Si bemol Mayor, que se mueven cromáticamente en un crescendo que llega a los de Si bemol y La bemol con séptima.

The image shows the musical score for the first part of Bagatela IX, measures 1 to 9. The score is written for piano in the key of B-flat major (one flat) and 2/4 time. The tempo is marked as 76 quarter notes. The first system (measures 1-4) is marked *p legato e cantabile*. The second system (measures 5-9) shows a dynamic increase from *mf* to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and mordents. The bass line features chords with seventh intervals, and the melody is characterized by a melodic line with slurs and accents.

Fig. 4.17 Parte A Bagatela IX

En el compás 10, en el *poco più mosso*, comienza la contrastante parte B, que consta de 8 compases. Nuevamente, utiliza acordes con séptima para el acompañamiento. Esta parte está escrita en sol menor, tonalidad relativa de Si bemol Mayor. Termina en el *rit.* con una cadencia auténtica, utilizando la sensible alterada.

The musical score for Part B of Bagatela IX consists of four measures. Measure 10 is marked 'Poco più mosso' and 'mf'. The melody in the right hand features eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords containing a seventh. Measure 11 continues the melodic and harmonic development. Measure 12 shows a change in dynamics to 'f' and the beginning of a 'rit.' (ritardando) section. Measure 13 concludes the section with a cadence, marked 'mf', featuring a raised leading tone (sensible alterada) in the right hand.

Fig. 4.18 Parte B Bagatela IX

La parte A' comienza en el compás 18 y es una reexposición modificada que regresa al *Tempo I*. Está en la tonalidad de Si bemol Mayor y continúa armonizando con séptimas. Hay pasajes de cruzamiento de manos y finaliza del mismo modo que la parte A, pero repitiendo los últimos compases una octava arriba.

The musical score for Part A' of Bagatela IX consists of eight measures. Measure 18 is marked 'Tpo. 1º' and 'pp'. The melody in the right hand is a simple eighth-note pattern, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords containing a seventh. Measure 19 continues the melodic and harmonic development. Measure 20 shows a change in dynamics to 'p' and the beginning of a 'rit.' (ritardando) section. Measure 21 concludes the section with a cadence, marked 'p', featuring a raised leading tone (sensible alterada) in the right hand. Measure 22 is a repeat of the previous measure, but the right hand is an octave higher. Measure 23 is a repeat of the previous measure, but the right hand is an octave higher. Measure 24 is a repeat of the previous measure, but the right hand is an octave higher. Measure 25 concludes the section with a cadence, marked 'mf', featuring a raised leading tone (sensible alterada) in the right hand.

Fig. 4.19 Parte A' Bagatela IX

Presenta una *coda* de ocho compases en la que alude nuevamente a la canción castellana, pero de modo lejano, empleando la bitonalidad. Los dos últimos compases, en *pianissimo*, dan la sensación de que se desvanece poco a poco, hasta llegar a la superposición de los acordes de sol menor en la mano izquierda y Sol Mayor en la mano derecha.

28

32

Fig. 4.20 Coda de la Bagatela IX

X

La décima está escrita en compás de 2/4 y *tempo* de 72 la negra. En esta bagatela, el compositor emplea un procedimiento imitativo. Es bitonal y tiene pasajes de cruzamiento de manos. Presenta la forma: **A – A' Coda**.

La parte A abarca hasta el compás 15 y expone el tema en los primeros cuatro compases, que son repetidos con la modificación mínima de un mordente en la cuarta nota. En la mano izquierda emplea sextas y séptimas. Modula y presenta el motivo inicial, añadiendo semicorcheas en la mano derecha y en la

mano izquierda unas apoyaturas que forman séptimas. Los tres últimos compases de la sección recuerdan una vez más el único tema, y posteriormente los acordes de mi menor, La Mayor y Re Mayor.

La parte A' está estructurada de la misma forma, transportado todo a una cuarta superior. Regresa a los últimos acordes empleados en la parte A, para reafirmar una tonalidad dentro del contexto politonal de la pieza. Presenta una pequeña coda de tres compases formada con la disminución de valores de los últimos acordes de la sección anterior, seguidos de acordes de séptima sobre el sexto grado alterado y sobre la propia tónica (re).

The image displays a musical score for Bagatela X, consisting of six systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 72. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. Measure numbers 1, 6, 11, 17, 23, and 28 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes notes, rests, and chords, with some chords marked as triads. The piece concludes with a coda of three measures, marked with a double bar line and the word 'Coda' written vertically.

Fig. 4.21 Bagatela X

La parte A', con material similar al de la parte anterior, presenta algunas diferencias. Inicia con un acorde de si menor, además de algunas variantes en el ritmo y la tonalidad. En el compás 29 regresa a la tonalidad inicial, concluyendo con un arpeggio descendente de Sol Mayor.

The image displays a musical score for Part A' of Bagatela XI, consisting of four systems of music. Each system is numbered at the beginning: 19, 23, 27, and 32. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system (measures 19-22) starts with a treble clef and a bass clef. The right hand begins with a sixteenth-note triplet (marked '6') and a dynamic of *mf*. The left hand has a triplet of eighth notes (marked '3') and a dynamic of *mf*. The second system (measures 23-26) continues with a dynamic of *f* in the right hand and *mf* in the left hand. The third system (measures 27-31) features a dynamic of *f* in the right hand and *mf* in the left hand. The fourth system (measures 32-35) begins with a dynamic of *p* and includes the instruction 'Poco meno'. The piece concludes with a descending arpeggio in the right hand. The word 'OTTAVA' is written vertically below the final measure.

Fig. 4.23 Parte A' Bagatela XI

La parte B comienza en el *poco meno mosso* del compás 36 y termina en la doble barra, en el compás 44. Está escrita en Mi bemol Mayor y presenta material derivado de la primera sección. Entre barras de repetición se encuentra la parte B', que presenta el motivo inicial de la parte B pero comenzando en la nota re. Se repiten los dos primeros compases de B' una octava arriba y con ligeras variaciones. Después regresa al motivo inicial de B, pero con mayor intensidad, preparando la reexposición modificada de la parte A.

The image displays a musical score for Bagatela XI, specifically focusing on parts B and B'. The score is written in G-flat major (two flats) and consists of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked *Poco meno mosso* at measure 36. The score is divided into measures 36-40, 41-44, 45-47, 48-51, and 52. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line is present at the end of measure 44, indicating the end of part B. Part B' begins at measure 45, repeating the initial motif of part B but starting on a higher pitch (D) and with slight variations. The score concludes with a double bar line at measure 52.

Fig.4.24 Partes B y B' Bagatela XI

La parte A'' comienza en el compás 56. Regresa a la tónica y al *Tempo I* con algunas variantes, como en el compás 70, donde aparecerá por última vez el seisillo, una octava arriba. Añade tres compases *a tempo*, en una especie de *coda* muy breve, que insiste en el motivo que genera la pieza. Termina con acordes de Do mayor con séptima *rit. e pesante*, que llegan a la nota sol duplicada en el registro grave en *fortissimo*. En el último compás utiliza acordes de tónica con segunda añadida.

56 1.º tempo

60

64

68 8ª

72

77 poco rit. a tempo rit. e pesante 8ª 8ª

Fig. 4.25 Parte Final de la Bagatela XI

COMENTARIO FINAL

Considero que es una obra muy interesante por la forma en que Halffter desarrolla uno de los géneros menores para piano como la Bagatela. Éste es un ciclo lleno de contrastes rítmicos y sonoros. Al estudiarlas hay que tener en cuenta su naturaleza polirrítmica, politonal, y bimodal, para lo que es indispensable la clara independencia de las manos y la familiarización con los choques interválicos.

Otro aspecto importante de esta obra es el pedagógico, pues se tienen referencias de que fueron escritas con este fin. Lo anterior se confirma por la manera en que son presentados gran variedad de aspectos técnicos. Éstos son muy variados: cruce de manos, arpeggios, mordentes, notas tenidas, grandes contrastes de matiz, pasajes de escalas, terceras y sextas, entre otros.

CAPÍTULO V

CUATRO LIEDER DE JOHANNES BRAHMS

CONTEXTO HISTÓRICO

El siglo XIX

Durante el siglo XIX hubo muchos cambios: la revolución industrial, el desarrollo de la ciencia, así como revoluciones político sociales. En el campo filosófico, el idealismo abrió paso al positivismo. La filosofía se elaboró fuera de las cátedras universitarias, lo cual significó una ruptura respecto a la época anterior. El mayor desarrollo de las nuevas corrientes de pensamiento se llevó a cabo en Alemania, de donde procedían casi todos los autores que formaron la vanguardia filosófica y cuyas teorías se convirtieron en base de la filosofía moderna. A finales del siglo XVIII, imperaban las teorías de Kant. Surgen Schelling y Hegel, filósofos idealistas que tendían a conciliar la razón con la libertad. La corriente idealista se ha identificado con el movimiento romántico. Hegel sentó las bases de la dialéctica moderna, método que investiga la naturaleza de la verdad mediante el análisis crítico de conceptos e hipótesis. En esta época, la filosofía positivista de Comte nace de la necesidad de establecer una nueva definición de la realidad, a partir del método científico, es decir, el conocimiento de los fenómenos y sus regularidades por medio de la observación y el razonamiento.

