



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TITULACIÓN:
NOTAS AL PROGRAMA**

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

**Presenta:
RUBÉN ALEJANDRO VALDESPINO COSS**

Asesor de Notas al Programa:

DR. GUSTAVO DELGADO PARRA



México, D.F.

Febrero, 2015



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.

A mis padres Rubén y Elizabeth.

A Gema.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por brindarme todo el apoyo tanto en mis estudios como por hacer posible este trabajo.

Al Prof. Andrés Acosta por haberme guiado en el transcurso de la licenciatura con sus invaluable consejos y el haberme compartido de su amplia experiencia.

Al Dr. Gustavo Delgado y a la Dra. Ofelia Gómez por su apoyo académico y decidido interés en mi preparación.

A todos mis maestros de la carrera por los conocimientos, las experiencias y la motivación que me brindaron: Gaby Pérez, Domínguez, Mauricio Ramos Luis Iván Jiménez y Jesús Herrera.

Agradezco también a mis amigos y compañeros de la carrera sobre todo por su amistad.

Quiero dar una mención especial a mis padres y hermanas por acompañarme además de apoyarme en este trayecto.

INDICE

PROGRAMA.	1
INTRODUCCIÓN	2
1. SUITE FRANCESA NO. 5 BWV. 816.	3
1.1. ESBOZO BIOGRÁFICO DE JOHANN SEBASTIÁN BACH.	3
1.1.1. CRONOLOGÍA.	3
1.1.2. CÖTHEN (1717-1723).	5
1.2. CONTEXTO HISTÓRICO.	6
1.2.1. EL BARROCO.	6
1.2.2. EL BARROCO TARDÍO EN ALEMANIA.	7
1.2.3. EL CLAVICORDIO Y EL CLAVECÍN.	8
1.2.4. MÚSICA PARA TECLADO.	10
1.2.5. LA SUITE.	10
1.2.6. LAS SUITES FRANCESAS DE J. S. BACH.	14
1.3. ANÁLISIS DE LA SUITE FRANCESA No.5 (BWV816).	15
1.3.1. ALLEMANDE.	15
1.3.2. COURANTE.	21
1.3.3. SARABANDE.	25
1.3.4. GAVOTTE.	27
1.3.5. BOURRÉE.	28
1.3.6. LOURE.	30
1.3.7. GIGUE.	31
1.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.	32
2. SONATA EN DO MENOR HOB. XVI NO. 20	34
2.1. ESBOZO BIOGRÁFICO DE FRANZ JOSEPH HAYDN.	34
2.1.1. CRONOLOGÍA.	34
2.1.2. <i>KAPPELLMEISTER</i> DE LA FAMILIA ESTERHÁZY.	36
2.2. CONTEXTO HISTÓRICO.	36
2.2.1. CLASICISMO.	36
2.2.2. LA SONATA EN EL CLÁSICO.	37
2.2.3. PLAN GENERAL DE LA FORMA DE PRIMER MOVIMIENTO DE LA SONATA.	38
2.2.4. MÚSICA PARA TECLADO DE HAYDN (1750-1780).	39
2.2.5. SONATA HOB. XVI No. 20.	40

2.3. ANÁLISIS DE LA SONATA HOB. XVI NO. 20	42
2.3.1. I. MODERATO.	42
2.3.2. II. ANDANTE CON MOTO.	46
2.3.3. III. ALLEGRO.	50
2.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.	57

3. VARIACIONES SERIAS OP. 54. **58**

3.1. ESBOZO BIOGRÁFICO DE FÉLIX MENDELSSOHN.	58
3.1.1. CRONOLOGÍA.	58
3.1.2. FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY DE 1841 A 1842.	59
3.2. CONTEXTO HISTÓRICO.	60
3.2.1. ROMANTICISMO.	60
3.2.2. VARIACIONES.	62
3.2.3. VARIACIONES SERIAS OP. 54.	63
3.3. ANÁLISIS DE LAS VARIACIONES SERIAS OP. 54.	65
3.3.1. TEMA: ANDANTE SOSTENUTO.	65
3.3.2. VARIACIÓN 1.	65
3.3.3. VARIACIÓN 2: UN POCO PIÚ ANIMATO.	66
3.3.4. VARIACIÓN 3: PIÚ ANIMATO.	67
3.3.5. VARIACIÓN 4: SEMPRE STACCATO E LEGGIERO	67
3.3.6. VARIACIÓN 5: AGITATO.	68
3.3.7. VARIACIÓN 6: A TEMPO	68
3.3.8. VARIACIÓN 7: CON FUOCO	69
3.3.9. VARIACIÓN 8: ALLEGRO VIVACE.	70
3.3.10. VARIACIÓN 9.	70
3.3.11. VARIACIÓN 10: MODERATO.	71
3.3.12. VARIACIÓN 11: CANTABILE.	71
3.3.13. VARIACIÓN 12: TEMPO DI TEMA.	72
3.3.14. VARIACIÓN 13: SEMPRE ASSAI LEGGIERO.	72
3.3.15. VARIACIÓN 14: ADAGIO.	73
3.3.16. VARIACIÓN 15: POCO A POCO PIÚ AGITATO.	73
3.3.17. VARIACIÓN 16 Y 17: ALLEGRO VIVACE.	73
3.3.18. PRESTO.	75
3.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.	75

4. PRELUDIO LIBRO 2 NO. VII: LA TERRASSE DES AUDIENCES DU CLAIR DE LUNE. **76**

4.1. ESBOZO BIOGRÁFICO DE CLAUDE DEBUSSY.	76
4.1.1. CRONOLOGÍA.	76

4.1.2. DEBUSSY DE 1908 A 1918.	77
4.2. CONTEXTO HISTÓRICO.	78
4.2.1. IMPRESIONISMO.	78
4.2.2. PRELUDIO.	79
4.2.3. 24 PRELUDIOS DE DEBUSSY.	80
4.2.4. <i>LA TERRASSE DES AUDIENCES DU CLAIR DE LUNE.</i>	81
4.3. ANÁLISIS DEL PRELUDIO LIBRO 2 No. VII: <i>LA TERRASSE DES AUDIENCES DU CLAIR DE LUNE.</i>	83
4.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.	88
5. <u>ELEGÍA II</u>	89
5.1. ESBOZO BIOGRÁFICO DE ALFONSO DE ELÍAS (1902-1984).	89
5.2. CONTEXTO HISTÓRICO.	90
5.2.1. LA ELEGÍA.	90
5.2.2. INFLUENCIAS.	90
5.3. ANÁLISIS DE LA ELEGÍA II.	91
5.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.	93
6. <u>CONCLUSIONES</u>	94
7. <u>BIBLIOGRAFÍA</u>	95

PROGRAMA.

Suite Francesa No.5 (BWV816)

**J. S. Bach
(1685-1750)**

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte

Bourrée

Louré

Gigue

Sonata para piano en Do menor (Hob.XVI no. 20)

**F. J. Haydn
(1732-1809)**

Moderato

Andante con moto

Allegro

Variaciones serias en re menor, Op. 54

**F. Mendelssohn
(1809-1847)**

La terrasse des audiences du clair de lune

**C. Debussy
(1862-1918)**

Elegía II

**A. de Elías
(1902-1984)**

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es el poder entender e interpretar las obras de la mejor manera posible valiéndome de aquellos conocimientos y habilidades que he adquirido a través de mis estudios. El programa que presentaré es de carácter contrastante ya que contiene música de los períodos Barroco, Clásico, Romántico y del Siglo XX. Cada una de las obras que presentaré contiene dificultades y retos específicos, tanto en el campo técnico como en el interpretativo, los cuales a partir del análisis y la documentación espero puedan ser satisfactoriamente superados.

Creo que la misión principal al abordar una obra, cualquiera que sea su origen, es el poder identificar aquellos elementos que dan sentido y unidad a la pieza, para de esta manera poder construir un discurso musical coherente. La manera en que la práctica y composición musical han desarrollado su forma de manifestarse desde el Barroco hasta el siglo XXI abre las puertas a una multitud de elementos que intervienen en la interpretación ya que conforme al desarrollo tanto del estilo como de la mentalidad musical, la práctica más moderna ha tendido siempre a imponerse a la más antigua. Es por esto que la aproximación a las obras a partir de una práctica histórica es fundamental en el proceso de estudio. Además que la incorporación de aquellos elementos, que bien no estuvieron presentes en el estilo original ni formaban parte de las capacidades mecánicas o técnicas de la época, pero que forman parte de la manera actual de interpretación enriquecen la interpretación y son también esenciales para el buen desempeño de una interpretación.

1. SUITE FRANCESA NO. 5 BWV. 816.

1.1. Esbozo biográfico de Johann Sebastián Bach.

1.1.1. Cronología.

1685. Nace en Eisenach (al este de Thuringia, en Alemania central).

1695. Muerte del padre; se muda a la cercana Ohrdruf, para vivir y estudiar con su hermano mayor Johann Christoph.

1700. Entra en la escuela de San Miguel en Lünenburg. En la escuela entra en contacto con la música francesa para la danza que era ejecutada por la banda de la corte del duque de Celle y posiblemente también debió haber escuchado ópera y música para órgano en Hamburg¹. Probablemente también se familiariza con la música Georg Böhm, músico originario de Lünenburg.

1702. Gana el concurso para la plaza de organista de Sangerhausen (Thuringia) pero le es negado el puesto.

1703. Es contratado como mayordomo en Weimar para servir como músico.

1703-07. Organista en Arnstad (al este de Eisenach); compone música para el teclado y obras vocales tempranas.

1705-06. Visita Lübeck alrededor de cuatro meses para escuchar y posiblemente estudiar música con Buxtehude.

1707-08. Organista en Mühlhausen.

¹(Schulenberg, 2001, p.185)

1708-14. Organista en Weimar; compone música para clavicordio, órgano y música vocal.

1714. Promovido a Concertmeister en Weimar; comienza la composición mensual de Cantatas.

1717. Visita a Dresden, reta al tecladista francés Marchand a un concurso público, Marchand no asiste al encuentro.

1717-23. *Kapellmeister* en Cöthen; compone o revisa cantatas seculares y trabajos instrumentales que incluyen Sonatas Partitas Suites los conciertos de Brandemburgo y el Clave Bien Temperado vol. 1.

1720. Visita a Hamburgo; su recital para órgano es alabado por el anciano compositor y organista Jon Adamzoon Reinken².

1723-50. Cantor en la escuela de Santo Tomás y director de la música de la iglesia en Leipzig.

1723-27. Compone las Pasiones

1729-37, 1739-41. Dirige el *Collegium Musicum*; conciertos frecuentes en el café de Zimmermann

1733. Misa (versión temprana de la misa en si menor).

² (Schulenberg, 2001, p.185)

1741. Visita a su benefactor el Conde Keyserlingk en Dresden; publica las variaciones Goldberg así llamadas en honor al tecladista de Keyserlingk, Johann Gottlieb Goldberg su alumno.

1747. Viaja a Berlín, toca para el rey Frederick II, improvisando fugas con un sujeto dado por el mismo rey; más tarde ese año publica las fugas y otros trabajos bajo el nombre de Ofrenda Musical dedicada al rey.

1749. Completa la misa en si menor; la ceguera lo obliga a retirarse de la composición y de la ejecución.

1750. Muere en Leipzig. El Arte de la fuga es publicado (incompleto) al año siguiente.

1.1.2. Cöthen (1717-1723).

El príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen (n.1694) gozaba de una educación musical refinada y de una gran sensibilidad por el arte en general. Durante los años de 1710 a 1713, a raíz de sus viajes por Europa el príncipe estuvo en contacto con las corrientes musicales contemporáneas, lo cual le permitió fomentar en Cöthen un ambiente musical que resultó beneficioso para Bach durante los años en los que trabajó para el príncipe, de 1717 a 1723³.

La situación musical en Cöthen era en cierta medida peculiar, ya que la iglesia reformada (Calvinista), que había tomado una importancia central en la vida religiosa de Cöthen, consideraba a la música en sus servicios o fiestas en un papel secundario, pero

al mismo tiempo dentro de la corte, la música de cámara representaba la principal fuerza musical. Solo se tiene información de dos fechas importantes dentro de la vida

³ (Spitta, 1952, p. 1)

musical de Cöthen estas siendo el día del año nuevo y el aniversario del príncipe Leopold⁴ . Es justo decir que el corpus musical de Cöthen era pequeño, pero que a la vez contaba con músicos altamente preparados, los cuales de alguna manera propiciaron el tipo de composiciones que tuvieron lugar durante este periodo⁵.

Aunque la actividad musical no fue documentada con exactitud y se desconoce con detalle las obras que se interpretaron, algunas obras como los conciertos de Brandemburgo, las suites y sonatas para violín solo, el Clave bien temperado y, el objeto de nuestro estudio, las Suites francesas, bien pudieron tener su origen en Cöthen o aunque no necesariamente tuvieran su origen en este lugar, fueron interpretadas durante los conciertos y ensayos que ocurrían con regularidad, de los cuales se tiene información⁶.

1.2. Contexto Histórico.

1.2.1. El Barroco.

Los musicólogos de principios del siglo XX ajustaron términos como Barroco o Renacimiento a partir de aquellos utilizados por los historiadores del arte. Es así que el término Renacimiento originalmente se refiere al redescubrimiento de la literatura clásica durante el siglo XV o el Barroco a las expresiones que eran consideradas ostentosas o muy adornadas dentro de la arquitectura y la literatura dentro del siglo XVII y principios del XVIII, por esto en la designación de espacios temporales los caminos de la historia del arte y la historia de la música puedan tener discrepancias, por ejemplo, que mientras el término Renacimiento dentro de la historia del arte ocupa

⁴ (Wolff, 2000, p. 198)

⁵ (ibidem, p.196)

⁶ (idem)

desde el año 1400, hasta mitad del siglo XVI, en la música el Barroco se extiende a grandes rasgos a partir del año 1600 al 1750. Es por esto que al estudiar el Renacimiento en la música no se habla de un redescubrimiento de la música griega o romana ya que no hay registro de su supervivencia. De la misma manera en el caso del Barroco, pocos aún sugieren que la música barroca sea ostentosa y saturada con ornamentos, pero ya que el término Barroco es de uso común no podemos evitar usarlo⁷.

Cuando hablamos de Barroco no solo nos referimos a un periodo específico sino también a un estilo particular de interpretación. Teniendo en cuenta el vasto periodo de tiempo que ocupa el periodo es complicado comparar la música de Monteverdi con la de J.S Bach aunque a las dos las llamemos barrocas. Es por esta razón que al referirnos a la música barroca es mucho más preciso nombrar un origen y periodo específico, por ejemplo, al hablar de las suites francesas en vez de llamarles simplemente música barroca sería mejor referirse a ellas como música alemana de principios del siglo XVIII y de esta manera podríamos tener una comparativa mucho más precisa entre las diferentes manifestaciones a las cuales llamamos en su conjunto, música barroca. [10 dic 2014](#)

1.2.2. El Barroco tardío en Alemania.

Tanto el estilo francés como el italiano formaron parte decisiva en el desarrollo de la música alemana del Barroco tardío. Las innovaciones orquestales de Lully, la técnica para el teclado de Couperin, el estilo de concierto instrumental y el *bel canto* instrumentalizado, a través del intercambio cultural, influenciaron el desarrollo creativo

⁷ (Schulenberg, 2001, p 1)

de compositores alemanes, quienes a su vez sentarían las bases del refinamiento estilístico y técnico de la música propiamente alemana. Esta influencia foránea en la música de Alemania toma forma a partir de de compositores tanto franceses como italianos como Lully, Couperin, Vivaldi o Corelli en los compositores alemanes, los cuales tomaron composiciones de estos para el desarrollo del propio estilo. Podemos ver ejemplos claros de esta práctica en la música de Bach, con lo cual se demuestra lo determinante que fueron para el desarrollo de la práctica musical alemana en general y así tener un mejor entendimiento del origen musical de Bach y en general de los compositores de la región⁸.

1.2.3. El Clavicordio y el Clavecín.

Aunque el piano ha reemplazado a los instrumentos con los cuales la música barroca era originalmente interpretada, el conocimiento de las capacidades idiomáticas de estos instrumentos es fundamental para una interpretación informada, aunque no necesariamente historicista.