En este siglo imperó la ideología liberal que aspiraba al individualismo, a la libertad y a la secularización social y política. La burguesía y la clase media se alejaron cada vez más de la religiosidad, así como las clases obreras urbanas, cuyas esperanzas se centraban en el socialismo. Las últimas décadas del siglo estuvieron marcadas por los intentos de separación entre la Iglesia y el estado, tanto en el aspecto ideológico como en el político.⁵⁰

El arte tomó un sentido histórico y de responsabilidad social. Los escultores más importantes del romanticismo fueron David D'Angers, Francois Rude y Antoine Louis Barye. Surgen grandes personajes dentro de las artes como Goya, Delacroix, Gericault y Turner en pintura. Sus temas predilectos son: el paisaje pintoresco, la contemplación sublime de las poderosas fuerzas de la naturaleza que escapan al control humano, como naufragios y tempestades, las escenas costumbristas, el exotismo de las escenas orientales y temas históricos contemporáneos. En literatura destacó Lord Byron, quien encarnó el espíritu romántico más representativo de su época. En él aparecen los rasgos que definen al artista romántico: la soledad, la melancolía, el talento independiente, el temperamento apasionado y el afán viajero en busca de aventuras.⁵¹

⁵⁰ Historia Universal, Moderna y Contemporánea. Europa y Norteamérica en el siglo XIX: dinámica política y cultura. Volumen 9. Salvat Editores, S.A. Barcelona, España, 1986.

⁵¹ Consultado en García Guatas, Manuel y Navascués Palacio Pedro. El arte en el siglo XIX. Colección Arte. Ediciones y Distribuciones Promo-Libro S.A. de C. V. Brosmac S.A. Madrid España, 1998, p. 12.

La música del siglo XIX

El arte será expresión de los sentimientos, de la necesidad comunicativa del artista, entendido como un yo individual y libre. La música será considerada muy por encima de cualquier otro arte comunicativo y tendrá la atención de importantes filósofos y estetas que escriben sobre ella: Tieck, Wackenroder, Hegel, Hoffmann, Jean Paul, Schopenhauer y Nietzsche, entre otros. Herder reconoce en la música el vértice de las posibilidades estéticas del hombre, ya que de ella surge la poesía lírica. Goethe definirá la música como un templo a través del cual el hombre se interna en el ámbito de lo divino, atraído hacia lo demoníaco y separado de toda materialidad. Wackenroder añadirá la idea del rechazo de todo intento analítico y crítico de la música.⁵²

La música en este periodo se caracteriza por el predominio del género instrumental. La melodía sigue siendo considerada como la parte esencial de la música; los tratamientos armónicos serán más complejos. Se emplea más el modo menor, que no era tan usado en la época anterior. Surgen nuevas formas de menor tamaño, como el nocturno, impromptu, intermezzo, elegía, rapsodia, barcarola, balada, preludeo, etc.

LA VIDA DE JOHANNES BRAHMS

Johannes Brahms nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833. Su padre, Johann Jakob Brahms, contrabajista del Teatro Municipal, lo inició en sus estudios de violín, violonchelo y corno. A los siete años comenzó sus lecciones de piano con F. Wilhelm Cossel, discípulo de Eduard Marxsen, con quien estudiaría más tarde.

A los trece años comenzó a tocar en tabernas y bares para contribuir al gasto familiar; esto le afectó física y emocionalmente. Adolf Giesemann, amigo de la familia, invitó al joven Brahms a pasar el verano como maestro de su hija. Esta estancia le resultó muy provechosa, pues tuvo contacto con el coro del pueblo, para el que transcribió y compuso algunas piezas, además de ser su director. Habiendo recuperado la salud y el ánimo, regresó a su casa. El 21 de diciembre de 1848 dio su primer recital. En 1851 escribió el Scherzo en mi bemol menor op. 4, y en 1852 la Sonata para piano en fa sostenido menor. En 1853, la de Do Mayor y la de fa menor, junto con una serie de *Lieder*. Destruyó algunas de las obras que compuso en estos años, a causa de su dura autocrítica.⁵³

Le gustaba leer todo lo que caía en sus manos y llegó a formar una impresionante biblioteca a lo largo de su vida. También le atraía la poesía

⁵² Consultado en El mundo de la música, grandes autores y grandes obras. Ed. Océano. Barcelona, España 2000, pp 76 a 91.

⁵³ Consultado en Orta Velázquez, Guillermo. 100 Biografías en la Historia de la Música. Ed. Joaquín Porrúa. México, 1962.

romántica. En estos años adoptó el nombre de "Johannes Kreisler, el joven", personaje que tomó de su novela preferida, *Kater Murr* de E. T. A. Hoffmann. Durante este tiempo se dedicaba a dar clases de piano, acompañar en los teatros y arreglar composiciones para el editor Craz. Incluso escribió piezas de música de salón que nunca se publicaron con su nombre. Se cree que dichas piezas se publicaron bajo el seudónimo G. W. Marks, y que probablemente este nombre servía de seudónimo colectivo a un grupo de autores, lo cual se acostumbraba en la época.⁵⁴

En 1853 comenzó una gira con el violinista húngaro Reményi. Al visitar las distintas ciudades conoció al violinista Joseph Joachim, quien lo recomendó con Schumann. Joachim quedó fascinado por la originalidad y la forma de interpretar sus obras. También conoció a Liszt, pero al no compartir sus ideas sobre la música de la escuela neo-alemana, rechazó las facilidades que éste deseaba proporcionarle para consolidar su carrera. Se marchó a Göttingen a visitar a Joachim y allí trabajaron juntos en sus respectivas composiciones. Posteriormente, visitó el oeste de Alemania y conoció al director Wasielewski, quien le pidió que se reuniera con su amigo Robert Schumann, quien se sintió muy conmovido al escuchar sus obras. Schumann contribuyó a que Brahms fuera conocido, al recomendarlo con los editores Breitkopf & Härtel. Escribió un artículo en la *Neue Zeitschrift für Musik* que se titulaba "Nuevos senderos" y en el que, entre otras cosas, decía: "En la cuna de Brahms montaron guardia las Gracias y las Musas", señalándolo como "una de las más elevadas expresiones de la época".⁵⁵ Así nació entre el matrimonio Schumann y Brahms una especial amistad.

La enfermedad de Robert Schumann le afectó terriblemente y de inmediato acudió a mostrarle su apoyo a la familia. La amistad que sentía por ella se fue convirtiendo en una relación más profunda, la cual trató de mantener en el terreno de la amistad debido al gran respeto que tenía hacia ellos. Luchó contra lo que sentía por Clara y se mantuvo leal a su amigo y benefactor. Esta situación personal se refleja en las Baladas que comenzó a escribir en 1854.

En 1857 obtuvo su primer puesto fijo en la corte de Detmold, donde sus deberes consistían en dar lecciones de piano a la princesa, dirigir el coro y tocar en los conciertos de la Corte. Esta experiencia lo ayudó a convertirse en un buen director de coros. Otra ventaja de este puesto fue que tenía tiempo para componer, inspirado por las bellezas naturales de aquel lugar. De su estancia en esta pequeña corte datan sus "Serenatas". En 1859 estrenó en Hannover su primer concierto para piano. Recibió la invitación para hacerse cargo, como director, de la *Singakademie* de Viena. El primer concierto fue un gran éxito. El último fue en abril de 1864, dedicado a obras suyas. Lo reeligieron para un periodo de tres años, pero no aceptó pues sentía que no tenía el tiempo suficiente para componer.

Su relación con Wagner no fue fácil, ya que Brahms difería de las ideas de la escuela neo-alemana y hasta redactó un manifiesto en que se oponía abiertamente a su influencia. Sin embargo, en varias ocasiones expresó su

⁵⁴ Geiringer, Karl. Brahms, su vida y su obra. Ed. Altalena. Madrid, España, 1984.

⁵⁵ Consultado en Orta Velázquez, Guillermo.

admiración por la música de Wagner, quien se sintió profundamente ofendido al saber que Brahms, siendo más joven que él, recibió el título de *Doctor honoris causa* por la Universidad de Breslau.

En 1864 conoció a Anton Rubinstein, a Johann Strauss, y a Herman Levi, director de la ópera de Karlsruhe quien trabajó en la difusión de las obras de Brahms. Ésta fue una temporada muy productiva.

El dolor por la muerte de su madre en 1865, aunado a su pena por la muerte de Schumann, lo llevó a escribir su gran *Réquiem alemán*. En los años posteriores, ofreció una serie de conciertos en Manheim, Suiza, Austria y Hungría. La primera audición del Réquiem completo fue el 10 de abril de 1867. Después añadió la quinta parte dedicada a su madre. Esta obra se interpretó en Alemania no menos de 20 veces el año siguiente. Este éxito contribuyó a que Brahms escribiera más obras corales.