El clavicordio era usado ampliamente por su sencillez y bajo costo, principalmente como instrumento de estudio, tanto por profesionales como por principiantes. Aunque el clavicordio tenía la capacidad de producir dinámicas de una forma similar a la del pianoforte, ésta no fue explotada ya que el instrumento estaba limitado tanto en esta capacidad como en el rango del que disponía. No fue sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII que constructores tanto alemanes como escandinavos produjeron clavecines con un rango similar al de los pianofortes y clavecines de la época. El clavecín fue el principal instrumento de tecla del Barroco y era usado como

⁸ (Bukofzer, 1994, p. 269)

instrumento solista o como parte de un ensamble mayor. Para mediados del siglo XVII los clavecinistas franceses, que ejecutaban tanto en instrumentos franceses como flamencos, habían desarrollado un estilo de interpretación que se convertiría en un elemento importante para el desarrollo de composiciones orientadas idiomáticamente al clavecín. Durante finales del siglo XVII y principios del XVIII los compositores alemanes e ingleses, como Purcell y J. S. Bach, comenzaron a integrar elementos de la práctica clavecinística francesa dentro de sus propias composiciones.

El desarrollo de los estilos nacionales se vio reflejado en la construcción de los clavecines y así estos variaban en el número de teclados y registros según la región de la cual eran originarios. En el siglo XVII se convirtió en práctica común, en Francia y Flandes, añadirles a los clavecines un segundo teclado (superior) con su propio juego de cuerdas, el cual podía ser independiente o estar mezclado con el registro del teclado principal. Los constructores ingleses y alemanes siguieron este curso de acción durante el siglo XVIII, pero los clavecines italianos y españoles raramente tuvieron más de un teclado. Los constructores alemanes adoptaron tanto características italianas como francesas creando un tipo de clavecín adecuado para la música de Händel o Bach.

La construcción de clavecines y clavicordios se desarrolló a partir de las necesidades musicales de cada región, pero al mismo tiempo las limitaciones y ventajas de las características de estos instrumentos dieron forma a la manera en que se desarrollaría la música para teclado en el barroco⁹.

⁹ (Schulenberg, 2001, pp. 211-212)

1.2.4. Música para teclado.

La música para teclado gozó de un gran auge en la cultura alemana. En cuanto a la suite se refiere, en Alemania *partie* o *partita*, para el momento en el que Bach desarrolla sus propias versiones, ésta ya había tenido un desarrollo bastante considerable¹⁰.

Compositores como Pachelbel, Johann Krieger, Böhm y Buxtehude son solo algunos de los cuales antecedieron a Bach en la composición de suites en Alemania. Los cuales a partir de elementos innovadores tanto locales como foráneos sentaron bases sólidas para que compositores posteriores como Gottlieb Muffat, Telemann y Mattheson pudieran explorar con más libertad los alcances y variaciones de la suite que ultimadamente servirán como modelo para el final desarrollo de la suite de Bach.

1.2.5. La Suite.

Entre la última parte del siglo XVI y principios del siglo XVII la música para la danza adquiere gran popularidad dentro de la corte, lo cual permite que a partir tanto de los lazos diplomáticos o conflictos entre las naciones las danzas pudieran ser conocidas fuera de su lugar de origen y de esta manera ser adoptadas y adaptadas por los compositores de cada nación¹¹.

Posteriormente al madurar las formas musicales dancísticas dentro de cada localidad, estas dieron base a la creación de piezas que ya no eran exclusivamente para la danza sino que también podían funcionar como piezas musicales independientes. Con estas piezas interpretadas independientemente pronto se hizo

¹⁰ (Bukofzer, 1994, pp. 272-273)

¹¹ (Fuller, 1980, p.337)

evidente la ventaja de contrastar una con la otra, como por ejemplo la Pavana con la Gallarda, combinación popular a principios del siglo XVII.

Con la unión, ordenamiento y posterior contraste de las danzas dentro de un mismo discurso musical los compositores establecieron la primera forma cíclica secular instrumental.

En cuanto las Gallardas y Pavasas pasaron de moda, las *Allemandes* y *Courantes* se hicieron más populares y pronto se convirtieron en el núcleo tácito de la suite, no sin antes sufrir un proceso de desarrollo en el cual los compositores probaban con diferentes danzas como el *Minuet*, Chacona, *Sarabande* y la *Gigue* entre otras.

El nombre de suite aún no era de uso corriente para finales del siglo XVII así que podemos observar que en Italia la forma era usualmente llamada *Sonate da Camara* en Italia; en Alemania *Partita*; en Francia *Ordre* y en Inglaterra *Lessons* o *Suite de Lessons*.

Aunque en Francia autores como Couperin usaban la suite primitiva como apoyo formal en la música programática, en Alemania se organizó como una forma más puramente musical, creando una constancia en la uniformidad y distribución de los movimientos para que a principios del siglo XVIII la *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue* fueran aceptadas como el punto de partida de este conjunto de piezas¹².

En la Suite el contraste se da únicamente en el carácter de cada una de las piezas que la conforma, ya que no existe una clara contraposición o recapitulación de los motivos, como en la Sonata, además de que, a excepción de algunos ejemplos, la

¹² (Fuller, 1980, p. 341)

mayor parte de las composiciones que están construidas a partir de este modelo no contienen ningún tipo de cambio de armadura entre sus movimientos.

Los movimientos o danzas están contruidos en el principio de mitades equilibradas repetidas, en el cual, la primera mitad comienza en la tónica y en el transcurso modula hacia la dominante siendo ésta el único punto de reposo además de la coincidencia entre el final de la primera parte y el comienzo de la segunda. La segunda mitad comienza en la misma tonalidad en la que terminó la primera parte y normalmente por función de la subdominante regresa a la tónica para concluir el movimiento.

Para poder conservar el equilibrio entre las dos partes algunos procedimientos se desarrollaron principalmente al principio y final de las mitades. En un primer caso, especialmente en Bach, los primeros compases de la segunda mitad pueden ser tanto una inversión de los compases correspondientes de la primera mitad o una construcción contrapuntística invertida libre de los mismos. El segundo de estos casos es el de la correspondencia entre los finales de las dos mitades siendo esto más evidente en las *Allemandes, Courantes y Giges*.

Cada uno de los movimientos tiene sus características especiales, la *Allemande* es usualmente la primera pieza de la suite, como sucede en todas las suites francesas de Bach. El origen de la *Allemande* es dudoso ya que los elementos de su contraparte dancística difieren a aquellos encontrados en la pieza de la suite. Consiste en un *tempo* moderadamente lento en cuatro tiempos, de ritmo fluido formado principalmente por semicorcheas de carácter tranquilo y sobrio.

La *Courante*, que frecuentemente sigue a la *Allemande*, es usada para contrastar el carácter de la primera, aunque en sí misma su carácter difiere si es de origen italiano o francés; mientras la italiana se encuentra en 3/4, la francesa usualmente se encuentra en tres medios en una mezcla con un 6/4.

La *Sarabande*, probablemente de origen español, de *tempo* lento y con un énfasis en el segundo tiempo de cada compás es un elemento de mayor contraste con los dos primeros números de la suite ya que además de su tiempo más tranquilo difiere de los otros números al no evocar un estilo imitativo sino uno de origen más armónico. El efecto de la *Sarabande* dentro de la suite es el de un movimiento más noble y serio donde la música es más concentrada que en la de sus predecesores.

La *Gigue* puede suceder a la *Sarabande* pero es común que existan movimientos intermedios o *Intermezzi*, de los cuales los más familiares son las *Gavottes*, *Bourres*, *Minuets* y *Passepieds* los cuales tienden a ser más afines a sus contrapartes dancísticas que los movimientos antecesores.

La *Gigue*, que concluye la serie, es de un estilo rápido y ligero usualmente en compás de 6/8 o 12/8 además que coincide con la costumbre de finalizar las obras con una fuga ya que frecuentemente se le da este tratamiento aunque más libre a la primera mitad para en la segunda hacer lo mismo pero *al rovescio* o por movimiento contrario.

La suite es una forma instrumental en la que varios movimientos son combinados en una sola unidad en la cual no existen los elementos eclesiásticos que habían regido la mayoría de la música hasta ese entonces.

1.2.6. Las suites francesas de J. S. Bach.

La primera aparición de estas suites se da en el *Clavierbüchlein* de Anna Magdalena Bach (1722) por lo que podemos deducir que la mayor parte de estas tuvo su origen durante la estancia de Bach en Cöthen. En el autógrafo aparecen con la inscripción *Sex Suites pur le Clavesin composee par Mos: J. S. Bach*. También existe una copia de esta colección de suites realizada entre 1725 y 1726 por uno de los estudiantes de Bach¹³.

El adjetivo “francesas” fue acuñado sin el conocimiento de Bach y este no corresponde realmente al estilo de las suites, ya que además del uso de danzas de origen francés en la suite que en este caso en particular tratan de imitar con más fidelidad a sus contrapartes dancísticas no existe una influencia claramente visible del estilo, que para el momento en Francia, ya había desarrollado un estilo distinto al de la suite “francesa”¹⁴.

¹³ (Schweitzer, 1923, p. 326)

¹⁴ (Spitta, 1952, p. 159)

1.3. Análisis de la Suite Francesa No.5 (BWV816).

1.3.1. Allemande.

La *Allemande* es un movimiento de origen germano que, con excepción del Preludio y de la Aria es el único movimiento de la Suite que no fue originado en una forma de danza. De movimiento ligero y en 4/4 comienza normalmente con una nota breve, generalmente un octavo o un dieciseisavo. Es de estilo homofónico más que polifónico, además de que contiene una figuración melódica con un acompañamiento más o menos simple. Es en casi todos los casos, el primer movimiento de la suite y sus principales características son: movimiento uniforme y regular de la parte aguda; se evitan los ritmos fuertemente marcados y ausencia de cualquier acento en las partes débiles del compás. La *Allemande* consiste de dos partes, cada una de las cuales se repite, estas dos partes son usualmente de 8, 12 o 16 compases.

La obra consta de dos secciones simétricas, cada una delimitada por una barra con puntillos dobles. Cada una de las secciones consta de 12 compases con una respectiva anacrusa con duración de una semicorchea, las cuales designaremos como, sección A y sección B (Figura 1).

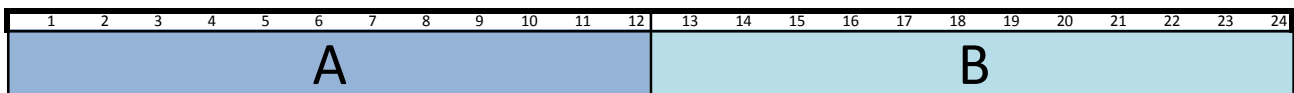


Figura 1. Distribución de las secciones de la *Allemande*.

Cada una de las secciones presenta regiones tonales particulares, en el caso de la sección A, comienza en la región de I desde los c.c. 1 - 4 y del V en los c.c. 5 – 12. En B explora la región de la subdominante a partir de los c.c. 13 – 21 y regresa al I por medio del V en los c.c. 22 – 24 (Figura 2).

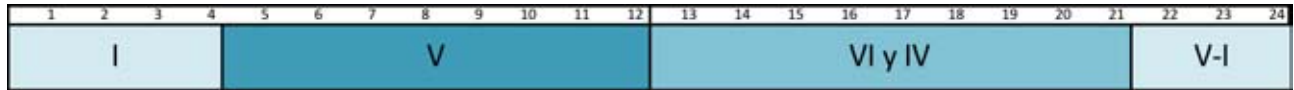


Figura 2. Regiones tonales correspondientes.

La textura de esta *Allemande* es de tres voces aunque en algunos casos puede ser de cuatro voces (Figura 3). El rango de la pieza comprende desde un re3 en el c. 21 hasta un do7 en el c. 8 (Figura 4).

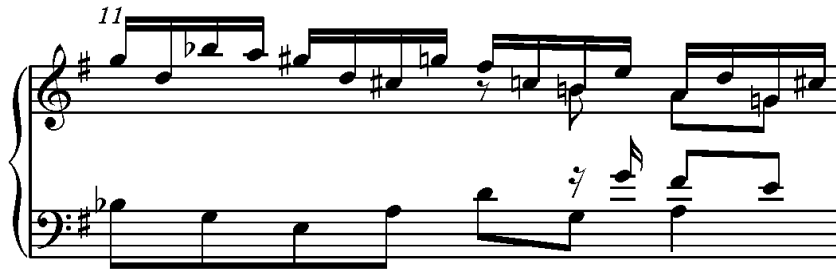


Figura 3. Ejemplo del c. 11 donde se sugiere una textura de cuatro voces.

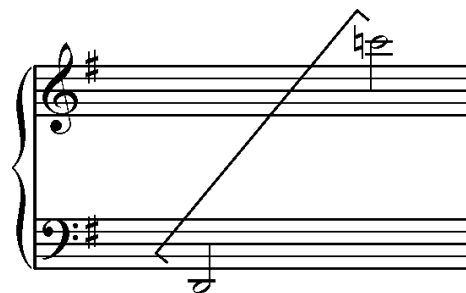


Figura 4. Rango de la Allemande y en general de todas las piezas de la Suite.

En cada una de las secciones existen dos elementos constantes: el tema principal (T.P) en los c.c. 1-3 y 13 -14 respectivamente y la sección conclusiva (S.C) en los c.c. 10 - 12 y 22 – 24 (Figura 5). En A el T.P aparece en la región de la tónica mientras que en B aparece dibujado en la región de dominante la cual resuelve al VI a partir de una progresión (Figura 6). Las S.C resuelven a V en A y I en B (Figura 7).



Figura 5. Secciones constantes. En el T.P de B existe una elaboración por inversión libre del segundo compás del modelo original (c. 14).



Figura 6. Comparación del T.P de A (arriba) y B con el segundo compás de B en inversión libre.



Figura 7. Comparación de las secciones conclusivas de A y B.

En la Figura 8, en los c.c. 13-14, la línea del bajo (en azul) con la respectiva sucesión de acordes que parten del V7 y resuelven al VI grado.

Figura 8. Musical score showing bass line and chord progressions. The bass line is highlighted in blue. The chords are labeled as 7, 6, 7, 6, 6, 7#3, and 3#8.

En la obra existen puntos cadenciales los cuales dejan en claro la región en la cual se está desarrollando la obra (Figura 9).

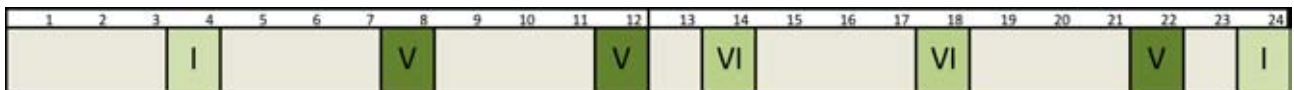


Figura 9. Esquema armónico general el cual coincide con la descripción de las regiones tonales de la *Allemande*.

Las elaboraciones en las partes intermedias consisten principalmente en progresiones, las cuales generalmente son de un carácter modulante y éstas están en los c.c. 4-5 (Figura 10), 6-7, 9, 14-15 y 16-17.

Figura 10. Musical score showing melodic progression. The bass line is highlighted in blue. The chords are labeled as 6, 6, 8, (6)3, 6, 6, and 3#.

Figura 10. Progresión melódica, a una distancia de sexta, de los c.c. 4-5. Aunque la melodía procede en forma progresiva la armonía no lo hace ya que prepara la inflexión al VI grado.

Esta progresión melódica (c.c. 6-7), sirve como puente entre la inflexión del c. 5 al VI grado y el reposo en el c. 8 en el V grado (Figura 11).

Figura 11. Progresión tanto melódica como armónica la cual da paso a la modulación en el c. 8 al V grado.

En el c. 9 una nueva progresión, esta vez tanto armónica como melódica, sirve para conectar la modulación del c. 8 a la S. C de los c.c. 10-12. El modelo consta de dos cuartos de duración y se mueve a razón de una tercera, con una nota re en el acompañamiento. Aunque la tonalidad del V grado queda establecida en el c. 8 la última semicorchea del compás sugiere una armonía de V7, la cual resuelve al I grado, pero esto sólo con una función de inflexión ya que en el en el cuarto tiempo del c. 9 aparece un do sostenido, sensible de re, como parte de un acorde de V7 del V, vía mi menor, el cual tiene la doble función de VI en sol mayor y de II en re mayor (Figura 12).

Figura 12.

Las secciones conclusivas de los c.c. 10-12 y 23-25, son de especial interés armónico, ya que exploran los homónimos menores de los grados correspondientes a

modo de inflexión lo cual contrasta con el carácter armónico general de la pieza, y concluye la sección con una progresión de acordes de dominante (Figura 13).

Figura 13. Comparativa de las S.C de A y B.

A partir del tercer tiempo del c. 14 hasta el tercer cuarto del c.17 se encuentra una elaboración, a forma de progresión, que consta de dos segmentos diferentes y se desplaza armónicamente a partir de mi menor a do mayor, VI y IV grado de sol mayor.

El primer segmento de esta elaboración comienza a partir de la resolución a mi menor en el tercer tiempo del c.14 y termina en el primer tiempo del c. 16. La sección se desplaza de manera progresiva y consta de dos modelos distintos, los cuales tienen una extensión de dos cuartos, uno para la mano derecha y otro para la mano izquierda, estos se desplazan uno del otro a una distancia de tercera.