Se estableció en Viena en 1869. En 1872 aceptó el cargo de director musical de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, por tres años. Los siguientes viajó, dando conciertos por varias ciudades. Los viajes a Italia fueron muy importantes para él, pues le impactaron la belleza y los tesoros artísticos. Aumentaron sus tendencias clásicas en las creaciones de su madurez. Hacia 1876 terminó su primera Sinfonía, que fue ejecutada en Karlsruhe el mes de noviembre.

Hans von Büllow también se contó entre sus admiradores. Juntos emprendieron giras de conciertos, y en varias ocasiones Brahms actuó como solista con la orquesta de Meiningen. En 1881 estrenó el segundo Concierto para piano, en Si bemol Mayor; en 1882, un trío y su célebre quinteto (en fa menor), para piano y cuarteto de cuerdas; en 1883, para celebrar sus cincuenta años, su tercera Sinfonía.

Para esta época ya había recibido numerosas distinciones del extranjero y de su propio país: en 1874, fue designado Socio de la Academia de Artes de Berlín; en 1877, Doctor Honorario de la Universidad de Cambridge; en 1881, igual nombramiento de la Universidad de Oxford; en 1885 se le concedió la Cruz del Mérito, de Prusia; en 1889, Ciudadano Honorario de Hamburgo. Murió el 3 de abril de 1897 de cáncer en el hígado.

LA OBRA DE JOHANNES BRAHMS

Es posible distinguir cuatro periodos en la evolución artística de Brahms. El primero incluye las obras escritas hasta 1855. Fue la época de su creciente amistad con Joseph Joachim y los Schumann. En su juventud buscaba la expresión sincera y los contrastes súbitos; sus obras estaban impregnadas de una sencillez y de una profunda ternura. Se observa en estas composiciones su gusto por las canciones populares. El piano fue su principal medio de expresión.

En las obras del segundo periodo siguió, en varias ocasiones, los modelos clásicos. Sus composiciones se tornaron más maduras, suaves, íntimas y reflexivas. En esta época, el compositor rehacía a menudo una obra terminada. Brahms no tenía un hogar fijo ni tenía todavía una forma definitiva para su estilo creador. Atravesaba un periodo de transición. Dirigió principalmente su atención hacia la música de cámara.

El tercer periodo comienza con la composición del Réquiem alemán, primera gran obra coral. Esta época coincide con el hecho de que Brahms se estableció en Viena. Todas sus grandes obras corales y orquestales fueron creadas durante este periodo. Se expresaba de la forma más concisa y sintética posible. Gradualmente, el contenido emocional de sus creaciones se hizo más severo y encontramos piezas llenas de melancolía.

En 1890, después de terminar su Quinteto de cuerda en Sol Mayor, consideró completada la obra de su vida. Se había propuesto poner en orden sus más antiguas e inéditas obras, destruir lo que le pareciera sin valor y revisar otros trabajos para su publicación. Afortunadamente, su impulso creador resurgió. No hay grandes composiciones corales ni orquestales, sino un retorno, como en su juventud, a la música de cámara, al piano y al *Lied*.

ANÁLISIS

El *Lied*

Lied es la palabra alemana para canción. Los compositores más reconocidos en éste género fueron: Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Hugo Wolf y Richard Strauss. Los temas empleados pueden ser amorosos, canciones de cuna, baladas dramáticas, o sencillas canciones populares. Schubert contribuyó a popularizar el *Lied*, pues compuso más de 600. En ellos retrata en la parte del piano fenómenos como la corriente de un arroyo, una rueca, o el galopar de un caballo. Las colecciones de *Lieder* basados en textos o poemas relacionados, se denominan ciclos.⁵⁶

El *Lied* puede considerarse, sin duda, un emblema de la música del siglo XIX. Para los sucesores de Schubert, especialmente Mendelssohn, Schumann y Brahms, este género fue un medio indispensable de expresión de la misma

⁵⁶ Lloyd Norman, The Golden Enciclopedia of Music, Golden Press, E.U., New York, 1968.

forma en que la ópera lo fue en la época de Mozart. El Romanticismo, tanto en literatura como en música, explora lo subjetivo y el *Lied* ofrece el medio ideal para lograrlo combinando dos formas de expresión: la poesía y la música. Brahms se caracteriza por utilizar textos y poesía folclóricos, pues alrededor de 1850 la sensibilidad hacia la cultura nacional estaba en su esplendor.⁵⁷

El florecimiento del *Lied* como género artístico en el S. XIX se debe al auge de la poesía romántica, a la popularidad del piano, a la difusión de la interpretación doméstica en los hogares de la clase media y el interés del público burgués por la composición de carácter intimista además del éxito comercial de la edición musical.⁵⁸

Existen diferentes tipo de *Lied*:

- a) *Lied* estrófico simple: la melodía y el acompañamiento son iguales en cada estrofa.
- b) *Lied* estrófico variado: la melodía y el acompañamiento se modifican en algunas.
- c) *Lied* de composición desarrollada (*durchkomponiertes*): la melodía y el acompañamiento son siempre nuevos siguiendo la acción expresada en el poema. La unidad musical se advierte en el tono del conjunto y en la presencia de motivos recurrentes.
- d) Rondó: obedece a la forma: **A – B – A – C – A**. La parte A o estribillo se repite alternándose con partes diferentes en melodía y acompañamiento.

A continuación se presenta el análisis de las obras que elegí, así como los textos en alemán y sus traducciones al español.

⁵⁷ Consultado en The Compleat Brahms, A guide to the musical Works of Johannes Brahms. Editado por Leon Botstein. W. W. Norton and Co. Londres, 1999.

⁵⁸ Consultado en Serrano Vida Montserrat y Gil Corral Jesús. Música Vol. II. Editorial MAD. 1a. Ed. España, 2003, pp. 245-247.

An eine Äolsharfe op. 19 No. 5

El opus 19 se conforma de cinco canciones:

1. Der Kuss
2. Scheiden und Meiden
3. In der Ferne
4. Der Schmied
5. An ein Äolsharfe

Texto en alemán:

An eine Äolsharfe

Angelehnt an die Efeuwand
Dieser alten Terrasse,
Du, einer luftgebor'nen Muse
Geheimnisvolles Saitenspiel,
Fang' an,
Fange wieder an
Deine melodische Klage!

Ihr kommet, Winde, fern herüber,
Ach! von des Knaben,
Der mir so lieb war,
Frischgrünendem Hügel.
Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,
Übersättigt mit Wohlgerüchen,
Wie süß, wie süß bedrängt ihr dies Herz!
Und säuselt her in die Saiten,
Angezogen von wohl lautender Wehmut,
Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
Und hinsterbend wieder.
Aber auf einmal,
Wieder Wind heftiger herstößt,
Ein holder Schrei der Harfe
Wiederholt mir zu süßem Erschrecken
Meiner Seele plötzliche Regung,
Und hier, die volle Rose streut geschüttelt
All' ihre Blätter vor meine Füße!

Texto en español:

A un arpa eólica

Inclinado contra la pared de hiedra
de esta vieja terraza
Tú, Musa del aire,
una misteriosa melodía de cuerdas
inicias, inicias otra vez

tu melodiosa queja!

Viene a embestir los vientos lejanos
Ah! Del joven
que fue para mí tan querido.
De las verdes y frescas colinas
rozan florecientes primaveras
saciadas de fragancias

Qué dulce, qué dulce sofocas este corazón
Y aquí susurras en las cuerdas
llevada por armoniosa melancolía
brotando en las pulsadas de mi añoranza
y nuevamente ahí mueres.

Mas una vez más
vuelve el viento
y un gracioso grito del arpa
hace eco en mi dulce asombro
el repentino movimiento de mi alma
y aquí, la rosa esparce en descarga
todos sus pétalos a mis pies.

Los Cinco Poemas op.19 fueron compuestos en 1858 y publicados en 1862. El texto de *An ein Äolsharfe* (A un arpa eólica) proviene de un poema de Eduard Mörike con el mismo título. El poema fue escrito en memoria del hermano del poeta y utiliza la idea romántica del arpa para sugerir la relación entre la naturaleza y la música. Brahms mezcla el recitativo con el canto maravillosamente en este *Lied*. Evoca el sonido del arpa, pero a su vez está marcado por una gran variedad armónica y una expresiva línea melódica.

Este *Lied* corresponde al tipo libre o de composición desarrollada (*Durchkomponiertes Lied*).

El recitativo inicial está escrito en la bemol menor y después cambia a la tonalidad de La bemol mayor. Tiene indicación de tempo *Poco lento*. Está escrito en compás *alla breve*. Se percibe un sentimiento de profunda melancolía, evocando imágenes de un lugar antiquísimo. Va aumentando el dramatismo, con los tresillos que se repiten, hasta el final de la sección, donde el calderón marca una pausa.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) is marked *Poco lento* and *Recit.*. The voice part begins with the lyrics: "Ly - ing here on the i - vied wall of this an - cient". The piano accompaniment features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system (measures 6-10) is marked *a tempo*. The voice part continues: "ter - race, Fash - ioned art thou, mys - te - rious harp, for the fin - gers". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. The third system (measures 11-14) continues the voice part: "of some air - - born muse." and "vol - les Sai - - ten - spiel,". The piano accompaniment features a prominent triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system (measures 15-19) is marked *pp dolce*. The voice part begins: "Be - gin, once a - gain be - gin". The piano accompaniment continues with the triplet. The fifth system (measures 20-24) is marked *sempre rit.*. The voice part concludes: "thy me - lo - - di - ous plaint." and "dei - ne me - lo - di - sche Kta - ge." The piano accompaniment ends with a *rit.* marking.

Fig. 5.1 Sección inicial de An eine Aölsharfe

En el *a tempo* del compás 25 comienza la siguiente sección de carácter contrastante, que termina en el compás 90. Está escrita en La bemol Mayor. En el acompañamiento se repite un patrón rítmico de tresillo y dos negras cambiando de armonía.

25 *a tempo*

Ye come, O breez - es, hith - er
Ihr kom - - met, Win - de, fern her -

8 *a tempo*
legato

30

waft - ed from my be - lov - ed, my un - for - got - ten,
ü - ber ach! von des Kna - ben der mir so lieb wur,

8

35

Yea, from his dwell - ing; and, pass - ing -
frisch grün - nen - dem Hü - gel. Und Früh - lings -

8

40

o - ver blos - soms of the spring, Ye are la - den with
blü - then un - ter - we - ges strei - fend, ü - ber - sät - tigt mit

8 *poco cresc.*

45

scent of flow - ers, and sweet,
Wohl - ge - rü - chen, wie süss,

8 *dolce*

49

how sweet! your way to my heart!
wie süss be - drängt ihr dies Herz!

8

54

A - mong the harp - strings you mur - mur,
 Und säu - - selst her in die Sai - ten,

58

As if † fain to a - wake har - mo - ni - ous sor - row,
 an - ge - zo - gen von wohl - lau - ten - der Weh - muth,

poco cresc.

62

Grow - ing a - pace with my long -
 wach - send im Zug mei - ner Sehn -

66

ing;
 sucht Then soft - - ly dy - ing.
 und hin - - ster - bend wie - der.

dim.

Fig. 5.2 Segunda parte de An eine Aölsharfe

En el compás 74 aparece un breve *recitativo*.

72 *Recit.*
 But of 'a sud - den, as the
 A - ber auf ein - mal, wie der

76 *a tempo*
 wind fit - ful - ly stir - reth, a ring - ing cry of the
 Wind hef - ti - ger her - stösst, ein hül - der Schrei der

81
 harp - strings meets my ear, re - peat - ing in sweet
 Har - fe wie - der - holt mir zu sü - ssem Er -

85
 ac - - cents what my soul in se - cret has
 schre - - cken mei - ner See - - le plötz - li - che

89 *poco più lento*
 sighed for. And, lo! a full - blown
 Re - gung, und hier, die vol - le

Fig. 5.3 Continuación de la segunda parte de An eine Aölsharfe

Finalmente, se encuentra una nueva sección que comienza en el compás 91 con un cambio de *tempo* a *poco più lento*. En el acompañamiento emplea tresillos y presenta una pequeña *coda* de cinco compases.

89 *poco più lento*

sighed for. And, lo! a full-blown
 Re - gung, und hier, die vol - le

93

rose - bush, soft - ly sha - ken, Has at my
 Ro - se streut ge - schüt - telt all' ih - re

97

feet scat-ter'd all its pet - als!
 Blät - ter vor mei - - ne Fü - ssel

101

dim.

Fig. 5.4 Sección final de An eine Aölsharfe

Wie bist du, meine Königin op. 32 No. 9

El opus 32 se compone de nueve lieder:

1. Wie rafft ich mich auf in der Nacht
2. Nicht mehr zu dir zu gehen
3. Ich schleich umher
4. Der Strom, der neben mir verrauschte
5. Wehe, so willst du mich wieder
6. Du sprichst, daß ich mich täuschte
7. Bitteres zu sagen denkst du
8. So stehn wir, ich und meine Weide
9. Wie bist du, meine Königin

Texto en alemán:

Wie bist du, meine Königin,
Durch sanfte Güte wonnevoll!
Du lächle nur, Lenzdüfte wehn
Durch mein Gemüte, wonnevoll!

Frisch aufgeblühter Rosen Glanz,
Vergleich ich ihn dem deinigen?
Ach, über alles, was da blüht,
Ist deine Blüte wonnevoll!

Durch tote Wüsten wandle hin,
Und grüne Schatten breiten sich,
Ob fürchterliche Schwüle dort
Ohn' Ende brüte, wonnevoll!

Laß mich vergehn in deinem Arm!
Es ist ihm ja selbst der Tod,
Ob auch die herbste Todesqual
Die Brust durchwüte, wonnevoll!

Traducción al español:

Cuán dichosa eres, Reina mía

Cuán dichosa eres, Reina mía
cuando eres buena y gentil
Simplemente sonrío, y
la fragancia de la primavera
fluye dichosa a través de mi alma!

El resplandor de los frescos capullos
de Rosa, debo compararlos contigo?
¡Ah, por encima de cualquier cosa que
florece, es dichoso tu florecer!

Deambularé por desiertos muertos,
Y las sombras verdes se esparcirán
Aunque la humedad se atemorice
Ahí se cultiva sin fin, lleno de dicha!

Déjame morir en tus brazos!
Es ahí donde la misma muerte
Aunque el dolor más agudo,
ataque con furia mi pecho,
éste será dichoso!

Esta colección fue compuesta en 1864 en Baden-Baden y publicada el mismo año. Aunque Brahms no pensó que las canciones del op.32 constituyeran un ciclo, es evidente que por sus relaciones armónicas y tonales no es una sucesión de piezas cualquiera. Dispuso ese orden buscando una trayectoria afectiva, una narración de estados emocionales. Las canciones adyacentes comparten el mismo tono o tienen tonalidades relacionadas por una tercera o una quinta. Las primeras cuatro canciones expresan lamentos por un amor perdido o inalcanzable, como retratos de una gran soledad.

La quinta y la sexta marcan intentos de escapar; después, la resignación por la pérdida. El final de esta trama se encuentra en las últimas tres canciones: amargura, enojo y, por último, en la No. 9, la felicidad de la unión.

El texto de la novena canción pertenece a un poeta persa que vivió en el siglo XIV llamado Mohammad Shams Od-Din Hafiz, en la versión traducida al alemán de Georg Friederich Daumer, igual que las dos anteriores. Se trata de una de las canciones más populares del ciclo. Originalmente fue escrita medio tono más arriba, en Mi mayor. Esta canción celebra la unión y otorga un final feliz a la colección. Sin embargo, recuerda el lado doloroso en la tercera estrofa al cambiar a modo menor.

La canción que nos ocupa está en Mi bemol Mayor. Tiene compás de 3/8 e indicación *Adagio*. Tiene forma de *Lied* estrófico variado: **A – A – B – A'**. Las dos primeras estrofas tienen la misma música. La tercera presenta material nuevo y la cuarta es una variante de la parte A.

La parte A presenta una breve introducción del compás 1 al 5, que reaparecerá antes de cada estrofa. El acompañamiento está construido a base de arpeggios. La mano derecha toca la misma melodía que la voz en los compases 6 al 10, pero una octava más arriba. El estribillo termina en el compás 20 y se repite.

1 Adagio

VOICE

PIANO

p molto espress. e dolce

col Ped.

6

Ah, sweet my love, my gra-cious queen! As now, I've eer thy sub-ject
 Wie bist du mei - ne Kö - ni - gin, durch sanf - te Gü - te won - ne -

espressivo

11

been. Dost thou but smile, then all a - round sweet Spring is smil - ing.
 voll:— Du läch - le nur, Lenz - dif - te we'n durch mein Ge - mü - the

16

Thou my queen, thou my queen.
 won - ne - voll, won - ne - voll!

p espress.

Fig. 5.5 Parte A de Wie bist du Meine Königin

La parte B comienza en el compás 44 y termina en el 60. En esta estrofa explota el acorde napolitano, con el propósito de mostrar que no todo fue felicidad e ilusión. El uso de estas armonías indica que los sentimientos de sufrimiento en las canciones anteriores no han pasado del todo.