La segunda se caracteriza por dos elementos, el primero es el movimiento cromático del bajo en los dos primeros tiempos del c. 16 y el segundo es, el modelo en la mano derecha tomado del modelo del primer segmento. El movimiento cromático del bajo está armonizado con una sucesión de retardos de intervalo de cuarta que resuelven a la tercera, los cuales a partir del cromatismo son modulantes hasta el tercer

tiempo del compás donde la sucesión cromática es reemplazada por la repetición de la nota a una octava de distancia (Figura 14).

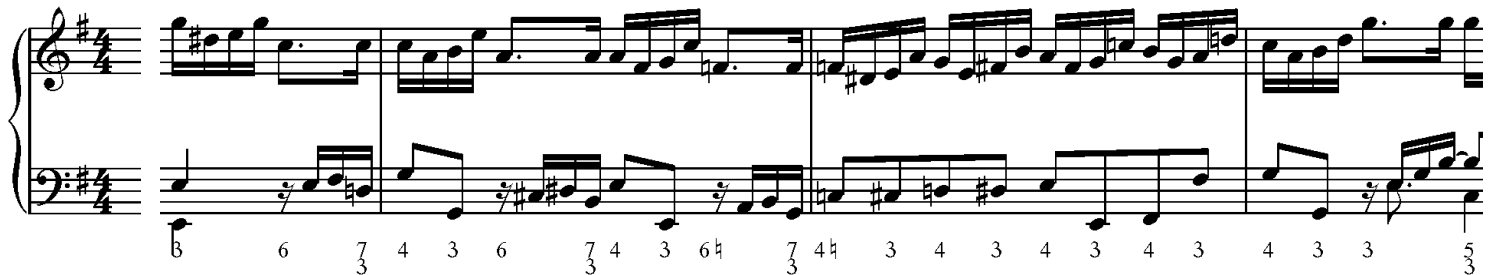


Figura 14. Elaboración armónica de los c.c. 14-16.

1.3.2. Courante.

La *Courante* es en este caso de origen italiano pero al igual que su contraparte francesa está en tres tiempos, usualmente 3/8 o 3/4 y es de un tiempo rápido, como su nombre lo indica ya que proviene del francés *courir* que significa correr. Como la mayoría de las danzas que componen la Suite, consiste de dos partes cada una de las cuales está repetida.

La *Courante* consta de dos secciones (A y B), ambas tienen 16 c.c. Cada una de las secciones cuenta con: un tema principal (T.P.); una sección media (S.M.) y una sección conclusiva (S.C.). En el caso de A el T.P. va de los c.c. 1-4, la S.M. de los c.c. 5-12 y la S.C. de los c.c. 13-16. En el caso de B estas secciones se organizan de la siguiente manera: T.P. c.c. 17-20; S.M. c.c. 21-28 y S.C. c.c. 29-32.

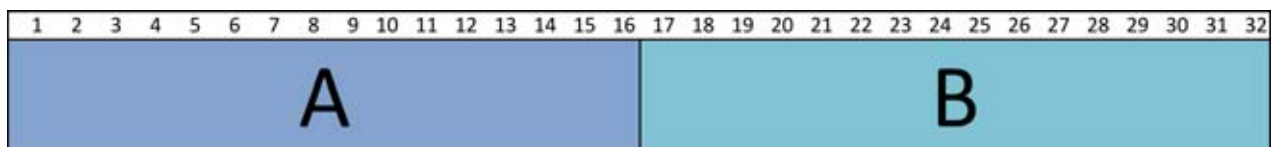


Figura 15. Distribución de las secciones en la Courante.

La textura general de la pieza es de dos voces aunque en algunos momentos pasa a ser de tres voces (Figura 16). El rango total de la pieza es de un re3 en el c. 7 a un do7 en el c. 26.

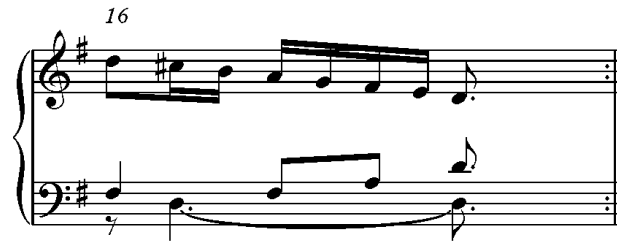


Figura 16. Textura a tres voces al final de la sección A.

El T.P. en A aparece en una forma imitativa que comienza con el sujeto en la mano derecha en el c.1 y un contrasujeto en el c. 2. La mano izquierda comienza con el sujeto en el c. 2 una octava abajo y el contrasujeto correspondiente en el c.3. El sujeto vuelve a aparecer en el c. 4 pero esta vez a una cuarta de distancia (Figura 17).



Figura 17.

En B el T. P. comienza con la mano izquierda en el c.17 seguido por la respuesta de la mano derecha en el c. 18. En el c. 20 repite el sujeto en la mano izquierda pero esta vez dibujando la armonía de V7 de mi menor, a diferencia de A en que dibujaba V7 de sol (Figura 18).



Figura 18.

La S. M. de A puede ser dividida en dos segmentos, el primero de los c.c. 5-8 y de los c.c. 9-12. El primer segmento está formado por una progresión ascendente en el bajo que va de los c.c. 5-6 para que en el c. 7 dibuje una variación del sujeto y resolver a sol mayor en el c. 8 (Figura 19). El segundo segmento se construye a partir de una imitación entre la voz de la mano derecha y la voz de la mano izquierda desde el c. 9 hasta el c. 11 para que en el c. 12, al igual que en el c.7, resurja el sujeto en la mano izquierda pero esta vez dibujando la armonía de V7 de re mayor (Figura 20).



Figura 19.



Figura 20.

En la S. M. de B, en los c.c. 21-22, figuran en el bajo una progresión que se mueve a distancia de segunda, mientras que en la mano derecha un nuevo motivo surge en imitación, pero a distancia de tercera, para resolver en el c. 23 con una armonía de V7 que resuelve a mi menor en el c. 24 donde hay una elaboración del sujeto por inversión (Figura 21). En los c.c. 25-28 el sujeto aparece de nuevo invertido en la mano derecha, en el c. 25 variado y en inversión en el c. 26 para, por último, aparecer en el c. 28 sugiriendo la armonía de V7 que resuelve a sol mayor en el c. 29 (Figura 22).

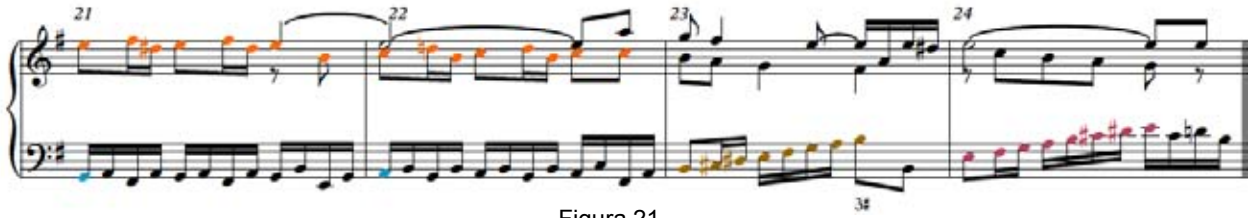


Figura 21.



Figura 22.

La S. C. de A y B respectivamente, que se extienden de los c.c. 13-16 en A y de los c.c. 29-32 en B son iguales en cuanto a su interválica pero, mientras que la S. C de A conduce a re mayor la de B resuelve en sol mayor. La S. C en ambas ocasiones (A y B) explora las mismas regiones tonales: armonía de I grado en los c.c. 13 y 29; subdominante en los c.c. 14 y 30; dominante en los c.c. 15 y 31 y resolución en los c.c. 16 y 32 (Figura 23).

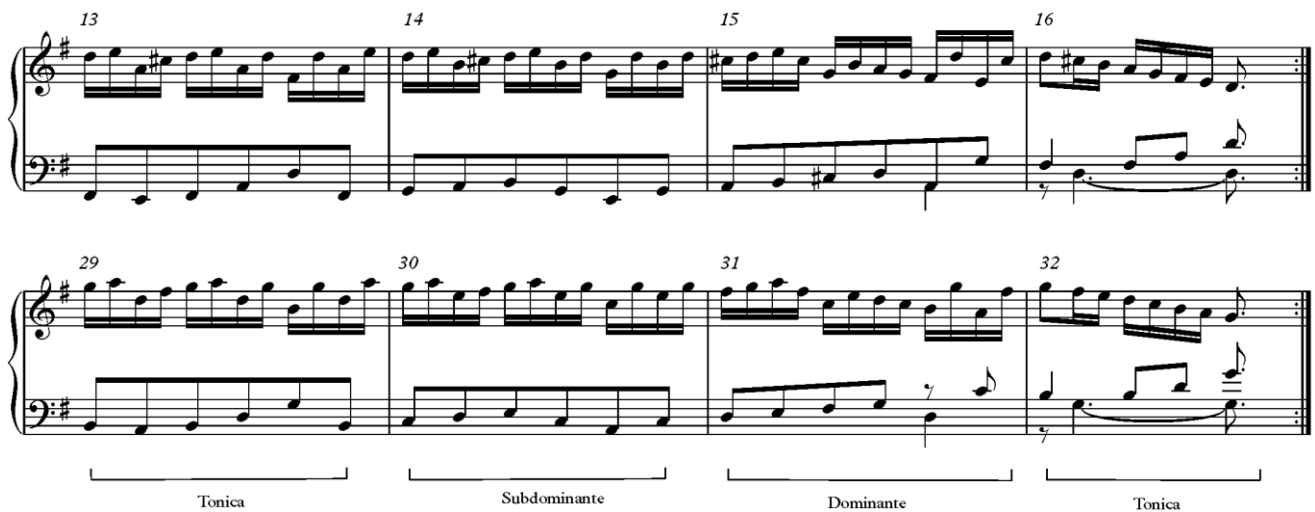


Figura 23.

1.3.3. Sarabande.

Esta danza de origen español se encuentra en Europa a principios del siglo XVI y no es sino hasta mediados de ese mismo siglo que se populariza lo suficiente como para ser integrada a la Suite. De tiempo predominantemente lento, se ubica antes de la *Gigue*. Escrita en $3/2$ o en $3/4$, usualmente consiste de 8 o 12 compases, aunque frecuentemente la segunda parte es un poco más larga; la mayoría de las veces comienza en el tiempo fuerte y termina en el segundo o tercer tiempo.

La *Sarabande* de esta Suite está conformada por dos secciones asimétricas: la primera de 16 compases (1-16) y la segunda de 24 (17-40) (Figura 24). Cada una de las secciones A y B pueden ser subdivididas en periodos de ocho compases los cuales están emparentados a partir del reciclaje y variación de los motivos, temas e intervalos que se presentan durante los primeros 8 compases. La sección A está formada por dos de estos periodos (c.c. 1-8 y 9-16) mientras que B está formado por tres (c.c. 17-24, 25-32 y 33-40) (Figura 25).



Figura 24.



Figura 25.

La textura de la pieza es rigurosamente a tres voces y tiene un rango que va desde un re3 en los c.c. 16 y 38 hasta un do7 en los c.c. 21 y 38 (Figura 26).

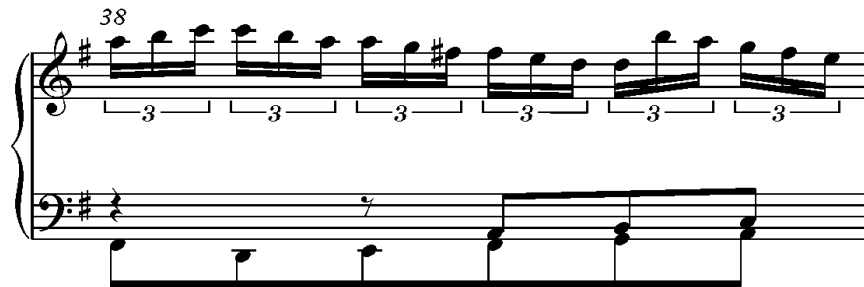


Figura 26. Do 7 y re 3 en el compás 38, lo cual parece coincidir con el punto climático de la pieza.

La pieza transita a través de tres distintas regiones tonales y con un orden similar al de los demás movimientos. Primero aparece la cadencia al I grado en el c. 8 y después en el c. 16 al V, para de esta manera concluir con la sección A. En B en el c. 24 resuelve el periodo con cadencia a mi menor, VI grado de sol y región de subdominante, en el c. 32 aunque concluye con un re mayor, este periodo queda abierto ya que dicho acorde no aparece como un punto de modulación sino como dominante del primer grado, por lo cual podríamos hablar de un periodo abierto. El movimiento concluye con cadencia al I grado en el c. 40 (Figura 27)

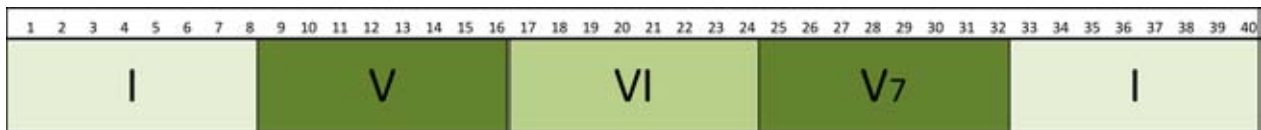


Figura 27.

El dibujo melódico de la voz superior de los c.c. 1-16 está presente durante toda la obra como principal material melódico de la danza.



Figura 28. El motivo presentado en la voz superior durante el primer compás es utilizado a lo largo de la pieza.

En el c.c. 37-39 la elaboración a partir de tresillos comprende una especie de *cadenza* que concluirá esta *Sarabande*.



Figura 29.

1.3.4. Gavotte.

Es una danza francesa cuyo nombre es derivado de los *Gavot*, es decir, gente del país de Gap en Dauphine. Esta en tiempo común en un tiempo rápido moderado y en dos partes, que como es usual cada una es repetida. En la forma original de la danza la primera parte consistía de 4 compases y la segunda de 8 aunque cuando se introdujo como un movimiento de la suite perdió esta característica. La *Gavotte* siempre debe comenzar en el tercer tiempo del compás y por lo tanto cada parte termina en blanca. La posición de la *Gavotte* en la suite no es invariable, aunque usualmente sigue a la *Sarabande*, en ocasiones la precede.

La *Gavotte* consta de dos partes: la primera (A) de los c.c. 1-8 y la segunda (B) de los c.c. 9-24. La sección A está conformada por 8 compases mientras que su contraparte B por 16 (Figura 30). Podemos deducir subdivisiones en estas secciones a partir de los puntos cadenciales que ocurren en las mismas. En la sección A en el c. 4 ocurre el primer punto cadencial y el segundo en c. 8 al V grado. En B el c. 15 con la cadencia a mi menor a mitad del compás y la cadencia al I grado en el final de la obra (Figura 31).



Figura 30.

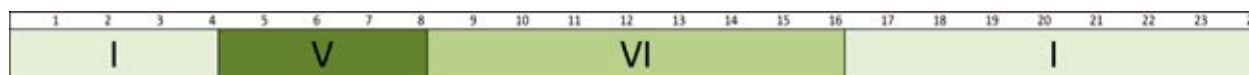


Figura 31.

La textura general de la pieza es a tres voces, pero en un punto ésta cambia a cuatro voces (Figura 32). El rango es igual al de las piezas vistas hasta el momento, con su punto más grave en el c. 23 con un re5 y el más agudo en el c. 20 con un do7.



Figura 32. Aunque en este caso la textura es en sentido estricto a cuatro voces, la voz adicional funciona solo como refuerzo armónico.

El material melódico que se usará durante toda la pieza aparece en los c.c. 1-5 y a partir de este núcleo, con algunas variantes, surgirá el resto de elaboración melódica.



Figura 33. Primeros cuatro compases de la Gavotte.

1.3.5. Bourrée.

La *Bourrée* es una danza cuyo origen es discutido ya que se le da un origen tanto francés como español. Normalmente esta danza está en tiempo común *alla breve* y en sus características generales presenta algunas analogías con la *Gavotte*, aunque pueden ser fácilmente distinguidas; la *Bourrée* solo tiene dos tiempos por compás,

mientras que la Gavotte tiene 4; la *Gavotte* comienza en el tercer tiempo y la *Bourrée* siempre comienza en el cuarto.

También de composición binaria, A c.c. 1-10 y B c.c. 11- 30 (Figura 34), la *Bourrée* incluye un plan tonal y secciones definidas por estos puntos cadenciales los cuales cabe mencionar son similares a los de sus antecesores y que se muestran a continuación (Figura 35).