44
 Tho' I might roam in des-erts drear, All would be changed shouldst thou ap -
 Durch to - äte Wü - sten wan - ðe hin, und grü - ne Schat - ten brei - ten

49
 pear, Fra - grance and sweet re - fresh - ing shade Thou — bring'st me
 sich, ab fürch - ter - li - che Schwü - le dort ohn' — En - de

54
 ev - er, Thou my queen, thou my
 brü - te, won - ne - voll, won - ne -

59
 queen, my queen.
 won - ne - voll.

p
dim.
dolce
p *espression*

Fig. 5.6 Parte B de Wie bist du Meine Königin

Finalmente, la parte A' comienza en el compás 60 y presenta ligeras variaciones. Aparece una pequeña *coda* de dos compases

60
 queen, my queen.
 won - ne - voll.
p espressivo

65
 In thy dear arms I would re - pose, E'en tho' for aye mine eyes might
 Lass mich ver - geh'n in dei - nem Arm! Es ist in ihm ja selbst der

70
 close, - Wert thou but near, een death's sharp pang would harm me nev - er.
 Tod, - ob auch die herb - ste To - des - qual die Brust durch - zwit - the,

75
 Thou my queen, thou my queen, my queen.
 won - ne voll, won - ne = won - ne - voll!

Fig. 5.7 Parte A' de Wie bist du Meine Königin

Immer leiser wird mein Schlummer op. 105 No. 2

Dentro del opus 105 se encuentran cinco canciones:

1. Wie Melodien zieht es mir
2. Immer leiser wird mein Schlummer
3. Klage
4. Auf dem Kirchhofe
5. Verrat

Texto en alemán:

Immer leiser wird mein Schlummer,
Nur wie Schleier liegt mein Kummer
Zitternd über mir.
Oft im Traume hör ich dich
Rufen drauß vor meiner Tür,
Niemand wacht und öffnet dir,
Ich erwach und weine bitterlich.

Ja, ich werde sterben müssen,
Eine Andre wirst du küssen,
Wenn ich bleich und kalt.
Eh die Maienlüfte wehen,
Eh die Drossel singt im Wald:
Willst du mich noch einmal sehen,
Komm, o komme bald!

Texto en español:

Cada vez es más callado mi sueño

Cada vez es más callado mi sueño
solo como un ligero velo mi pena
se posa sobre mí.
Seguido en mis sueños te escucho
tocar a mi puerta,
Nadie se levanta a abrirte,
y yo despierto y lloro amargamente.

Sí, yo deberé morir
y a otra tú deberás besar,
cuando yazca pálida y fría
y antes de que sople la brisa de mayo
y que las aves canten en el bosque,
si deseas verme una vez más,
¡Ven, Oh, ven pronto!

Las canciones pertenecientes al op. 105 constituyen uno de los grupos más heterogéneos de *Lieder*, pues van desde el simple y popular estilo del No. 3

“Klage” al intenso y dramático “Immer leiser wird mein Schlummer” (No.2) y el “Auf dem Kirchhofe” (No. 4). Además, no está escrito para una misma tesitura, el No. 2 requiere de una voz femenina y el No. 5 una masculina. Las primeras dos canciones fueron escritas para Hermine Spies en 1866. La No. 5 fue compuesta en el mismo año, mientras que las dos restantes, entre 1887 y 1888. Los dos primeros *Lieder* son los más conocidos. La melodía de “Immer leiser wird mein Schlummer” la tomó de la parte de violonchelo del *Andante* del Segundo Concierto para piano op. 83 compuesto en 1882.⁵⁹

Este *Lied* es de forma estrófica: **A – A'**. Está escrito en fa menor y la indicación de *tempo* es *Langsam und leise* (Lento y suave). Es de carácter melancólico y muy dramático, reflejado en las líneas melódicas, que suben tomando fuerza y bajan expresando un profundo dolor. El argumento trata sobre la lucha de una valiente joven para permanecer viva lo suficiente para alcanzar a ver a su amado una última vez.

⁵⁹ Consultado en Platt, Heather. *The Complete Brahms. A guide to the musical works of Johannes Brahms.* Editado por Leon Botstein. W.W. Norton y Co. New York, E. U., 1999, pp 290-293.

La parte A abarca los compases 1 al 25. En los primeros 10 compases utiliza en la mano derecha la línea de la voz, pero acompañada de terceras y sextas; y en la mano izquierda, un acompañamiento sincopado. A partir del compás 10 utiliza arpeggios que van modulando descendentemente. Llega al cambio de compás a 3/2, y ahí regresa a fa menor en matiz *pianissimo*, para gozar unos instantes de calma antes de regresar a la dolorosa lucha.

1 Slow and soft (*Langsam und leise*)

VOICE

Light - er far is now my slum - ber,
 Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer,

PIANO

pp sempre e legato

4

And my sor - rows with - out num - ber seem a shad - ovy
 nur wie Schlei - er liegt mein Kum - mer zit - ternd ü - ber

8

veil — o - ver me. — Oft in
 mir, — ü - ber - mir. — Oft im

dim.

12

dreams thy voice a - gain Call - eth to me ten - der - ly;
 Trau - me hör' ich dich ru - fen d'raus vor mei - ner Thür,

16

But the door is closed to thee:
 Nie - mand wacht und öff - net dir,

20

Then I wake and weep for bit - ter pain, bit -
 ich er - wach und wei - ne bit - ter - lich, wei -

24

- ter, bit - ter pain.
 - ne bit - ter - lich.

Fig. 5.8 Parte A de Immer leiser wird mein Schlummer

La parte A' presenta ligeras variaciones. La voz no comienza hasta el compás 28. En el compás 48 cambia a la tonalidad de Fa Mayor, como si apareciera una débil esperanza cuando llama a su amado. Presenta una breve *coda* de dos compases.

24

ter, bit - ter pain.
ne bit - ter - lich.

28

Ah, my love, I soon shall per - ish,
Ja, ich wer - de ster - ben müs - sen,

31

And an - oth - er love thou't cher - ish
ei - ne An - dre wirst du küs - sen,

34

When I'm pale and cold, pale and
wenn ich bleich und kalt, bleich und

37

cold, Ere the May - wind warms the wold, Ere the
kalt, Eh' die Mai - en - luf - te weh'n, eh' die

41

thros-tle trills his tune, Wouldst thou me
Dros-sel singt im Wald: Willst du mich

pp

45

a-gain be-hold, Seek, oh,
noch ein-mal seh'n, komm; o

poco cresc.

48

seek me soon, seek, oh,
kom me bald, komm; o

f

51

seek me soon!
kom me bald!

p

Fig. 5.9 Parte A' de Immer leiser wird mein Schlummer

Von ewiger Liebe op. 43 No. 1

El opus 43 consta de cuatro canciones:

1. Von ewiger Liebe
2. Die Mainacht
3. Ich schell mein Horn ins Jammertal
4. Das Lied vom Herrn von Falkenstein

Texto en alemán:

Von ewiger Liebe op. 43 No. 1

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!
Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.
Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch,
Ja, und die Lerche sie schweiget nun auch.

Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,
Führt sie am Weidengebüsche vorbei,
Redet so viel und so mancherlei:

Leidest du Schmach und betrübest du dich,
Leidest du Schmach von andern um mich,
Werde die Liebe getrennt so geschwind,
Schnell wie wir früher vereinigt sind.
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,
Schnell wie wir früher vereinigt sind.

Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:
Unsere Liebe sie trennet sich nicht!
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,
Unsere Liebe ist fester noch mehr.

Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?
Eisen und Stahl, sie können zergehn,
Unsere Liebe muß ewig bestehn!

Traducción al español de Álvaro De la Cruz

Del amor eterno

¡Oscuro, qué oscuro en el bosque y el campo!
Es noche ya, ahora guarda silencio el mundo.
En ninguna parte aún luz y

en ninguna parte aún humo, sí,
y ahora la alondra guarda también silencio.

Viene de las afueras de la aldea el muchacho,
a la amada lleva el amado hacia casa,
junto a los sauces la conduce,
mucho así le habla y de muchas cosas.

Si grandes son tus sufrimientos y tus ansias,
si grandes penas padeces por mi causa,
que entonces el amor se quiebre entre nosotros,
y rápidamente de nuevo vuelva a unirnos.
Que en la lluvia y el viento se aleje,
y vuelva a unirnos nuevamente.

Hablará entonces la muchacha y dirá:
¡Nuestro amor nunca se romperá!
Si sólido es el acero y duro el hierro,
aún nuestro amor será más fuerte.

Hierro y acero forjarse pueden,
mas nuestro amor, ¿qué pudiera alterarlo?
¡Hierro y acero fundirse pueden,
mas nuestro amor dura eternamente!

Este grupo de canciones fueron compuestas entre 1857 y 1864 y publicadas en 1868. “Von ewiger Liebe” surge de un poema originalmente transmitido en el dialecto sajón conocido como *Wendish*, en una traducción de Leopold Haupt y Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Seis años antes, cuando Brahms dirigía un coro femenino en Hamburgo, escribió un coro nupcial para soprano con texto de Uhland. Una de sus ideas melódicas, la frase –*Das Haus benedei ich und preis es laut, das empfangen hat eine liebliche Braut*- (Bendigo y alabo la casa que ha recibido la amada novia) reaparece en una forma muy parecida a esta canción, donde expresa la afirmación de la joven – *Eisen und Stahl, man schmiedet sie um, unsere Liebe, wer wandelt sie um?*- (Hierro y acero podrán ser forjados de nuevo pero ¿quién puede cambiar nuestro amor?).

La trama de este *Lied* trata de un joven que busca un hogar para vivir con su amada. Conforme ambos caminan a través del oscuro campo, está ansioso por el sufrimiento que ella pueda tener, por lo que los demás piensen de su relación, etc., a lo que ella responde con la confirmación de la fe en el amor que mutuamente se profesan. Éste es un *Lied* de forma libre o *durchkomponiertes*, en el que siempre se presenta material nuevo.

La parte A está escrita en do sostenido menor. El compás es $\frac{3}{4}$ y la indicación es *Moderato*. La primera sección establece la escena con la oscuridad del

paisaje. El acompañamiento anticipa la línea vocal. Presenta una introducción de cuatro compases; destaca una línea melódica en el bajo, que después pasará a la mano derecha. Esta primera sección se repite a partir del compás 21.

Moderato (Mässig)

1
VOICE

PIANO

p

Deep - er and
Dun - kel, wie

6

deep - er o'er wood and o'er wold Shad - ow and si - lence the
dun - kel in Wald und in Feld! A - bend schon ist es, nun

11

land - scape en - fold. Hush'd with the night is the
schwei - get die Welt. Nir - gend noch Licht und

16

song of the lark; Yes, in the twi - light the home - steads are
nir - gend noch Rauch, ja, und die Ler - che sie schwei - get nun

21

dark. Forth from the vil - lage the
auch. Kommt aus dem Dor - fe der

p

Fig. 5.10 Primera sección de la parte A de Von ewiger Liebe

Precedida de nuevo por la introducción, que ahora sirve de puente, se encuentra la parte B, que inicia en el compás 45 y termina en el compás 78. La mano derecha tiene tresillos y la línea melódica está en el bajo, derivada de la línea de la voz.

Los tresillos sugieren el viento y la lluvia. El bajo es más insistente y se crea un ambiente más intenso, que regresará a la calma gradualmente a partir del compás 70, con el *diminuendo e ritardando poco a poco*.

45

Though men re - proach till thy heart near - ly break,
 „Lei - dest du Schmach und be - trü - best du dich,

49

Though they re - proach thee, love, for my sake,
 lei - dest du Schmach von An - dern um mich,

53

True lov - ers part - ed as quick - ly as we
 wer - de die Lie - be ge - trennt so ge - schwind,

poco più f

57

E - ven as quick - ly u - ni - ted shall be;
 schnell wie wir frü - her ver - ei - ni - get sind.

61

Swift come the part - ing as wind o'er the sea,
 Schei - de mit Re - gen und schei - de mit Wind,

sempre più f e poco stringendo

65

E - ven as swift shall our re - un - ion be!"
 schnell wie wir frü - her ver - ei - ni - get sind!"

70

dim. e rit poco

75

a poco

Fig. 5.11 Parte B de Von ewiger Liebe

La parte C se encuentra claramente delimitada por un cambio de tonalidad y un cambio de compás a 6/8. Tiene un cambio de *tempo* a *Ziemlich langsam* (bastante lento), contrastando en carácter con la parte anterior. Comienza en el compás 79.

Gradualmente, la canción baja la intensidad hacia la parte final. Ahora, en tonalidad mayor, la mujer expresa su seguridad en el amor. La línea es más estática, con una nota que se repite constantemente y armonía que no cambia.

Concluye con una *coda* de nueve compases, expresando la triunfal afirmación de la eternidad de su amor.

79

Rather slowly (*Ziemlich langsam*)

And the maid - en an - swer - ed straight; "Our love shall
 Spricht das Mäg - de - lein, Mäg - de - lein spricht: Un - se - re

pp dolce

84

un poco animato

nev - er be part - ed by fate: Strong - tho' the steel and the
 Lie - be, sie tren - net sich nicht! Fest - ist der Stahl und das

un poco animato e

89

i - ron for aye, Our love is strong - er and sur - er than
 Ei - sen gar sehr, un - se - re Lie - be ist fe - ster noch

cresc. *mf*

94

they.
 mehr.

dim. *un poco rit.*

99

I - ron and steel can be sev - er'd in twain; Our love shall
 Ei - sen und Stahl, — man schnei - det sie um, un - se - re

104

un poco animato

ev - er un - chan - ged re - main; I - ron and steel will not
 Lie - be wer wan - delt sie um? Ei - sen und Stahl, sie

p *un poco animato e*

109

al - way a - vail; Our love is plight - ed, our love is plight - ed and
 kön - nen zer - gehn, un - se - re Lie - be, un - se - re Lie - be muss

cresc. *f*

115

nev - er, nev - er shall fail!"
 e - wig, e - wig be - stehn!"

f *molto rit.* *p*

Fig. 5.12 Parte C de Von ewiger Liebe

COMENTARIO FINAL

Considero indispensable para la formación profesional de un pianista abordar obras de música de cámara, incluyendo obras para canto y piano. Otro de los motivos por los que elegí interpretarlos, es porque el *Lied* es una de las principales formas musicales cultivadas en el romanticismo, y Brahms es un gran exponente de este género. En éstos la música y el texto logran una unión insuperable a través de los recursos armónicos y las líneas melódicas.

Brahms difiere con sus antecesores, Schubert y Schumann, en que emplea acompañamientos más musicales que descriptivos. Schubert nos retrata los ambientes y los diferentes estados de ánimo, por ejemplo: el caballo galopante en “Erlkönig” op. 1 y la rueca en “Gretchen am Spinnrade” op. 2. Por su lado, Schumann realza la importancia del piano al incorporar a sus ciclos una introducción (*Vorspiele*) y un postludio (*Nachspiele*). En el caso de Brahms, expandió el repertorio de *Lieder*, pues además de sus ciclos y canciones sueltas para solistas, escribió duetos y cuartetos vocales. Los tres alcanzaron una perfecta unión entre el texto y la música. Después de ellos tenemos a Wolf, Strauss y, en el siglo XX, a Kurt Weill. Sin embargo, es en el romanticismo donde el *Lied* (alemán) alcanza su apogeo.

Un aspecto muy necesario para una mejor aproximación interpretativa es comprender el texto. Es indispensable contar con una traducción del mismo. Estar familiarizado con las ideas y con el lenguaje musical del compositor por medio de sus trabajos instrumentales, complementa y facilita nuestra tarea al abordar sus *Lieder*. En cuanto a los problemas técnicos para el pianista, debemos recordar que Brahms fue un gran ejecutante y su escritura pianística es muy clara y precisa. En lo personal, encontré algunas dificultades técnicas en algunas posiciones para la mano izquierda, debido a la disposición abierta de los acordes y arpeggios.

RESUMEN

Antonio Soler

Antonio Francisco Javier José Soler Ramos nació en Olot, Girona el 3 de diciembre de 1729. Comenzó sus estudios en la Escolanía de Montserrat. En 1750 fue maestro de capilla de Lérida. Ingresó al monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde fue ordenado sacerdote en 1753. Allí fue primer organista, director del coro y compositor. Estudió con José de Nebra y con Domenico Scarlatti. Fue maestro del Infante Gabriel de Borbón, hijo de Carlos III, para quien compuso numerosas sonatas. Entre sus obras más conocidas se encuentran sus sonatas para teclado y su Fandango. Escribió un tratado sobre armonía titulado *Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música*. Murió el 20 de diciembre de 1783 en El Escorial.

El término “sonata” servía fundamentalmente para diferenciar la música instrumental de la vocal y era un medio para la explotación de los recursos del instrumento para el que estaba escrito, con una finalidad pedagógica. La sonata bipartita se deriva de la *toccata*, de la fuga y de otros elementos de la *suite*, con su característico esquema bipartita, pero sobre todo del tiento. Este tipo de sonatas mantienen una relación de equilibrio entre sus dos partes aún cuando no tengan la misma longitud. Soler utiliza periodos sumamente cortos y repeticiones de grupos de motivos provenientes de las danzas españolas. Las repeticiones triples de los motivos de uno o dos compases dan lugar a la inclusión de frecuentes cadencias, y son típicas del estilo de Soler. En las sonatas bipartitas monotemáticas se identifican varias secciones: La sección de inicio a manera de introducción que puede o no presentarse en la segunda parte. A continuación se encuentra el prenúcleo que sirve de transición hacia el núcleo, el cual es el punto de encuentro del material temático en cada parte, y aparece de manera paralela en las secciones finales de ambas mitades. Finalmente, la sección conclusiva se denomina postnúcleo.

La Sonata No. 77 en fa sostenido menor tiene indicación de *tempo* de *Andante largo*. Está escrita en compás de 2/2, *alla breve*. Soler emplea numerosos trinos lo que le da un aire inconfundiblemente español.