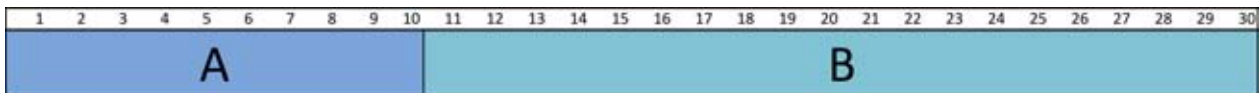


Figura 34. Secciones de la Bourrée.

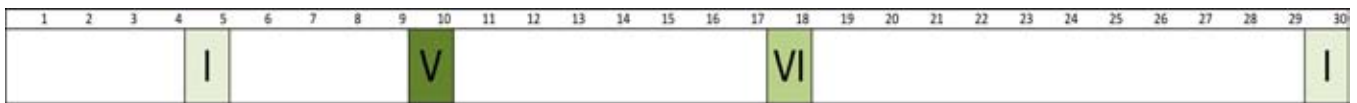


Figura 35. Plan tonal general del Bourrée, las subdivisiones de las secciones mayores van a la par con estos puntos.

La textura en este caso es rigurosa a dos voces, lo cual contribuye al carácter lúdico y ligero de la pieza. El rango de igual manera es constante a través de la Suite.

La elaboración armónica de los c.c. 14-17 es de muy especial interés por el cromatismo y color que da al segmento (Figura 36).



Figura 36. En los c.c. 15-16 sugiere una inflexión al IV grado pero ésta sirve solo como preparación a la modulación al VI grado.

1.3.6. Loure.

Es una danza de origen francés en tiempo lento generalmente en compás de 6 cuartos. Con el tiempo el término Loure fue aplicado a cualquier pasaje que fuera interpretado en el estilo de las obras para gaita. La Loure está relacionada con la música pastoral rústica o serrana.

Esta danza, al igual que las demás, mantiene la organización de dos secciones divididas por puntillos dobles (A y B), en este caso simétricas, donde A se desplaza a partir de los c.c. 1-8 y B de los c.c. 9-16 (Figura 37). Aunque en la primera sección también ocupa la modulación al quinto grado, en B no ocurre la modulación al VI grado ya que en esta ocasión ocupa el II grado como acorde de la subdominante para después ocupar el V7 de sol y regresar a la tónica. Las subdivisiones de las secciones están definidas por cadencias tanto a los tonos vecinos como a la tónica, de esta manera encontramos en los c.c. 1-4 en donde se resuelve a la armonía de I grado, en los c.c. 5-8 al V grado, del c. 9-12 ocurre la modulación al II grado para cumplir con la región de subdominante y finalmente de los c.c. 13-16 el regreso a la tonalidad original (Figura 38).

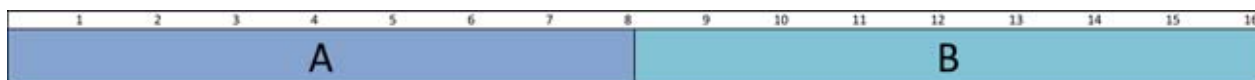


Figura 37.

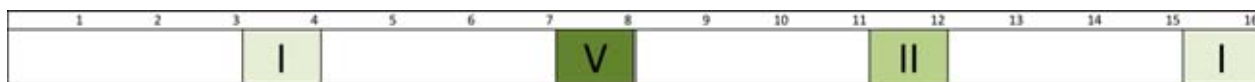


Figura 38.

La textura es generalmente a cuatro voces aunque en ocasiones utiliza desde 4 a 6 voces, no de forma rigurosa sino para enriquecer la trama armónica (Figura 39). El rango es el mismo que en las demás piezas el cual se desplaza a partir del re3, en los c.c. 3, 8 y 13 hasta un do7 en el c. 11.

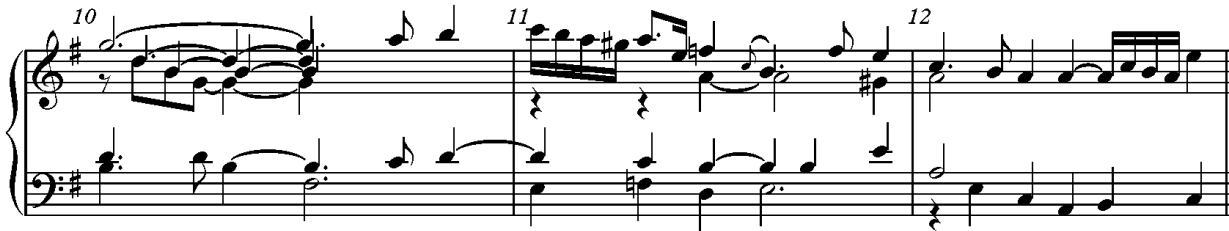


Figura 39. Ejemplo del uso de texturas distintas a la de tres voces.

La pieza está formada a partir del motivo presentado en los primeros compases el cual usualmente utiliza variado.

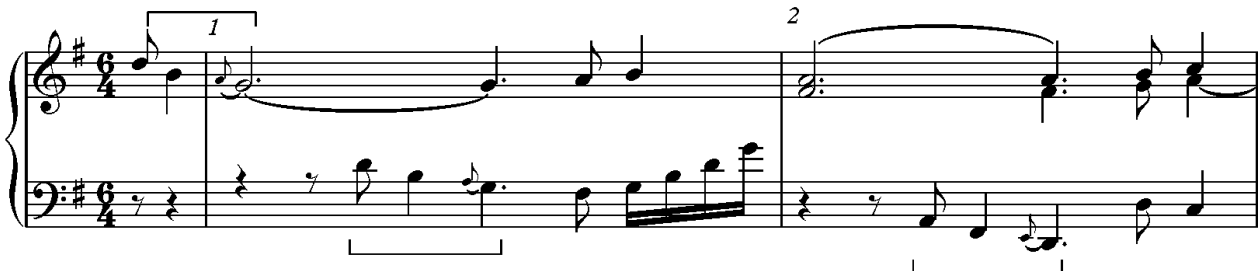


Figura 40.

1.3.7. Gigue.

Gigue o Giga es una danza de origen italiano. Puede ser escrita tanto en tiempo de tres octavos, seis octavos, tres cuartos, seis cuartos o doce octavos y consiste de dos secciones las cuales están repetidas. Su tiempo es ligero y usualmente se utiliza para terminar la suite. La *Gigue* no debe ser confundida con el término inglés Jigs ya que este término llegó a ser sinónimo de cualquier ritmo ligero o irreverente.

Esta obra también en dos secciones, A de los c.c. 1-24 y B de los c.c. 25-56, resulta ser la más extensa de toda la Suite y es también con la cual termina toda la serie de danzas (Figura 41). El rango de la obra es igual al de los demás movimientos.



Figura 41.

Este movimiento es peculiar ya que al ser la obra final utiliza una textura fugada, la cual es estricta a tres voces. El mapa tonal de la obra es el mismo de toda la Suite; y a continuación se muestra el esquema general (Figura 42).

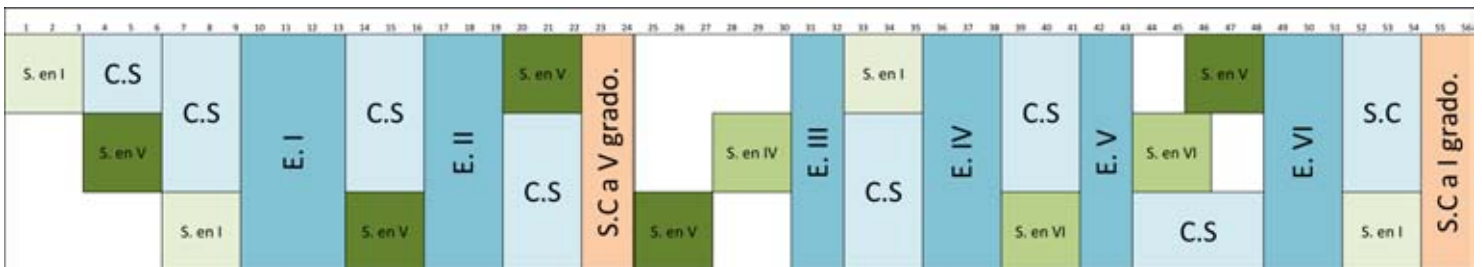


Figura 42. S: Sujeto. C.S: Contrasujeto, E: Episodio, S.C: Sección conclusiva.

Esta obra, a usanza de la *Gigue*, está en el compás compuesto de 12/16, lo cual le da un ritmo y movimiento más alegre. Sobre esta obra Forkel¹⁵ menciona que Bach solo emplea el uso de consonancias, en especial terceras y sextas, en su construcción.

1.4. Sugerencias interpretativas.

Tomando en cuenta algunos de los principios a partir de los cuales se construye esta suite, me parece que el principal reto del intérprete al abordar una de estas obras es el poder identificar y definir con precisión el carácter de cada uno de los movimientos ya que si bien entendemos que, al menos en esta suite, el edificio armónico es muy similar

¹⁵ (Forkel, 1920, pp. 128-129)

en cada uno de ellos lo único que puede mantener la frescura del ciclo completo es el contraste entre los mismos. El contraste entre movimientos en este caso puede darse de una manera muy sutil ya que entre algunos movimientos la circulación rítmica y melódica puede parecer muy similar.

Tomando en cuenta la textura que maneja Bach en esta suite en general creo que lo mas apropiado al interpretarlas en el piano es dar una jerarquía mayor a la voz superior, o en su caso aquella voz que mantenga la configuración melódica principal, ya que si bien el movimiento procede de manera contrapuntística en la mayoría de los casos existe una voz que es acompañada.

En cuanto al fraseo, me parece que al utilizar los movimientos armónicos, como punto de partida para definir la extensión de las frases y periodos, estos podrán ser lo bastante claros para sugerir el tipo de fraseo que se ajusta mejor a cada movimiento. Consideraría esta suite, en su totalidad, como una colección de obras joviales y ligeras, así que me parece que es la labor del intérprete el mantener este carácter y, partiendo de ello, definir el rango emocional en el cual se moverá.

2. SONATA EN DO MENOR HOB. XVI NO. 20

2.1. Esbozo biográfico de Franz Joseph Haydn.

2.1.1. Cronología.

1732. Nace en la noche entre el 31 de Marzo y el 1 de Abril en Rohrau, en la Baja Austria.

1740. Llega a Viena como corista en la catedral de San Esteban a petición del maestro de capilla George Reutter en donde también aprende comienza sus estudios en el teclado y violín.

1745. Su hermano Michael se le une como corista en e

I Cantorei.

1749. Es expulsado del *Cantorei* pero es acogido por su amigo Johann Michael Spangler.

1752. Se une como al compositor italiano Nicola Porpora con quien recibe una educación más profunda en composición.

1756. Compone su primer cuarteto de cuerda para el barón Carl Josef Fürnberg.

1757. Comienza a trabajar para el conde Morzin quien lo nombra *Kapellmeister*.

1759. Compone su primera sinfonía en honor del conde von Morzin.

1760. Se casa con Ana María Keller, matrimonio que no produce descendencia.

1761. Es contratado por el príncipe Paul II de la adinerada familia Esterházy como *Vice-Kapellmaester*.

1766. Con la muerte de Paul Werner es ascendido a *Kapellmeister*.

1779. Con la renegociación de su contrato con los Esterházy, es capaz de comercializar su obra con un público más amplio.

1786. Compone la versión orquestal de Las Siete Palabras de Cristo, obra creada por encargo de la catedral de Cádiz en España.

1790. Muere el príncipe Nikolaus I y acepta un contrato a petición de Johann Peter Salomon para dirigir en Inglaterra al siguiente año.

1791-92. Durante su estancia en Inglaterra su prestigio como compositor aumenta y recibe tanto elogios como distinciones.

1795. Haydn regresa a Viena, después de su segundo y último viaje a Inglaterra (1794-95), y es contratado por el príncipe Esterházy II para servir de nuevo como *Kapellmeister*.

1797. Compone "*Gott erhalte Franz den Kaiser*", que posteriormente se convierte en el himno nacional Austriaco.

1798. Compone el oratorio de la Creación.

1802. Haydn se retira de la composición por complicaciones en su estado de salud.

1809. Muere el 31 de mayo, en Viena¹⁶.

2.1.2. *Kapellmeister* de la familia Esterházy.

En 1759 Haydn fue designado como director musical del conde Morzin para con este puesto darle por primera vez un ingreso relativamente seguro. El conde estuvo forzado a disolver su orquesta por motivos económicos pero Haydn fue rápidamente contratado por el príncipe Paul Anton Esterházy como asistente de maestro de capilla y se mudó a Eisenstadt en 1761. El príncipe Paul muere en 1762 y es sucedido por Nicolás I quien en los primeros años de su reinado construyó Esterháza, un palacio de verano el cual contaba con las instalaciones apropiadas para la práctica musical y en las cuales Haydn montó tanto operas, sinfonías como música de cámara. Su relativo aislamiento en Esterháza fue difícil para el compositor aunque de esta manera también estuvo libre de influencias musicales forzándolo a mantener su originalidad, además de que al tener a su disposición a músicos competentes pudo probar y experimentar con distintos tipos de composiciones¹⁷.

2.2. Contexto histórico.

2.2.1. Clasicismo.

¹⁶ (Larsen, 1980, pp. 328-348)

¹⁷ (íbidem, pp. 333-337)

El tema de los periodos musicales (barroco, renacimiento, clasicismo) siempre ha sido de una u otra manera problemático, en el caso del clasicismo esto no es la excepción. A través de la historia este término ha denominado estilos, obras y periodos temporales en distintos momentos durante la historia en el campo de las bellas artes en general, es por esto que podemos hablar de alguna pieza de jazz como de alguna sinfonía de Tchaikovsky y a ambos etiquetarlos como clásicos, en el caso de la pieza de jazz el término se define a partir de las cualidades y alcances de esta obra dentro de su propio estilo y en el caso de la sinfonía de Tchaikovsky el término puede ser por su aplicación generalizada en cualquier obra de música culta de concierto¹⁸.

Durante el siglo XVIII surgió una revaloración de las cualidades que eran relacionadas con aquellas de las civilizaciones antiguas, en concreto con la griega y romana, para de esta manera revivir en las bellas artes el espíritu que estas evocaban y de esta manera dar nacimiento a lo que fue llamado neoclasicismo. Éste término no será adoptado por la música ya que, a diferencia de la arquitectura o escultura, los vestigios musicales de las culturas antiguas no son suficientes para poder crear una imagen lo bastante inteligible como para ser adoptada. En vez de esto, los compositores adoptaron conceptos como el balance y el orden los cuales eran asociados con las culturas clásicas antiguas¹⁹.

2.2.2. La Sonata en el Clásico.

La sonata en su forma clásica comienza a gestarse con Domenico Scarlatti, Domenico Alberti y C. P. E. Bach ya que estos son los expositores del nuevo estilo galante el cual

¹⁸ (Pauly, 1988, pp. 1-10)

¹⁹ (ídem)

surge a finales del periodo barroco. El estilo de la sonata durante el periodo clásico llega a su madurez con las sonatas de Haydn y Mozart lo cual coincide con la transición del clavecín y clavicordio al piano, en lo que llamamos la escuela vienesa y termina con las últimas sonatas de Beethoven y Clementi las cuales aún estaban orientadas hacia el clasicismo. Aunque el término sonata resulta menos confuso en este periodo aún en algunos casos es usado en un sentido más general denominando simplemente a música instrumental. También fue equiparado el término con otros como *Solo* en Inglaterra, *Piece de Clavecín* en Francia, *Divertimento* en Viena y *Notturmo* en Milán.

Una definición clara de la estructura de la sonata no fue dada hasta 1840 y hasta entonces consistía en una definición orientada hacia un plan tonal y a la variedad de indicaciones de tempo. Es durante los primeros años que la sonata no gozaba de una buena reputación entre músicos y teóricos, pero esto no detuvo su progreso para ser una de las formas más populares del siglo XIX y XX.

Aunque no existe una tendencia consistente en el número y orden de los movimientos algunas características son constantes como el uso de la forma sonata en el primer movimiento, un Andante o Grazioso en el segundo, aunque estos pueden ser Grave o Adagio en algunas de las obras grandes, y para los movimientos internos y finales están el Scherzo, remplazo del Minuet, el Rondó, las Variaciones y otras danzas como la Siciliana o el Minuet²⁰.

2.2.3. Plan general de la forma de primer movimiento de la sonata.

²⁰ (Newman, 1980, pp. 485-491)

La forma del primer movimiento de la sonata es la forma musical más importante desde el periodo clásico al siglo XX. Esta forma denomina a un movimiento más no a la sonata como un todo y comúnmente aparece como una parte de una obra con más movimientos, ya sea un trio, cuarteto, sonata, o sinfonía. La forma sonata consiste en una estructura tonal de dos partes, ordenadas en tres secciones principales, las cuales son: exposición, desarrollo y reexposición o recapitulación. La exposición consiste en dos grupos de los cuales el primero está en la tónica y el segundo en la dominante, ambos grupos de la exposición pueden incluir diferentes temas, al más prominente del primero lo llamamos tema principal y al del segundo tema secundario, aunque no necesariamente sea la segunda idea musical más importante. El desarrollo consiste en una elaboración del material de exposición y modula a través de una o más tonalidades. La última parte del desarrollo prepara la recapitulación, la cual regresa tanto al tema principal como a la tonalidad original y transporta material del tema secundario al tono del tema principal. El movimiento concluye tanto con una *cadenza* que coincide con el final de la recapitulación o con una coda al término de la recapitulación²¹.

2.2.4. Música para teclado de Haydn (1750-1780).

La música para teclado de Haydn plantea la problemática de optar por uno u otro instrumento, basándose para resolver esto, en distintas indicaciones con la premisa de que estas resulten más idiomáticamente cercanas a un instrumento que a otro, ya sea en el fortepiano, clavicordio o clavecín. Una de las indicaciones usadas para poder diferenciar con exactitud para cual instrumento en particular fueron creadas es la dinámica, ya que estas solo aparecen indicadas en los autógrafos del compositor en

²¹ (Webster, 1980, pp. 497-498)

solo tres ocasiones hasta antes de 1780, la Hob. XVI no. 18, 20 y 22. En los casos en los que aparecen indicaciones dinámicas en estas sonatas pueden ser adjudicadas al uso de un clavecín de doble teclado o un clavicordio, aunque en la mayoría de los casos estos efectos resultan obvios aún sin ser necesariamente indicados, con excepción de la sonata no. 20 la cual supone distintas dificultades en cuanto a indicaciones dinámicas se refiere y de la cual hablaremos con mayor detenimiento en capítulos siguientes²².

2.2.5. Sonata Hob. XVI No. 20.

La Sonata *en do* menor ejemplifica una tendencia de su música de finales de la década de 1760 y comienzos de 1770 hacia una expresión más agitada, que se caracteriza por el empleo de ritmos irregulares y favorecer las tonalidades menores. Esta tendencia se ha puesto bajo la etiqueta de *Sturm und Drang*. Esta Sonata respira un aire diferente al de sus contemporáneas ya que observamos que, desde el primer movimiento, parece tomar forma de un modo más espontáneo y libre. Mezcla una profunda intensidad lírica con súbitos estallidos de acción, y en un momento dado ralentiza su avance para dar un efecto de expectativa en el oyente. Sólo se alcanza un tipo de avance más uniforme con el material que cierra la exposición. Y es este material el que proporciona la base para una sección de desarrollo de una considerable fuerza, en la que finalmente se consigue una inercia prolongada.

El movimiento lento se desenvuelve con una regularidad mucho mayor. Gran parte del mismo se encuentra construido a partir del procedimiento barroco del bajo caminante, una sucesión de ritmos uniformes de corchea en gran medida por grados

²² (Somfai, 1995)

conjuntos. La melodía en este caso tiene un aire más íntimo. Los ritmos sincopados pasan a dominar las líneas melódicas en contratiempo respecto al bajo uniforme y creando un efecto de indecisión. Pero la reexposición es en cierto sentido más expresiva, hasta el punto de convertirse, de hecho, en un gran clímax.

El *finale* regresa a la agitada expresión en do menor del primer movimiento, pero con un efecto más brillante. Esto toma forma en la aproximación que hace Haydn a la reexposición del material inicial. El comienzo de la reaparición es muy contenido y enseguida se ve engullido por una oleada de brillantes pasajes virtuosísticos, caracterizados por un obsesivo entrecruzamiento de la mano izquierda por encima de la derecha. Esto crea un clímax prolongado que necesita que el material inicial sea reexpuesto para equilibrar el argumento musical.

En la cuestión de para cual instrumento esta sonata estaba pensada, el consenso general es que aunque resulta poco usual para una sonata compuesta en 1771 indicar dinámicas tan variadas, aún no podemos hablar de una sonata para el fortepiano aunque sí podemos pensar en una intención idiomática más cercana a la de este instrumento. En el manuscrito se especifica como una sonata para el *Clavi Cembalo* aunque esto puede ser atribuido a una cuestión rutinaria más que a un deseo del compositor. Aunque fue compuesta en 1771 no apareció publicada hasta 1780, en una edición revisada por el compositor, lo cual también nos permite pensar en que, aunque las indicaciones dinámicas aparecen desde el autógrafo, este no contiene la sonata en su totalidad ya que solo aparece un esbozo del primer y tercer movimiento, algunas bien pudieron haber sido anexadas en la revisión de 1780. La problemática de las dinámicas sólo está presente en el primer movimiento ya que los movimientos

siguientes parecen estar identificados con una escritura acorde a la del clavecín o clavicordio²³.

2.3. Análisis de la Sonata Hob. XVI No. 20

2.3.1. I. Moderato.

El primer movimiento es una forma regular de primer movimiento de sonata, este consiste en: Exposición en los c.c. 1-37 (37 c.c.); Desarrollo, c.c. 38-68 (30 c.c.) y la Recapitulación en los c.c. 69-100 (31 c.c.) (Figura 43).

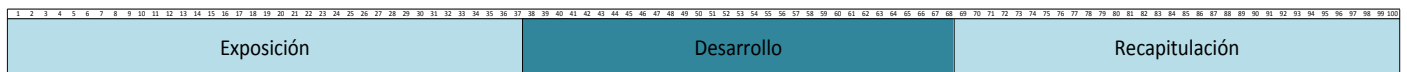


Figura 43. Partes del movimiento

Es posible la subdivisión de la exposición en tres secciones a partir de su perfil armónico: la primera sección de los c.c. 1-8 está en la región de la tónica; los c.c. 9-25 son un periodo de transición armónica o puente el cual termina por resolver al relativo mayor; del c. 26 al c. 37 establece la nueva tonalidad de mi bemol mayor (Figura 44).



Figura 44. Esquema armónico de la exposición.

El puente a su vez consiste en tres elaboraciones armónicas distintas: en la primera (c.c. 9-14), a partir de inflexiones primero al IV y luego al V grado de mi bemol mayor prepara el camino para la segunda elaboración en los c.c. 15-18 donde se

²³ (Harrison, 1997, pp. 16-20)

establece parcialmente en el V grado de mi bemol, si bemol mayor, y a partir de alternar la dominante del homónimo menor con la de mi bemol mayor en los c.c. 19-25 establece la tonalidad de mi bemol mayor en el c. 26 (Figura 45).

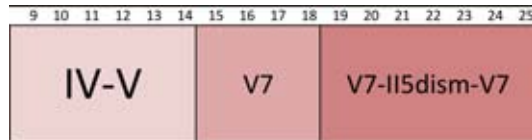


Figura 45. Sucesión armónica para la modulación.

La exposición también puede dividirse tomando en cuenta su material temático, de esta manera en los c.c. 1-8 aparece la primera entonación o tema A; el puente modulante en los c.c. 9-25, el cual contiene al menos tres configuraciones temáticas distintas y la sección conclusiva (S.C), la cual está seccionada a partir de motivos de tres compases de duración, que se encuentra en los c.c. 26-37 (Figura 46).



Figura 46. Secciones temáticas.

El tema A esta conformado por un periodo de 8 c.c. en el cual se establece la tonalidad original de do menor a partir de una frase abierta en el c.4 y una cerrada en el c. 8. (Figura 47).



Figura 47. Finales de frase.

Como habíamos mencionado el puente tiene distintos motivos temáticos, específicamente tres *a*, *b* y *c* (Figura 48).



Figura 48. Motivos del puente *a*, *b* y *c*.

La S.C, está diseñada a partir de motivos con combinaciones rítmicas específicas las cuales se extienden durante tres compases y suman cuatro de estas subdivisiones en total (*a*, *b*, *c* y *d*) (Figura 49). Cada una de estas secciones en cuanto a su diseño armónico tiene la función de establecer la tonalidad de mi bemol mayor a partir de la combinación del IV, V y I grado (Figura 50).



Figura 49.

26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
a			b			c			d		
I6-IV-I6/4-V7-I			I6/4-V7			V6/5-I			I-IV-V6/5-V7-I		

Figura 50.

El Desarrollo utiliza tres materiales para su construcción: el tema A en los c.c. 38-46 (a); c de la S.C en los c.c. 47-65 (b) y a del Puente en los c.c. 65-68 (c). La elaboración armónica del desarrollo es más sofisticada ya que además de modular a las tonalidades vecinas de mi bemol mayor y do menor también lo hace a las de mi bemol menor. El ritmo armónico del Desarrollo es más dinámico y este no coincide exactamente con la subdivisión a partir de los materiales (Figura 51).

38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68
a									b																c					
Eb mayor			Ab mayor			Bb menor			Db mayor			Eb menor			Puente						Sol menor			Do menor						

Figura 51.

Ejemplos de los materiales de la exposición en el desarrollo:

The image shows three musical excerpts. The first, labeled 'Tema', spans measures 38-46 and features a piano (*p*) and forte (*f*) dynamic range. The second, labeled 'c de S.C', spans measures 47-65 and shows a complex rhythmic pattern. The third, labeled 'a del Puente (Exposición)', spans measures 66-68 and also features a piano (*p*) and forte (*f*) dynamic range.

Figura 52.

La recapitulación se da con pequeñas variaciones en relación a su contraparte primaria, a excepción de la elaboración armónica, ya que en esta ocasión no modula al relativo mayor sino que se mantiene en la tonalidad original de do menor. También cabe hacer notar que ya que presentó el material de los c.c. 9-13 al final del desarrollo como puente armónico-melódico entre este y la recapitulación, son omitidos. De igual manera

A partial view of musical notation at the bottom of the page, showing a few measures of a piece.

al final de la S.C de la recapitulación existe una pequeña ampliación de la resolución a do menor a partir de un pedal en tónica (Figura 53).

Figura 53. Extensión en c.c. 98-100

2.3.2. II. Andante con Moto.

El segundo movimiento consiste en una forma simple de A y A¹ donde cada sección está separada por puntillos dobles (Figura 54).



Figura. 54

La sección A esta precedida por una Introducción en los c.c. 1-8. En la primera sección (A) después de la introducción en los c.c. 1-8 el tema *a* se expone en los c.c. 9-13, el *b* en los c.c. 14-19 y una sección conclusiva (S.C) en los c.c. 20-25 (Figura 55).



Figura 55.

El ritmo armónico de la primera sección está marcado por el paso de la tonalidad original (la bemol mayor) a la dominante. La bemol mayor se extiende desde el c. 1 al c. 8, lo cual coincide con los compases de la introducción, aunque este periodo queda abierto dando paso a la modulación a mi bemol mayor. En los c.c. 9-13, tema *a*, la tonalidad de mi bemol mayor se afianza gracias a la ausencia de re bemol en la melodía y el acompañamiento. El tema *b* coincide con una elaboración armónica la cual está construida a partir de inflexiones a los tonos vecinos de mi bemol mayor en los c.c. 14-

19. A partir del c. 20 hasta el c. 25 la tonalidad de mi bemol mayor es definida con mayor claridad para dar paso al fin de la sección A (Figura 56).

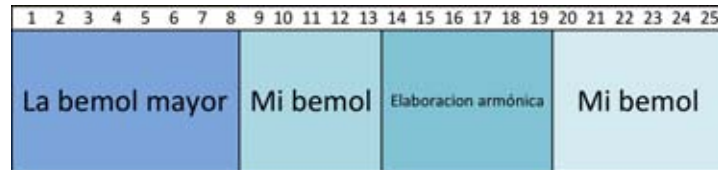


Figura 56.

El tema *a* se caracteriza por una progresión ascendente a partir de trinos en la mano derecha mientras ocurre una escala por grados conjuntos descendentes en la mano izquierda (Figura 57).



Figura 57.

El tema *b* consiste en una elaboración a partir de terceras en una forma progresiva modulante en la mano izquierda y una configuración melódica en la derecha con la característica del ritmo a contratiempo (Figura 58).



Figura 58.

La S.C consiste en una frase de tres compases (c.c. 20-22) la cual a forma de una extensión es elaborada para terminar la sección en los c.c. 22-25 (Figura 59).



Figura. 59

La sección A¹ está subdividida a partir de los materiales (*a*, *b* y S.C) de la primera sección que en el caso de esta sección aparecen más elaborados y extendidos, es así que a partir de los c.c. 26- 39 se da la sucesión *a - b - S.C*; en los c.c. 40-50 *b - S.C - b* y en los c.c. 51-67 *a - b - S.C*. El material armónico con el que se cuenta en A¹ está formado por los grados correspondientes a las tonalidades vecinas tanto de mi bemol mayor como de la bemol mayor. La primera subdivisión del desarrollo, que comprende los c.c. 26-39, comienza con el tema *a* en los c.c. 26-29; el tema *b* en los c.c. 30-35 y la S.C en los c.c. 36-39 (Figura 60). El tema *a* en esta sección aparece recortado y en la tonalidad de mi bemol mayor (Figura 61). El tema *b*, siguiendo los parámetros característicos de este tema, comprende una transición armónica caracterizada por inflexiones (Figura 62). La S.C aparece con más variaciones que su antecesora en A ya que además de alterar el dibujo melódico la textura pasa de dos a tres voces (Figura 63).

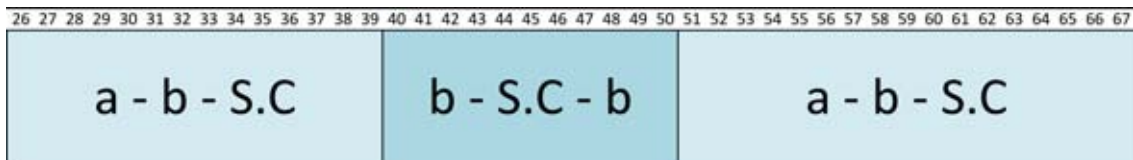


Figura 60.



Figura 61.



Figura 62.



Figura 63.

La segunda subdivisión en los c.c. 40-50 comprende al tema *b* n los c.c. 40-42; la S.C en los c.c. 45-46 y una elaboración del tema *b* en los c.c. 47-50. El tema *b* en esta primera aparición durante esta subdivisión consiste en una transición armónica utilizando los mismos motivos rítmicos que su antecesor (Figura 64). La S.C aparece recortada y combinada con los contratiempos del tema *b* (Figura 65).

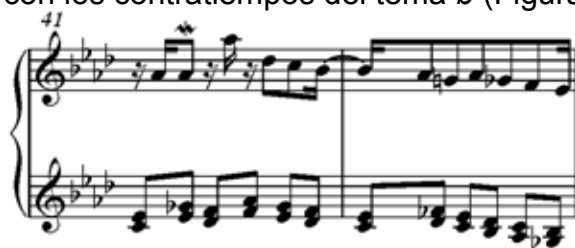


Figura 64.



Figura 65.

La tercera subdivisión consiste en el tema *a* en los c.c. 51-55; el tema *b* en los c.c. 56-61 y la S.C en los c.c. 62-67. El tema *a* en la tercera subdivisión conserva la

escala descendente por terceras de A pero la configuración melódica de la mano derecha aparece combinada con el motivo rítmico de la mano derecha del tema *b* (Figura 66). El tema *b* conserva los mismos atributos que en sus pasadas apariciones. La S.C, con la cual termina el movimiento, también aparece sin mayor variación a excepción de la tonalidad a la cual resuelve (Figura 67).



Figura 66.



Figura 67.

2.3.3. III. Allegro.

El movimiento final de la sonata está construido como una forma compleja la cual se asemeja a una sonata pero con rasgos distintivos del rondo. El movimiento consta de tres secciones a la manera de la sonata: Exposición, en los c.c. 1-46; Desarrollo en los c.c. 47-120 y Recapitulación en los c.c. 121-152.



Figura 68.

La Exposición consiste en un tema A en los c.c. 1-12; en un Puente modulante en los c.c. 13-26; un tema B en los c.c. 27-38 y la S.C en los c.c. 39-46 (Figura 69).



Figura 69.

El tema A esta conformado por un periodo de 12 c.c. el cual está en la tonalidad de do menor y a partir del c. 9 deja las figuras rítmicas basadas en dieciseisavos en la mano derecha para remplazarlas con octavos (Figura 70).



Figura 70.