La Sonata No. 90 en Fa sostenido Mayor tiene indicación de *tempo Allegro* y compás de 3/4. El ritmo de la seguidilla es perceptible en esta sonata, se trata de una danza de ritmo ternario y *tempo* rápido.

La Sonata No. 84 en Re Mayor tiene indicación de *tempo Allegro*, y está escrita en compás de 3/8. Se observa la influencia de elementos de las danzas españolas como la seguidilla de ritmo ternario y *tempo* rápido.

Las sonatas de Antonio Soler son muy variadas y contrastantes en cuanto a carácter y a los elementos pianísticos que presentan. Poseen una gran valor tanto estético como pedagógico y pueden contribuir de manera importante a la formación técnica del ejecutante.

Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Comenzó sus estudios musicales a los cuatro años bajo la guía de su padre. Aprendió a tocar clavecín, órgano y violín. Realizaron algunos viajes a Viena, París, Londres y a Italia donde era admirado como niño prodigio por su habilidad en la ejecución, en la improvisación y por su lectura a primera vista. En 1771 regresó a Salzburgo para trabajar en la orquesta del arzobispo Colloredo, quien realizó reformas que no favorecieron el trabajo de los músicos locales. Mozart decidió hacer un viaje con su madre a Alemania y Francia en busca de una mejor posición. Finalmente, renunció a su trabajo con el arzobispo de Salzburgo, quedando en no muy buenos términos. Se estableció en Viena dedicándose a la composición, participando en conciertos y dando clases. Conoció a Haydn, a quien admiraba notablemente. En 1782 se casó con Constanza Weber. El 5 de diciembre de 1791, Mozart falleció en Viena a los 35 años de edad. A pesar de su corta vida, Mozart escribió un sorprendente número de obras de los más diversos géneros. Se interesó en los diferentes colores musicales a través del uso de instrumentos como el clarinete y el corno dándoles mayor importancia dentro de la orquesta para lograr efectos más dramáticos.

La Sonata KV 457 fue publicada en Viena el 14 de octubre de 1784 y dedicada a María. Teresa von Trattner, alumna de Mozart desde 1781. Siete meses más tarde escribe la Fantasía en do menor para darle una introducción muy especial y casi tan extensa como la misma Sonata. Al parecer, Mozart tenía un sentimiento muy profundo hacía su alumna Teresa von Trattner quien le facilitó una sala para llevar a cabo sus academias y conciertos por suscripción. La composición de la sonata coincide con la fecha en que Mozart abandonó el hogar de los Trattner. Desafortunadamente, Teresa von Trattner se negó a entregar a Constanza las cartas en las que Wolfgang explicaba el sentido y la interpretación de la obra. Esta Sonata tiene un lugar especial en la producción de Mozart tanto por las circunstancias en que fue escrita como por los recursos que utiliza. Consta de 3 movimientos: *Molto allegro*, *Adagio* y *Allegro assai*.

El primer movimiento *Molto allegro* tiene forma sonata. El tema principal aparece recurrentemente reforzando el carácter enérgico e imperioso del primer movimiento, refleja una lucha entre dos fuerzas representadas por los dos contrastantes temas. que se extingue en la parte final de la coda.

El segundo movimiento, *Adagio*, está escrito en compás de cuatro tiempos en Mi bemol Mayor. Es muy contrastante con el primer movimiento por su carácter tranquilo y delicado. La forma de este movimiento es: **A-B-A'**. El tema se presenta tres veces con ligeras variaciones en la ornamentación y el ritmo.

El tercer movimiento, *Allegro assai*, es un brillante final para esta Sonata. Tiene forma rondó y está escrito en la tonalidad de do menor. Presenta un tema de carácter doloroso e imperioso, claramente expresado en la indicación de *agitato* que hace el compositor. El uso de las pausas con calderón añade suspenso y dramatismo a esta obra maestra.

Federico Mompou

Federico Mompou Dencausse nació en Barcelona el 16 de abril de 1893. Pasó su infancia en la fábrica de campanas con la que la familia materna había hecho su fortuna. Las vibraciones metálicas de la fundición, silbidos y gritos de los niños que jugaban, quedaron almacenados en sus recuerdos, que más tarde plasmará en muchas de sus obras. Inició sus estudios pianísticos con Pedro Serra en el Conservatorio del Liceo, en Barcelona. Posteriormente ingresó al Conservatorio de París donde estudió con Louis Diemer, Pessard y Ferdinand Motte Lacroix, quien reconoció su talento y dio a conocer algunas de sus obras. En 1931 participó en la fundación del Grupo de Compositores Independientes de Cataluña. Conoció a Igor Stravinski, Ravel, Prokofiev y Falla, y se reunió con Josep Plá, Joan Miró y Picasso. Regresó a España debido a la Segunda Guerra Mundial. En 1957 se casó con la pianista Carmen Bravo, quien contribuyó a difundir su música. En 1977 recibió, en Berlín, un premio de la crítica por la versión discográfica que él mismo realizó de su obra pianística íntegra. Fue premio Nacional de Música en 1979. Fue nombrado miembro de la Real Academia de San Fernando en Madrid, y Chevallier des Arts et des Lettres por el gobierno francés. Recibió el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Barcelona. Federico Mompou murió en su domicilio del Passeig de Gracia de Barcelona, el 30 de junio de 1987.

Las Escenas Infantiles están dedicadas a Manuel Blancafort, compositor catalán y amigo de Federico Mompou. Fue escrita entre 1915 y 1918. No se derivan de algún argumento determinado; son impresiones del compositor que surgieron de la observación de los juegos de su propia infancia, y es considerada una de sus más famosas composiciones. Fueron editadas originalmente por Editions Maurice Senart de París, y tituladas en francés: *Scènes d'enfants*, con cinco movimientos: *Cris dans la rue*, *Jeux I*, *Jeux II*, *Jeux III* y *Jeunes filles au jardin*. Fue transcrita para orquesta por Alexandre Tansman, y para violín por Szygeti. John Lanchbery realizó una coreografía bajo el título de *House of birds* para el London Sadlers Wells.

La primera pieza del ciclo evoca como lo dice su título, *Gritos en la calle*, gritos infantiles que provienen de sus recuerdos. En esta pieza y en la quinta, *Jeunes filles au jardin*, utiliza el tema de una popular canción catalana, *La filla del marxant*. Precisamente, la última pieza es la más conocida del ciclo y por la que Emille Vuillermoz escribiera un crítica tan positiva para su carrera. En las otras tres piezas continúa evocando sonidos de su infancia: Campanadas, el bullicio de la gente pasando por allí y los niños divirtiéndose. Emplea el organum para armonizar, utilizando quintas y octavas, enriqueciéndolo con el uso de cromatismos y séptimas.

Esta serie de miniaturas resulta un ejemplo muy interesante de las sonoridades y los recursos pianísticos utilizados por el compositor, así como, la enorme expresividad lograda en pequeños instantes, lo cual concuerda con lo que Mompou plantea en sus escritos sobre escribir sólo lo necesario, la esencia para lograr buena música.

Rodolfo Halffter

Rodolfo Halffter nació en Madrid el 30 de octubre de 1900. Su madre Rosario Escriche Erradón inició a sus hijos en el estudio de la música. El compositor menciona que su formación fue casi autodidacta, aunque recibió lecciones de armonía de Francisco Esbrí y estudió tratados de armonía y composición. El pianista húngaro Fernando Ember dio a conocer algunas de sus obras, lo que le valió una crítica favorable de Adolfo Salazar. Éste le presentó a Manuel de Falla, quien tendría una gran influencia sobre el compositor. Participó en el Grupo de los Ocho también conocido como Generación Musical del 27. Contrajo matrimonio con Emilia Salas Viu en octubre de 1931. En 1939, al terminar la Guerra Civil Española, se exilió en México y obtuvo la nacionalidad mexicana en 1941. Fue profesor del Conservatorio Nacional de Música. En 1946 participó en la fundación de la revista *Nuestra Música*. Fue secretario técnico del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1967 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes. En 1973, el gobierno de España le otorgó la condecoración Encomienda con Placa de la Orden Civil de Alfonso X, el Sabio. El Rey Juan Carlos I de España le concedió la Gran Cruz del Mérito Civil en 1982.