El Puente es modulante y consiste de dos subdivisiones: *a* en los c.c. 13-20 y *b* en los c.c. 21-26 (Figura 71). La primera de estas (*a*) consiste en una imitación libre de los motivos a partir de octavos (Figura 72) en una textura a tres voces y aunque aún no existe la cadencia perfecta a mi bemol mayor esta sección introduce la sensible de si bemol (*la* natural, sensible de la dominante de mi bemol). La segunda subdivisión (*b*) se

forma a partir de un motivo por dieciseisavos en la mano derecha y un pedal de acompañamiento en la mano izquierda con la dominante de mi bemol mayor (Figura 73). En *b* el ambiente armónico ya pertenece con más definición a mi bemol mayor, aunque no cuenta con una cadencia perfecta que defina definitivamente la nueva tonalidad.

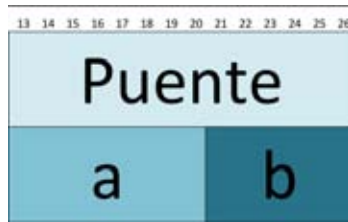


Figura 71.

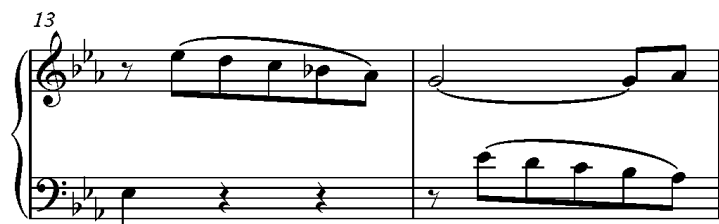
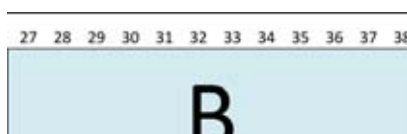


Figura 72.



Figura 73.

El tema B consiste en dos subdivisiones (Figura 74): *a* de los c.c. 27-34 con la característica de una melodía en la mano izquierda la cual cambia de tesitura en los c.c. 29-30 (Figura 75), extiende el periodo a partir de una cadencia rota en el los c.c. 34-35 (Figura 76) y *b* de los c.c. 35-38 la que aunque retoma el motivo por dieciseisavos de la subdivisión *b* lo combina con un despliegue a una voz por octavos (Figura 77), ya que *b*



consiste en una ampliación del periodo tiene un carácter más conclusivo y podría considerarse como una pequeña *coda* de toda la sección B.

Figura 74.



Figura 75.



Figura 76.



Figura 77.

La S.C procede a partir de una textura a cuatro voces la cual tiene como característica principal los bordados cromáticos en los c.c. 41-43. Esta S.C termina en la tonalidad de mi bemol mayor (Figura 78).



Figura 78.

El Desarrollo está organizado en dos secciones (I y II) cada una de las cuales está delimitada por la aparición de tema A de la siguiente manera: la sección I en los c.c. 47-78 y II en los c.c. 79-120.



Figura 79.

En la sección I del desarrollo el material de A aparece en los c.c. 47-56 y su elaboración consiste en presentar el tema en mi bemol mayor, luego en fa menor y suprimir las figuras con octavos presentadas en la exposición (Figura 80). En los c.c. 57-64 el material de a del Puente de la Exposición pero más desarrollado y con un carácter más polifónico (Figura 81). A partir del c. 65 hasta el c. 73 aparece el tema b del Puente de la exposición pero este se encuentra ampliado y sirve como preparación para la inflexión a la dominante de do menor, sol mayor, con la cual cerrara esta subdivisión (Figura 82). En los c.c. 74-78 aparece un nuevo material también a forma de puente entre sol menor y do menor, este material, por su carácter parece evocar el tema principal del primer movimiento ya que no coincide con ningún material presentado dentro del tercer movimiento (Figura 83).



Figura 80. Tema en mi bemol mayor y fa menor durante el Desarrollo.

Figura 81

Figura 82. Ampliación del periodo e inflexión a sol en c. 74.

Figura 83. Comparación del motivo principal del primer movimiento con los c.c. 74-78 del tercero.

La sección II comienza con el tema A en los c.c. 79-84 y de nuevo omite las figuras por octavos. Esta nueva presentación de A también está en la tonalidad original de do menor. En los c.c. 85-89 aparece *a* del Puente en una manera bastante similar a su contraparte en la Exposición. En el c. 90 y hasta el c. 96 aparece *b* del Puente esta vez recortado y dibujando la dominante de c menor, sol mayor. En los c.c. 97-120 surge una elaboración a partir del material del tema B de la Exposición, esta subdivisión se

caracteriza por una progresión con acordes de dominante en los c.c. 107-120 (Figura 84) la cual termina por establecer la tonalidad de do menor para la Recapitulación.

Figura 84. Progresión modulante.

La Recapitulación expone el tema A en los c.c. 121-124. En los c.c. 125-128 hace una referencia al tema *a* del segundo movimiento compartiendo la escala descendente por terceras y el dibujo rítmico por contratiempos del tema *b*, también del segundo movimiento en la mano derecha (Figura 85). Estos compases (125-128) también sirven como sustituto del Puente ya que dan paso al tema B. El tema B en los c.c. 129-142 aparece sin mayor variación en comparación con su contraparte en la Exposición a excepción de una extensión del motivo por octavas en los c.c. 139-142 los cuales dibujan la armonía del acorde de sexta napolitana de do menor (re bemol mayor en primera inversión) (Figura 86). La S.C (c.c. 143-152) está extendida por dos compases en comparación con la S.C de la Exposición pero mantiene las mismas características de su contraparte además de que resuelve a la tonalidad original del movimiento, do menor.





Figura 85. Tema a y b del segundo movimiento (c.c. 10-11 y 16-17) con c.c. 124-128 del tercero.



Figura 86.

2.4. Sugerencias interpretativas.

Me parece que esta sonata es una obra que resalta por la importancia de la atención a los detalles, es por esto que el especial cuidado en diferenciar las secciones y definir con precisión los motivos rítmicos de las frases es una labor que mejorara el desempeño general de la obra y es de suma importancia para el intérprete.

Creo que la interacción entre los movimientos es la principal fuente del contraste de la obra ya que como es usual en la sonata cada movimiento mantiene su propio carácter pero cada una de estas diferencias esta condensada dentro de la obra en general es decir, los movimientos por separado no deben actuar como una obra aparte sino que deben de mantener el carácter general de la obra a pesar de sus diferencias.

El especial cuidado en la claridad de la articulación y el toque son de suma importancia para la interpretación satisfactoria de esta sonata.

3. VARIACIONES SERIAS OP. 54.

3.1. Esbozo biográfico de Félix Mendelssohn.

3.1.1. Cronología.

1809. Félix Mendelssohn nace en la ciudad de Hamburgo en Alemania. Sus padres son Abraham, un exitoso banquero, y Lea.

1811. Los franceses controlan la ciudad de Hamburgo y Abraham Mendelssohn huye a Berlín con su familia.

1815. Recibe sus primeras lecciones de piano

1816. Abraham convierte a sus hijos al protestantismo para él hacerlo también unos años después.

1819. Acude a la academia *Zelter* en Berlín donde también comienza a estudiar violín.

1824. Estudia piano con Ignaz Moscheles.

1826. Compone la obertura de Sueño de una noche de de verano inspirada en la obra de W. Shakespeare.

1827. Conduce el reestreno de la pasión según San. Mateo de Johann Sebastian Bach cuya obra era en la época era poco conocida en la época.

1834. Va a Leipzig y se convierte en director de la orquesta del *Gewandhaus* también es ahí donde conoce a Robert y Clara Schumann.

1841. En Berlín es nombrado director de la Academia de las Artes. Escribe la música incidental de la tragedia griega Antígona y las Variaciones serias en re menor.

1842. Termina la sinfonía Escocesa. Conoce al compositor Richard Wagner.

1843. Escribe la música incidental para Sueño de una Noche de Verano.

1844. Completa su concierto para violín en mi menor.

1846. Completa su oratorio *Elijah*, el cual estrena en Inglaterra en Agosto del mismo año. Regresa exhausto a Leipzig.

1847. Después de caer enfermo muere en Leipzig el 4 de Noviembre a la edad de 38 años²⁴.

3.1.2. Félix Mendelssohn-Bartholdy de 1841 a 1842.

La muerte de Friedrich Wilhelm III, rey de Prusia, el 7 de junio de 1840 tuvo un lugar importante en el desarrollo de la carrera de Mendelssohn ya que era esperado que el hijo del fallecido rey iniciara algún tipo de reforma en las bellas artes. Con este propósito, el rey comenzó el proyecto para restituir la academia de las artes incluyendo una sección tanto para la música como para la pintura, escultura y arquitectura. Se designó a Mendelssohn para llevar a cabo esta empresa, así que para noviembre de 1840 ya existía correspondencia entre el rey y Paul Mendelssohn (hermano del compositor). A finales de junio de 1841 Mendelssohn viaja definitivamente a Berlín para tomar su nuevo puesto. Uno de los primeros encargos que el rey hizo Mendelssohn fue la composición de la música incidental de una tragedia griega para lo cual fue escogida Antígona de Sófocles y para el 28 de octubre de 1841 la primera representación de la obra tuvo lugar en el teatro del Neuer Palais en Postdam. A pesar del éxito de la obra, los planes originales por los cuales había aceptado su traslado a Berlín aún no se

²⁴ (Kölher, 1980)

concretaban y las reformas no habían sido llevadas a cabo. Mendelssohn nunca dejó sus obligaciones como director de la orquesta del *Gewandhaus* de Leipzig y constantemente regresó a la ciudad para dirigir algunos conciertos.

El 27 de Septiembre 1842 regresa a Leipzig y días después renuncia a sus obligaciones en Berlín ya que ningún plan de reforma estaba a la vista. El rey Friedrich asignó a Mendelssohn como supervisor y director de la música sacra, puesto honorario, lo cual significó que aunque aún estaba al servicio del rey no tenía obligaciones en Berlín, lo cual le dejaba todo el tiempo para la orquesta del *Gewandhaus*, puesto que mantenía desde 1835²⁵.

3.2. Contexto histórico.

3.2.1. Romanticismo.

El término Romántico deriva de aquel usado para describir una historia que era aventurada, ya fuera en cómo estaba escrita o la historia que describía. Durante los siglos XVII y XVIII se utilizó como adjetivo para describir algo salvaje o rebuscado. Aunque no se puede afirmar con exactitud cuándo este término se empezó a usar con relación a la música, ganó popularidad durante el siglo XIX a partir de la obra de E. T. A. Hoffman, quien en un ensayo de 1813 usó este término para referirse a el romanticismo en la música de Beethoven²⁶.

A principios del siglo XIX el compositor adquirió una nueva imagen de sí mismo y de su trabajo. La noción de que la actividad del músico era distinta a aquella a la que se dedicaba la gente común era aún reciente. A esto se le suma la tendencia de los

²⁵ (Kölher, 1980, p. 140)

²⁶ (Warrack, 1980, p. 141)

filósofos y pensadores a recurrir a las Bellas Artes decepcionados de tanto la racionalidad del siglo XVIII como de las creencias religiosas, creando de esta manera una tendencia mística en el arte²⁷.

En 1813. Hoffman escribía sobre la música instrumental en relación con el Romanticismo:

“Es la más romántica de todas las Artes, -uno casi incluso puede afirmar que es la única genuinamente romántica-, ya que su única materia es el infinito. La liga de Orfeo abrió las puertas de Orcus -la música revela al hombre el dominio de lo desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo exterior y sensual que le rodea, un mundo en el cual abandona tras de sí todos los sentimientos determinados para rendirse al anhelo de lo inexpressable.”²⁸

Aunque no es probable que los compositores de principios del XIX estuviesen de acuerdo, o en su defecto, enterados de este giro en el pensamiento, sabemos que las ideas de Hoffman y Schopenhauer eran escuchadas en Alemania al menos a partir de 1810. A partir de este punto se popularizan ya con sus propios valores contrastantes a los del clasicismo y en donde la lucha más la capacidad del sujeto, este ya dotado de fantasía y sentimiento para vencer las dificultades, resulta en un valor central del Romanticismo.

La visión del artista como una especie de figura prometeica, como portador de un mensaje divino pero a la vez también rechazado por la sociedad a la cual sirve, se afianzó entre los músicos y críticos a comienzos del siglo XIX. Aunque incomprendido,

²⁷ (Plantinga, 1984, p. 26)

²⁸ (Thayer, 1964, pp. 304-305)

se le asignaba al compositor una posición especial dentro de la sociedad lo cual condujo a una oposición entre arte y entretenimiento, que contribuyó a la separación de la música culta y popular²⁹.

3.2.2. Variaciones.

Las variaciones se definen como la forma en la que sucesivas declaraciones de un tema son presentadas con elementos alterados³⁰. Las técnicas de las variaciones están basadas en dos posibilidades: el cambio o adición al tema dado. El tema puede ser tanto una configuración melódica, armónica o usualmente ambas, de duración indefinida. Pueden aparecer como una obra sola o acompañada de otros movimientos, como parte de una sinfonía, trio, sonata, cuarteto de cuerdas, etc. En los siglos XVIII y XIX el tema usualmente aparecía primero sin ningún tipo de alteración, de ahí el término tema y variaciones, esto en contraste con el uso que se les daba durante los siglos XVI y XVII en los cuales, al usar melodías populares, el tema sin alteraciones podía ser suprimido por completo.

Hasta finales del siglo XVIII las variaciones eran consideradas más como un aglomerado de piezas que como una forma definida. Con el paso del tiempo, distintas configuraciones fueron creadas para dar a las variaciones un plan formal completo. Es así que se han utilizado distintos métodos, por ejemplo: un tema *da capo* al final de las variaciones; un sucesivo incremento o disminución del movimiento; contraste entre instrumentación, tonalidad, tempo etc.; la inserción de una coda o *finale*; la implementación de material de transición entre variaciones; la organización de las

²⁹ (Warrack, 1980, p, 142)

³⁰ (Kölher, 1980)

variaciones en una forma rondó y su organización dentro de formas más complejas como la suite o la sonata.

Una distinción importante que se dio por primera vez en el siglo XIX es la de la variación formal y la variación de carácter. Esta división ejemplifica las principales tendencias de la primera parte del siglo XIX, que es donde convergen en primera instancia aquellas inspiradas en las obras de los compositores clásicos vieneses y la segunda determinada por los nuevos ideales de sonido e imaginario poético que trajo consigo el romanticismo³¹.

Las variaciones serias Op. 54 de Mendelssohn, en las que el autor combina tanto elementos clásicos, contrapuntísticos y románticos, ocupan una posición de suma importancia en la literatura pianística.

3.2.3. Variaciones serias Op. 54.

Esta obra fue creada en el verano de 1841 y aunque por sí sola representa una de las obras maestras de Mendelssohn para el piano, esta formaba parte de un plan más ambicioso de componer varias colecciones de variaciones según su carácter. En una carta dirigida a Klingemann, Mendelssohn manifiesta sobre la obra:

“¿Sabes que he compuesto recientemente con entusiasmo? Variaciones para el piano, de hecho son 18 con un tema en re menor, y me divierten tanto que inmediatamente he comenzado otras nuevas, una con un tema en mi bemol mayor y otra ya para la tercera ocasión con un tema en si bemol mayor. Casi

³¹ (Fischer, 1980, pp. 549-552)

*siento como si debiera compensar por el tiempo perdido ya que nunca había compuesto alguna*³²

El epíteto “serias” probablemente surge del contraste de estas con las llamadas “brillantes”, que eran populares en aquel entonces y por su configuración, eran de cierta manera contrarias al estilo de las variaciones hechas por Beethoven, que Mendelssohn para esta etapa de su vida estaba más inclinado. Recordemos las variaciones para violoncelo y piano del autor las cuales estaban aún en la categoría de “brillantes”.

En estas variaciones, es posible observar una nueva dirección artística del compositor ya que se aleja de los elementos brillantes, superficiales o atmosféricos para regresar a un formalismo más clasicista.

Podemos considerar a Beethoven, con sus variaciones en do menor, y a C. M. Weber como precursores del estilo que Mendelssohn utiliza en sus variaciones serias. Si bien estas variaciones fluctúan entre lo que llamamos variaciones estrictas y variaciones libres, el primer tipo definido, a grandes rasgos, por la transformación del contorno del tema pero no del contenido y en la segunda por una transformación que afecta principalmente al carácter del tema como a su contorno.

Las variaciones serias representan dentro de la obra de Mendelssohn una de sus obras más originales, las cuales han representado una fuente de inspiración a compositores como Brahms, Franck, Reger, hasta Bartok, cuya técnica de repetición percutida puede tener sus orígenes en esta obra³³.

Carta a Klingemann de Julio 15, 1841 en (Werner, 1963, p. 361)³²

³³ (Werner, 1963, pp. 362-365)

3.3. Análisis de las Variaciones serias Op. 54.

3.3.1. Tema: Andante sostenuto.

El tema está en un compás de 2/4 y en la tonalidad de re menor, este consiste en dos períodos de ocho compases con dos frases cada uno. La textura es predominantemente homofónica a cuatro partes. Al final del primer periodo se resuelve al relativo mayor de re menor, fa mayor; en el segundo periodo regresa a la tonalidad original de re menor (Figura 87).

Andante sostenuto.

Harmonic analysis for the first system:
i V₇/V iv V₇ i V₇ VI III VIII[♯] V i V₇/V → VII[♭]
iv → V₇ → ii Is ii[♯] vii[♯] → V₇ I

Harmonic analysis for the second system:
V₇ → vii[♯] V I V₇ → vii[♯] V I IV iii vii[♯] is vii[♯] iv₆ V₂ i iii[♯] V i

Figura 87. Soprano (en azul) con cifrado armónico del tema.

3.3.2. Variación 1.

La variación tiene una textura de tres voces y conserva tanto los dos periodos del tema original como sus respectivas frases. La variación está construida a partir de una elaboración de la voz media de la mano derecha a partir de dieciseisavos, la cual corresponde a una construcción contrapuntística que se opone a la melodía de la voz superior (Figura 88). El bajo en esta variación está construido a partir de octavas las

cuales aparecen a partir de un patrón determinado. La construcción armónica de la variación no difiere de aquella presentada en el tema.

Var. 1.



Figura 88. En verde voz media de la mano derecha.

3.3.3. Variación 2: Un poco piú animato.

Esta variación sigue la misma organización del tema y de la primera variación (16 c.c. divididos en dos periodos) y regresa a la textura de cuatro voces manejando una contraposición entre un motivo por seisillos en las voces medias (tenor y contralto) y la voz superior (Figura 89). La melodía aparece más difuminada aunque aún conserva los giros melódicos distintivos de la melodía del tema. El cifrado armónico no sufre ninguna variación.

Var. 2.



Figura 89.

3.3.4. Variación 3: Piú animato.

En esta variación existe una elaboración más dinámica del tema donde interviene una construcción, a partir de dieciseisavos, de pregunta y respuesta entre la región del bajo y la de la melodía (Figura 90). La elaboración melódica en esta ocasión está más alejada de la presentación original del tema ya que como habíamos mencionado el carácter es distinto. Sin embargo la construcción armónica responde a aquella del tema original.

Var. 3.



Figura 90.

3.3.5. Variación 4: Sempre staccato e leggiero

La cuarta variación cuenta con una textura a dos voces que se desplaza a partir de figuras por dieciseisavos. Aunque esta variación cuenta con 16 compases, al igual que el tema, los periodos no están separados por una barra doble ya que, a diferencia del tema, en donde la resolución de la sección se daba a partir de una cadencia perfecta, en esta ocasión no rompe el fluir de los dieciseisavos pero respeta la extensión de los periodos y frases. Una característica peculiar de los motivos por dieciseisavos es la adición de una apoyatura entre el segundo y tercer dieciseisavo de cada grupo lo cual da a esta variación su carácter distintivo (Figura 91).

Var. 4.



Figura 91.

3.3.6. Variación 5: Agitato.

Esta variación representa un cambio en cuanto al carácter en el que las variaciones hasta ahora se habían venido desarrollando ya que, aunque no existe un cambio de *tempo* significativo, teniendo en cuenta que la indicación *Agitato* se refiere más al carácter que al *tempo* de la obra, el patrón sincopado a partir de figuras de octavos simplifica el paso armónico y rítmico, además de mostrar con más claridad la melodía que aparece sin una variación significativa en comparación con la original (Figura 92).

Var. 5.



Figura 92.

3.3.7. Variación 6: A tempo

La sexta variación, al igual que la tercera, está construida a partir de motivos encontrados, aunque en este caso lo hace con un ritmo a partir de octavos y una textura compuesta por acordes (Figura 93). La melodía aún conserva sus rasgos distintivos durante el primer periodo en la voz superior, en aquellos acordes en los cuales no

interviene el bajo, y en el segundo periodo la melodía interviene en aquellos en los que interviene el bajo y en aquellos en los que no. Aunque la melodía está presente, de manera muy diluida, el esquema armónico en comparación con el original sigue presentándose sin mayor cambio.

Var. 6.

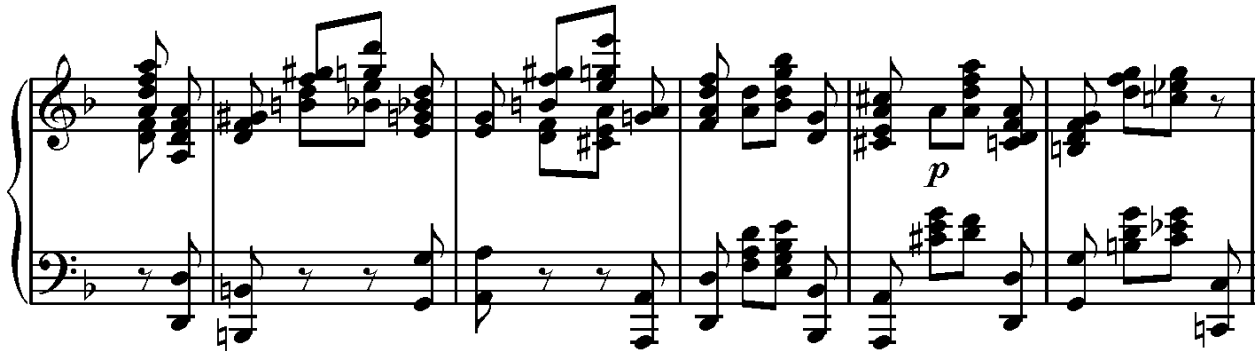


Figura 93.

3.3.8. Variación 7: Con fuoco

Esta variación se desarrolla a partir de un motivo rítmico característico el cual consiste en la sucesión de dos dieciseisavos, un octavo, seis treintaidosavos y un octavo (Figura 94). Este motivo rítmico principal solamente se rompe al final del primer periodo y es reemplazado por otro motivo rítmico similar que consiste en dos dieciseisavos y un octavo. En los cinco últimos compases de la variación surge una imitación del motivo principal entre la mano derecha y la mano izquierda.

Var. 7.



Figura 94.

3.3.9. Variación 8: Allegro Vivace.

La octava variación tiene como rasgo distintivo el surgimiento de un motivo a partir de tresillos en la mano derecha, que funciona como una voz intermedia sobre la cual el dibujo de la melodía original todavía es perceptible. En esta variación el paso armónico se encuentra en una forma más variada que en las presentaciones anteriores.

Var. 8.



Figura 95.

3.3.10. Variación 9.

La variación nueve retoma el motivo por tresillos pero esta vez lo expande también a la mano izquierda (Figura 96). En esta variación por primera vez se presenta una extensión en cuanto a los compases con los que cuenta, ya que, a diferencia de los 16 c.c con los cuales las variaciones hasta ahora habían sido construidas, en esta ocasión cuenta con 21 c.c., lo cual puede ser explicado a partir de una ampliación del primer periodo. La variación melódica es mucho más perceptible que en las anteriores variaciones.

Var. 9.



Figura 96.

3.3.11. Variación 10: Moderato.

La 10ª variación representa un cambio en cuanto a textura y carácter ya que está construida a partir de una elaboración imitativa (Figura 97). La variación está construida a partir de un tema de cuatro compases que comienza en la voz del bajo, seguida a una distancia de cuatro cuartos por la entrada de la contralto y, a una distancia semejante, seguido por la entrada de la soprano. Aunque en cuanto a la elaboración armónica esta variación mantiene los grados y giros presentados en el tema, la textura contrapuntística provoca que el ritmo armónico se acelere.

Var. 10.

Figura 97.

3.3.12. Variación 11: cantabile.

Esta variación regresa a un tipo de construcción mucho más formal que consiste en un acompañamiento de la melodía que se encuentra en la voz superior, por un ritmo a contratiempo en la mano derecha y una elaboración del bajo a partir de notas pedal y movimientos cromáticos.


Var. 11.

Figura 98.

3.3.13. Variación 12: Tempo di Tema.

Esta variación es una de las más dinámicas de la obra y consiste en una elaboración por treintadosavos de la construcción armónica del tema, ya que en ésta no es posible identificar con seguridad aquellos rasgos distintivos de la melodía del mismo (Figura 99).

Var. 12.



The musical score for Variation 12 is presented in a grand staff with two systems. The top system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation is highly complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings of *sf* (sforzando) throughout the piece, indicating moments of increased intensity. The overall texture is dense and rhythmic.

Figura 99.

3.3.14. Variación 13: Sempre assai leggero.

Esta variación vuelve a un despliegue más formal del tema, apareciendo en la mano izquierda acompañado por un despliegue de treintadosavos que dibujan la armonía correspondiente. Esta variación está organizada dentro de 20 c.c. ya que contiene una ampliación de 4 c.c. de la segunda frase del segundo periodo una octava más abajo.

Var. 13.



The musical score for Variation 13 is presented in a grand staff with two systems. The top system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation is highly complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand (bass clef) has a prominent role, with a complex rhythmic pattern that supports the harmonic structure. The overall texture is dense and rhythmic.

Figura 100.

3.3.15. Variación 14: Adagio.

Esta variación es la única en la serie que contiene un cambio de armadura, ya que está en la tonalidad de re mayor (Figura 101). Modifica el paso armónico de manera que aunque obviamente no visita los mismos acordes que el tema, las regiones tonales se siguen respetando en lo posible.

Var. 14.



Figura 101.

3.3.16. Variación 15: Poco a poco piú agitato.

Esta variación simplifica los elementos que intervienen para quedar con una línea del bajo, que se mueve a partir de cuartos en una elaboración con acordes en contratiempo en la mano derecha (Figura 102).

Var. 15.



Figura 102.

3.3.17. Variación 16 y 17: Allegro vivace.

Tanto la variación no. 16 como la no. 17 están íntimamente emparentadas, ya que ambas utilizan un motivo por seisillos como material para su elaboración, en la no. 16 con el tiempo fuerte en la mano izquierda y en la no. 17 en la mano derecha (Figura

103). La elaboración correspondiente a la segunda frase del segundo periodo en la variación no. 16 será retomada en la variación no. 17 como material principal para la construcción de una *codetta*, después de 16 c.c. dentro de la variación, la cual consiste en la alternancia del material mencionado con un motivo con acordes arpegiados donde después de transcurridos 24 c.c. dentro de la *codetta* interrumpe el movimiento para una nueva presentación del tema distinguida por un trémolo en la nota de dominante en la mano izquierda y una presentación idéntica de la melodía del tema equivalente a la primera frase del primer periodo siendo sucedida por un movimiento con un carácter más conclusivo en la elaboración del material correspondiente al resto del periodo. Cabe destacar la resolución de la *codetta*, ya que aunque resuelve hasta la primera nota del *Presto* esto se hace a partir de una cadencia perfecta (Figura 104).

Var. 16.



Var. 17.



The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef. The top staff is labeled 'Var. 16.' and the bottom staff is labeled 'Var. 17.'. Both staves contain musical notation with various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

Figura 103. Comparación de variaciones 16 y 17.



The image shows a short musical excerpt with a treble and bass clef. It features a series of chords and arpeggios, with dynamics ranging from *f* (forte) to *sf* (sforzando). The notation includes slurs and accents, indicating a cadence.

Figura 104. Últimos compases de la variación 17.

3.3.18. Presto.

Esta última sección de la obra, que funciona como una coda, puede ser dividida dentro de tres secciones por su material melódico, aunque en cuanto al patrón rítmico estas estén construidas a partir de la inversión rítmica de la variación no. 5. Es peculiar la cadencia final de la obra, ya que no sucede (a diferencia de la *codetta*) a partir de la cadencia perfecta de re menor, lo cual resulta extraño dada la práctica común de disponer de una cadencia de estas características en el final de una obra de tal dimensión.



Figura 105. Últimos compases de la obra.

3.4. Sugerencias interpretativas.

Además de la labor técnica que debe hacerse con sumo cuidado, ya que esta contiene una diversidad considerable en cuanto a los retos técnicos, en esta obra también existe la dificultad relacionada a la disparidad de carácter, ya que al ser una obra que consistentemente recurre a la variación tanto armónica como melódica, el poder identificar en cada uno de los segmentos la forma en que los elementos de la presentación original interactúan con cada elaboración resulta en la comprensión de la unidad de la obra y se puede dar a la interpretación un mejor sentido.

4. PRELUDIO LIBRO 2 NO. VII: LA TERRASSE DES AUDIENCES DU CLAIR DE LUNE.

4.1. Esbozo biográfico de Claude Debussy.

4.1.1. Cronología.

1862. Nace el 22 de agosto en Saint Germain en Laye.

1873. Ingresa en el Conservatorio de París.

1879. Viaja por Rusia, descubriendo la música de Mussorgski y Borodin.

1880. Viaja con Nadeszhda von Meck, la benefactora de Tchaikovski, por Francia, Italia y Austria.

1884. Recibe el *Prix* de Roma por su cantata El hijo pródigo, de inspiración Romántica.

1887. Regresa a París después de la estancia en Roma.

1894. Acaba la composición de Preludio a la Siesta de un Fauno, que supone la consolidación de una nueva manera de hacer música.

1899. Se casa con Rosalie Texier a quien abandonó tres años más tarde.

1905. Se convierte padre de una niña, fruto de su segundo matrimonio con Emma Bardac.

1918. Muere en París el 25 de marzo³⁴.

³⁴ (Mertens, 1980, pp. 292-294)

4.1.2. Debussy de 1908 a 1918.

A finales de 1908 Debussy termina *Iberia*, la segunda de las *Images* para orquesta, y en 1909 disfruta de un año de éxito profesional ya que es nombrado miembro del Consejo superior del Conservatorio de París, asiste al exitoso estreno en Inglaterra de *Pelleas et Melissande*, se publica su primera biografía por Laloy y comienza cinco de las obras que conformarán su serie de 24 preludios en dos volúmenes. Es también a principios de este año que Debussy comienza a mostrar síntomas del cáncer de recto que terminara con su vida. Al año siguiente, *Iberia* y *Rondes du Printemps* son estrenadas y recibe la comisión de escribir *Le martyre St. Sebastien*, con la cual consigue cierto éxito. En 1913 termina la orquestación del *Jeux* para la compañía de Diaghilev. En 1914 Debussy hace su última visita a Londres y tiene planes para una gira por los Estados Unidos, Inglaterra y Suiza. A principios de 1915 su editor Jacques Durand le encarga la revisión de obras de Chopin y de esta labor también produce los *12 Etudes* para piano, esto como parte de un impulso creativo durante los meses de julio a octubre, en los cuales también termina *En Blanc et Noir* y compone dos sonatas de un ciclo proyectado de seis. A finales de este año comienzan las complicaciones con su enfermedad y durante el año siguiente no compone ninguna obra debido a la fatiga que esto le ocasiona. En mayo de 1917 da su última presentación pública al piano interpretando su sonata para violín. A principios de 1918 permanece confinado a su habitación y muere el 25 de marzo³⁵.

³⁵ (Mertens, 1980, pp. 293-294)

4.2. Contexto histórico.

4.2.1. Impresionismo.

La idea del Impresionismo comienza como un término exclusivamente dirigido a la pintura. Tiene su origen en el París de 1874 cuando el crítico Luis Leroy escribe una reseña donde utiliza el término “impresionista”, de forma peyorativa, refiriéndose a una exposición del pintor Claude Monet. Artistas como Camille Pissarro, Renoir y el propio Monet deciden tomar el término “impresionistas” para definir sus aspiraciones estéticas como un acto de desafío.

En relación a la música, el término había sido sugerido en relación a obras de compositores distintos a Debussy antes de 1905. Es así que en 1882 el escritor Jules Laforgue comparó la música de Wagner con la pintura de Monet y Pissarro. Así como a su contraparte pictórica, el impresionismo en la música comenzó, en relación con la música de Debussy, como un término que resaltaba deficiencias en la composición más que una renovación musical; esto fue durante el premio de Roma de 1887, donde el secretario de la academia de las Bellas Artes expresó que la música de Debussy debería protegerse de la vaguedad del impresionismo, que era uno de los enemigos de la verdad en el arte. Para 1905 el término ya era comúnmente asociado con la música de Debussy, sin sentido peyorativo; el compositor en una carta de 1906 expresa que el impresionismo puede ser mejor logrado en la música que en la pintura, ya que la música es capaz de mostrar a la luz fluidamente, mientras que la pintura estáticamente. Esto no significa que Debussy aceptara la etiqueta de impresionista o alguna otra.