Las Once Bagatelas op. 19 están fechadas en 1949 y fueron dedicadas a la pianista y compositora mexicana, Alicia Urreta, quien las estrenó el 30 de enero de 1950 en al Sala Schiefer de México. Además de su valor pedagógico, esta obra anticipa elementos que el autor desarrollará posteriormente. Este ciclo es un compendio de sus conceptos estéticos. Las Once Bagatelas son muy variadas en cuanto a carácter y tempo, sin embargo hay elementos que utiliza a lo largo de toda la obra: la politonalidad, los cambios de compás, acordes de séptima, pasajes de escalas y arpeggios. La primera utiliza mordentes como adornos, lo cual se observa en varias piezas del ciclo. Su forma es: **A :||: B – A' :|| Coda**. La segunda es lenta y de carácter triste y apacible. Es de forma ternaria: **A – B – A'**. La tercera es de carácter alegre y enérgico, enfatizado por la acentuación y las síncopas. Utiliza pasajes de escalas y tiene forma: **A – ||: B – A':|| Coda**. La cuarta es de carácter delicado y gracioso, su forma es: **||: A :||: B – A' :|| Coda**. La quinta es la más corta de todas y no tiene una forma definida, sino breves fragmentos derivados del motivo inicial; es bitonal desde el primer momento. La sexta bagatela es la más extensa. Es de carácter muy alegre y festivo, reforzado por el uso de síncopas y acentos. Su forma es: **A – B – A' – B' - Coda**. Presenta claros ejemplos de bitonalidad y politonalidad, y está construida con base en un tema que se expone en los primeros cinco compases. La séptima es de carácter apacible y es claramente bitonal; presenta un solo tema y su forma es **A :||: A' :|| Coda**. La octava requiere de cierto virtuosismo para lograr una igualdad en el ataque y el seguimiento preciso de las ligaduras especificadas por el compositor. Tiene forma: **A :||: B – A' :|| Coda** y está construida con base en arpeggios. La novena bagatela es de carácter melancólico y tranquilo. Tiene forma: **A :||: B – A' :|| Coda**. La décima es imitativa, bitonal y presenta la forma: **A – A' Coda**. La última resume los recursos empleados en el ciclo, es de carácter brillante y festivo. Tiene forma: **A :||: A' :|| B ||: B' :|| A''**.

Johannes Brahms

Nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833. Su padre lo inició en sus estudios de violín, violonchelo y corno. Estudió piano con Wilhelm Cossel, discípulo de Eduard Marxsen, con quien estudiaría más tarde. En 1853 comenzó una gira con el violinista húngaro Reményi, donde conoció al violinista Joseph Joachim, quien lo recomendó con Schumann. También conoció a Liszt. Robert Schumann se sintió muy conmovido al escuchar sus obras y contribuyó a que Brahms fuera conocido, al recomendarlo con los editores Breitkopf & Härtel, y escribir un artículo en la *Neue Zeitschrift für Musik*. En 1857, obtuvo su primer puesto fijo en la corte de Detmold. Más tarde, recibió la invitación para hacerse cargo, como director, de la *Singakademie* de Viena. recibió el título de *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Breslau. Se estableció en Viena en 1869. En 1872, aceptó el cargo de director musical de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, por tres años. Los siguientes años, viajó dando conciertos por varias ciudades. En 1874, fue designado "socio de la Academia de Artes de Berlín"; en 1877, *Doctor Honoris Causa* de la Universidad de Cambridge; en 1881, igual nombramiento de la Universidad de Oxford; en 1885 se le concedió la Cruz del Mérito, de Prusia y en 1889, Ciudadano Honorario de Hamburgo. Murió el 3 de abril de 1897 de cáncer en el hígado.

An ein Äolsharfe (A un arpa eólica) corresponde al quinto *Lied* del opus 19 compuesto en 1858 y publicado en 1862. El texto es de Eduard Mörike con el mismo título escrito en memoria del hermano del poeta, utiliza la idea romántica del arpa para sugerir la relación entre la naturaleza y la música. Mezcla el recitativo con el canto y evoca el sonido del arpa, marcado por una gran variedad armónica y una expresiva línea melódica. Este *Lied* corresponde al tipo libre (*Durchkomponiertes Lied*).

Wie bist du, meine Königin (Cuán dichosa eres, reina mía) pertenece al op. 32 colección fue compuesta en 1864, en Baden-Baden y publicada el mismo año. El texto de la novena canción pertenece a un poeta persa que vivió en el siglo XIV llamado Mohammad Shams Od-Din Hafiz, en la versión traducida al alemán de Georg Friederich Daumer, es una de las canciones más populares del ciclo. Tiene forma de *Lied* estrófico variado: **A – A – B – A'**.

Immer leiser wird mein Schlummer (Cada vez es más callado mi sueño) pertenece al op. 105, escrita para Hermine Spies en 1866. La melodía fue tomada de la parte de violonchelo del Andante de su Segundo Concierto para piano op. 83 compuesto en 1882. Este *Lied* es de forma estrófica: **A – A'**. Es de carácter melancólico y muy dramático, reflejado en las líneas melódicas. El argumento trata sobre la lucha de una valiente joven para permanecer viva lo suficiente para alcanzar a ver a su amado una última vez.

Von ewiger Liebe (Del amor eterno) pertenece al op. 43 que fue compuesto entre 1857 y 1864 y publicado en 1868. El texto proviene de un poema originalmente transmitido en el dialecto sajón conocido como *Wendish*, en una traducción de Leopold Haupt y Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Expresa la confirmación de la fe en el amor que mutuamente se profesa una pareja de jóvenes. Éste es un *Lied* de forma libre (*Durchkomponiertes Lied*) en el que siempre se presenta material nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

Bassin, Jean y Brigitte. Wolfgang Amadeus Mozart. Turner Publicaciones. Madrid, España, 1970.

Casares Rodicio, Emilio. Música y Actividades musicales. Editorial BUP Everest S.A. 13ª. Edición. León, España, 1988.

Davidson, Michael. Mozart and the pianist. Halstan and Co. Ltd. Londres, Inglaterra, 2005.

Eisen Cliff, Mozart y Salzburgo, The Cambridge Companion to Mozart, Editado por Simon P. Keefe. Cambridge University Press, Inglaterra, 2003.

El mundo de la música: Grandes autores y grandes obras, Ed. Océano. Barcelona, España, 2000.

García Guatas, Manuel y Navascués Palacio Pedro. El arte en el siglo XIX. Colección Arte. Ediciones y Distribuciones Promo-Libro S.A. de C. V. Brosmac S.A. Madrid España, 1998.

Gay, Peter. La Edad de las Luces. Las grandes épocas de la humanidad. Ediciones Culturales Internacionales. Time Life Books. México, 1998.

Geiringer, Karl. Brahms, su vida y su obra. Ed. Altalena. Madrid, España, 1984.

Historia Universal, Moderna y Contemporánea. Europa y Norteamérica en el siglo XIX: Dinámica política y cultura. Volumen 9. Salvat Editores, S.A. Barcelona, España, 1986.

Historia Universal, Moderna y Contemporánea. La edad moderna europea: El siglo de las luces. Volumen 3. Salvat Editores. Barcelona, España, 1986.

Iglesias, Antonio. Federico Mompou (Su obra para piano). Editorial Alpuerto. Madrid, España, 1976.

Iglesias, Antonio. Rodolfo Halffter (Su obra para piano). Ed. Alpuerto. Madrid, España, 1979.

Irving. Mozart Sonatas. Contexts, sources, styles. Cambridge University Press. Inglaterra, 1997.

Janés, Clara. Federico Mompou. Vida, textos y documentos. Fundación Banco Exterior. Colección de Memorias de la Música Española, Madrid.

Lloyd, Norman. The Golden Encyclopedia of Music. Golden Press. Western Publishing Company, Inc. New York, E. U., 1968.

Musgrave, Michael. The Music of Brahms. Clarendon Press. Oxford, Inglaterra, 1996.

Orta Velázquez, Guillermo. 100 Biografías en la Historia de la Música. Ed. Joaquín Porrúa. México, 1962.

Palou, Petri. Los caminos de la música. Grafiques MAES. Barcelona, España, 1996.

Serrano Vida Montserrat y Gil Corral Jesús. Música Vol. II. Editorial MAD. España, 2003.

The Compleat Brahms, A guide to the musical Works of Johannes Brahms. Editado por Leon Botstein. W. W. Norton and Co. Londres, 1999.

Truett Hollis, George, "El diablo vestido de fraile: a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler", La música en España en el Siglo XVIII, Malcolm Boyd y Juan José Carreras, editores. Edición en español José Máximo Reza. Cambridge University Press. 1ª. Edición. Madrid, 2000.

FUENTES ELECTRÓNICAS

<<<http://www.geocities.com/mymg27/monpou.htm>>
< http://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Mompou>
<<http://www.macmclure.com/compositors/mompou/biocast.html>>
<<http://www.filomusica.com/filo10/paula.html>>
<http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexXX/sigloxx/halffter/1.htm>
<http://es.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Halffter>
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Bagatela>>
<<http://www.historiasiglo20.org/enlaces/espana.htm/contemporanea.htm>>
<http://es.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A1logo_K%C3%B6chel_de_la_obra_de_Mozart>
<<http://www.naxos.com/composerinfo/965.htm>>
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_\(compositor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Soler_(compositor))>
< <http://web.ukonline.co.uk/suttonelms/MUSIC2.HTML>>
<<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,809360-2,00.html>>
< <http://www.karadar.it/Dictionary/soler.html#vita>>
<<http://www.march.es/conferencias/docs/Conciertos/CC79.pdf>>
< <http://www.historiasiglo20.org/HE/8f.htm>>
<<http://www.march.es/musica/ciclos/Enero07/introduccion.asp>>