En 1900 R. Hamann explica el fenómeno del impresionismo no como uno exclusivamente francés sino que encuentra características impresionistas en la música de autores como Liszt, Wagner, Bruckner o Richard Strauss. Solo es hasta 1920 que Ernst Kurth intenta definir el impresionismo de Debussy en términos puramente formales y lo hace en el sentido de que lo reconoce como uno de los grandes innovadores de la armonía del siglo XX, alguien que creaba perspectivas tonales sin necesariamente abandonar la tonalidad y quien consistentemente podía ser considerado como impresionista a diferencia de la consideración hecha por Hamann³⁶.

4.2.2. Preludio.

Esta forma toma un nuevo impulso durante el siglo XIX y reaparece en su forma adherida, en composiciones influenciadas por J. S. Bach, como los seis Preludios y Fugas Op. 35 de Mendelssohn (1832), Preludio y Fuga sobre B-A-C-H de Liszt, dos Preludios y Fugas para órgano de Brahms (1856), Preludio coral y Fuga de Franck (1884) y el Preludio y Fuga para violín Op. 117 de Reger por nombrar algunos ejemplos. Aun así, el preludio como forma independiente resulta típico en las composiciones románticas y del siglo XX, esta forma independiente tiene como prototipo los 24 preludios Op. 28 de Chopin de 1836; dadas las características de estos preludios, vemos que algunos de estos no parecen lograr el objetivo primordial de servir como antesala a una obra mayor, sino que ahora existen ya como una forma independiente pensada para tocarse tanto como un ciclo completo o bien por grupos más pequeños. Ejemplos posteriores existen en compositores como Scriabin, Rachmaninov, Messiaen, Ginastera, Martinu o el propio Debussy. Una característica del preludio durante este

³⁶ (Whittall, 1980, pp. 30-31)

tiempo es su establecimiento como una pieza característica no programática, con algunas excepciones como los 24 preludios de Debussy, los cuales incluyen títulos poéticos para cada obra, a diferencia de los títulos por numeración habituales³⁷.

4.2.3. 24 Preludios de Debussy.

Estos preludios, que fueron escritos entre 1909-1913, constituyen una colección de obras que se caracterizan por su variedad tanto en color musical como por su riqueza en ideas musicales. Cada una de ellas es única tanto en el ciclo completo de la obra, como en el trabajo completo de Debussy. Los preludios no se presentan como una cadena de obras unidas por su contenido, sino como una colección de piezas independientes de distinto origen y carácter. Debussy consideraba que no todos eran igualmente buenos por ello no consentía con mucho entusiasmo la interpretación completa de la serie.

La tradición de 24 preludios se originó durante el siglo XVIII con motivo de la libertad de escribir piezas en todas las tonalidades mayores y menores. Se origina con la obra el Clave bien Temperado, de Bach, iniciando una tradición que seguirán compositores como Hummel, Chopin, Alkan, Busoni, Heller, Cui y en este caso por Debussy, aunque en su caso no parece existir la idea de 24 tonalidades distintas sino la alternancia de títulos poéticos para cada una de las obras, dando de esta manera una variedad al carácter dentro de la obra³⁸.

En cuanto al misticismo de algunos de los títulos que encontramos en los *Preludes*, podemos encontrar una explicación en el escrito del pintor simbolista Odilón

³⁷ (Ferguson, 1980, pp. 210-211)

³⁸ (Bruhn, 1997, pp. xxiii-xxv)

Redón (1840-916) quien parece ser análogo a la concepción de Debussy del rol del título dentro de la obra:

*Designar mis dibujos por títulos es a veces una invitación para que la gente los comprenda erróneamente. Los títulos sólo son justificados si son vagos, indeterminados y subjetivos, aún con el riesgo de confusión o ambigüedad. Mis dibujos no están destinados a definir nada: ellos inspiran. No hacen declaraciones ni tienen límites. Ellos conducen, como la música, a un mundo ambiguo donde no hay causa y efecto*³⁹.

Debussy, al momento de escribir los títulos para los preludios, los ubica al final del movimiento, lo cual parece una forma de evitar prejuicios o concepciones erróneas y los convierte más en una firma que en un título propiamente dicho, de esta manera dando un sentido de ambigüedad, que es constante durante todos los preludios⁴⁰.

4.2.4. La terrasse des audiences du clair de lune.

“La terraza de las audiencias en el claro de luna” es una de las tres piezas escritas por Debussy con un tema lunar, el bien conocido *Claire de Lune* de la *Suite Bergamasque* y *Et la lune descend sur le temple qui fut* del segundo libro de las *Images*, una pieza relacionada en varios aspectos con este preludio.

Se pueden considerar dos posibles orígenes para el título del preludio: *L'indie sans les Anglais* (La India sin los Ingleses) de Pierre Loti publicada en 1903, contiene una referencia a “*des terrasses pour tenir conseil au clair de lune*” (terrazas para hacer

³⁹ (Roberts, 1996, p.29)

⁴⁰ (íbidem, pp. 29-30)

consultas en el claro de luna). En la obra de René Paux, *Lettres des Indes*, que apareció en el periódico *Les Temps* en diciembre de 1912 se lee la oración, “*La salle de la victoire, la salle du plaisir, les jardins des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune*” (el salón de la victoria, el salón del placer, los jardines de los sultanes, la terraza de las audiencias al claro de luna). Estos orígenes del título no implican necesariamente que el preludio contenga rastros de folclor de la india, ya que aunque la música *Gamelang* de Indonesia y ejemplos de arte chino y japonés habían sido introducidos con éxito a la cultura occidental, el conocimiento sobre la cultura de la India posiblemente no era accesible al compositor en el periodo en el que fueron escritos los preludios.

Las palabras escogidas para el título de este preludio parecen encerrar dos de los elementos más comunes en la exploración musical de Debussy, por un lado su preocupación por la media luz y la evocación de colores exóticos, elementos que aparecen en infinidad de veces en su producción musical y, por el otro una fascinación por la India que describe Rudyard Kipling; ejemplo de esto lo podemos encontrar en el segundo libro de los Preludios en la obra *Les tièrces alternées* cuyo título originalmente era *Toomai des élèphants* (Toomai de los elefantes), esto en relación al personaje de Kipling que aparece en *El Libro de la Selva*⁴¹.

En el caso de este preludio, Debussy utiliza para la organización y seccionamiento del material procedimientos usuales en su práctica musical. Podemos mencionar la superposición estructural, competencia de los centros tonales y la utilización consistente de acordes.

⁴¹ (Bruhn, 1997, pp. 49-50)

4.3. Análisis del Preludio Libro 2 No. VII: *La terrasse des audiences du clair de lune*.

En la primera sección del preludio, en los c.c. 1-8, mantiene la nota correspondiente a la dominante de fa sostenido mayor (do sostenido), tonalidad que está sugerida por las alteraciones, como nota pedal en el bajo. De igual manera, el acorde con el que comienza la obra (segunda inversión del vii_7 de fa sostenido mayor) refuerza esta noción. La superposición con la tonalidad de fa sostenido mayor surge en el c. 2, donde la melodía a partir de octavas dibuja el acorde de dominante de do mayor, procedimiento que repetirá en el c. 5. Esta superposición de la dominante de do también está sugerida con los saltos de fa-re y si-la bemol en la configuración melódica por treintaidosavos en la voz superior de los c.c. 1-2 y 5-6 (Figura 106). Además del conflicto entre las tonalidades a distancia de tritono (fa sostenido-do mayor), existen acordes acentuados en este pasaje los cuales también apoyan a otro par de tonalidades (mi bemol y la). En el cuarto octavo del c. 1 el acorde que enlaza el vii_7 de fa sostenido mayor con el V_7 de do mayor, es el V_7 de *la*. En el c. 3 los acordes que aparecen en el tercer y sexto octavo representan al V_7 de mi bemol, acorde que domina la mano derecha en el c. 4.



Figura 106.

Las cuatro tonalidades presentadas guardan una relación a partir de la oposición que se genera entre ellas. Es así que la tonalidad de do está opuesta a fa sostenido y por el otro lado mi bemol está opuesto a *la mayor*.

La pugna entre estas tonalidades puede ser ejemplificada en los c.c. 28 y 30, donde el acorde de sol mayor con séptima apunta hacia la tonalidad de do mayor, en contraste con los c.c. 29 y 31 donde los acordes apuntan hacia las tonalidades de do, mi bemol, fa sostenido y la, respectivamente (Figura 107).



Figura 107.

En la recapitulación así como en la última parte de la coda, la idea de la contraposición entre las tonalidades es tomada de nuevo. En el compás 36 se afirma el acorde de séptima de dominante de do mayor, prolongado de igual manera que al inicio del preludio pero esta vez en una voz media en los c.c. 37-38. Al mismo tiempo, la tonalidad de fa sostenido lucha como centro tonal primario presentando la cadencia a partir de la subdominante en el bajo. En los c.c. 40-41 el tiempo fuerte formado por el intervalo fa sostenido-do sostenido es inmediatamente seguido por su opuesto do-sol (Figura 108).

Figura 108.

Además del juego entre las tonalidades, la textura constituye una parte significativa para definir el color de la pieza. La primera sección del preludio consiste en notas por treintidosavos en el registro más agudo, una melodía apoyada en acordes de séptima de dominante en las voces medias y notas pedales repetidas en el registro bajo. En contraste, la sección media en los c.c. 13-35 está caracterizada por nuevas variantes de esta textura.

En los c.c. 13-14 se puede observar a las voces melódicas moviéndose en espejo, que son apoyadas por acordes en los tiempos fuertes. El c. 15, el cual que sirve como transición, es apoyado por la melodía en espejo pero esta vez reforzada con octavas.

En los c.c. 16-18 existen cuatro capas: la melodía en octavas con curvas cromáticas, un acompañamiento de la melodía el cual también es parcialmente

cromático y las dos capas pertenecientes al acompañamiento que representan el acorde de V₇ de sol sostenido.

The image shows a musical score for three systems of measures (16, 17, and 18). Each system consists of four staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns in the upper voice and a steady bass line. The vocal line has a melodic line with some chromaticism. The bass line has a simple, rhythmic pattern. The score is labeled with '16' at the beginning of the first system. Below the piano accompaniment staves, there are markings: 'S^{ub}-----' under measure 16, 'S^{ub}-' under measure 17, and 'S^{ub}-----' under measure 18.

Figura 109.

Una nueva transición aparece en los c.c. 19-20. En el c. 19 la octava del do sostenido en el registro alto está emancipada de la nota pedal y junto con el mi sostenido de la voz media anticipan la armonía del el próximo compás. En el c. 20 se contrasta la melodía por octavas en el registro agudo, ahora enriquecida con sextas paralelas, con el patrón del acompañamiento en el registro grave.

En los c.c. 20 y 21 (Figura 110) se mantiene el movimiento con los intervallos de octava y sexta en la voz superior que aparecieron en los compases anteriores. La textura en este caso es más densa ya que el contrapunto cromático que aparece en la voz media está construido a partir de un movimiento paralelo a tres partes. La nota pedal a contratiempo en el bajo es una reminiscencia de la frase precedente.



Figura 110.

Los c.c. 25-27 intensifican la textura aún más. La melodía se mueve a partir de un movimiento paralelo a siete partes en el registro agudo y grave mientras que en el rango medio aparecen acordes a seis partes con *acciaccaturas* (Figura 111). En los compases siguientes (c.c. 28.31) acordes a 10 partes inician un *crescendo* hacia el fortísimo.

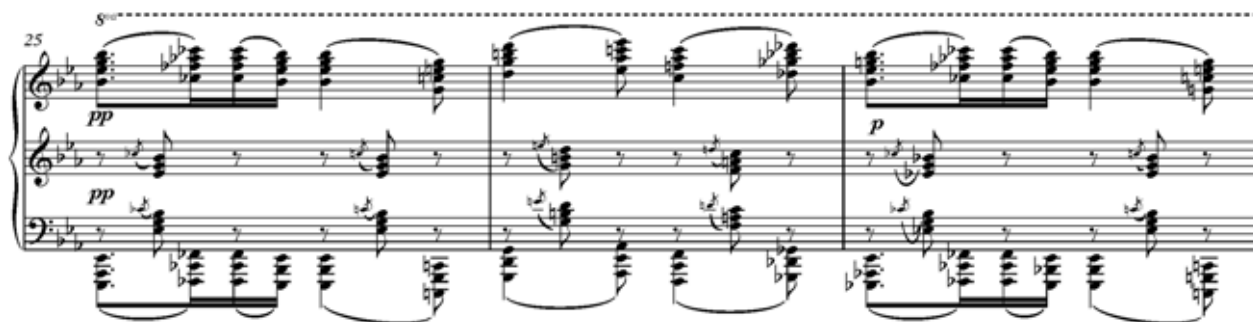


Figura 111.

Los c.c. 32-34, funcionan como una pequeña recapitulación dentro de la sección media, son una versión variada de los c.c. 13-15. De la misma manera los c.c. 34-35 también contienen una transposición de los compases 16-17.

La obra utiliza un material conclusivo en los compases 39-45 marcado por la indicación *Plus lent* (Figura 108).

4.4. Sugerencias interpretativas.

Para la comprensión de este preludio considero que es fundamental el análisis estructural, ya que la manera en que los elementos tanto melódicos como armónicos están organizados e interactúan entre sí, resulta en el espíritu especial de la obra, el cual por su lenguaje que, aunque está considerado como tonal, no mantiene relaciones tradicionales entre los elementos armónicos. Me parece que esta obra goza de cualidades tímbricas bastante peculiares y esto constituye el motivo conductor de la obra, así que una vez comprendido el funcionamiento de las relaciones tonales es más fácil poder determinar como es que cada una de las secciones deben de ser abordadas.

5. ELEGÍA II

5.1. Esbozo biográfico de Alfonso de Elías (1902-1984).

“Nació en la ciudad de México, estudió piano, y composición con los maestros Gustavo Campa y Rafael Tello. Compositor prolífico, Elías adoptó un estilo romántico, sin vestigios de influencia contemporánea. A partir de 1927 impartió clases de piano, órgano y composición en su propia academia y más tarde en la Escuela Nacional de Música y en el Conservatorio. En 1931 ganó el premio otorgado por la UNAM por su poema sinfónico *Callejón del Espíritu Santo*, en 1945 y el de la Sinfónica de México por *Cacahuamilpa*, obra grabada por la Sinfónica de Jalisco en 1989. Entre sus obras se cuentan tres sinfonías, varios poemas sinfónicos, cuartetos de cuerda, piezas para piano, violín y violonchelo, así como composiciones vocales”⁴².

Su tríptico sinfónico *El Jardín Encantado* (1924), y la *Primera Sinfonía* (1926) fueron ejecutados por la Orquesta del Conservatorio de México el 9 de octubre de 1927. La misma orquesta presentó sus *Variaciones sobre un Tema Mexicano* el 4 de marzo de 1928, y la *Segunda Sinfonía* el 1 de julio de 1935. Su poema sinfónico sobre motivos mexicanos, *Cacahuamilpa*, fue ejecutado por la *Orquesta Sinfónica de México*, bajo la dirección de Carlos Chávez, el 12 de agosto de 1930.

El ballet de Elías *Las Biniguendas de Plata* (1933) fue ejecutado por la orquesta de la Universidad de México, bajo la dirección del autor, el 21 de noviembre de 1940. Su suite mexicana *Tlamanalco*, para cuerdas, clarinete, bajón, trompeta y piano, fue ejecutada en el palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México, el 22 de enero de 1937. La nota del programa describía a Elías como: “Todavía fascinado por las sirenas del

⁴² Díez

romanticismo”, pero mantenía la esperanza de que “la sinceridad del compositor, la solidez de su técnica y su juventud son propicios a un cambio deseable”⁴³.

5.2. Contexto histórico.

5.2.1. La Elegía.

La elegía es un tipo de composición poética que eleva un lamento por cualquier motivo de dolor o nostalgia. Algunos de los temas clásicos de la elegía son el paso del tiempo, la nostalgia o el amor perdido. Sin embargo, el tema funerario domina principalmente el género, de manera que comúnmente suele entenderse por elegía al llanto poético por la muerte de un ser querido o personaje de gran importancia⁴⁴.

5.2.2. Influencias.

Alfonso de Elías puede ser considerado como uno de los últimos compositores de la escuela romántica dentro de la música mexicana. Sus composiciones son herederas de la influencia francesa que ya habían mostrado a principios del siglo XX compositores como M.M Ponce. Su obra está escrita en un lenguaje completamente tonal y por el periodo de tiempo en el cual se desarrolla puede ser considerada como neorromántica⁴⁵.

⁴³ (Díez, 2006)

⁴⁴ (Cote Botero, 2014)

⁴⁵ (Martín, 2011)

5.3. Análisis de la Elegía II.

La Elegía está organizada dentro de cuatro grandes secciones: la primera (A) de los c.c. 1-25; la segunda (A¹) en los c.c. 26-44; la tercera (A²) en los c.c. 45-56 y la cuarta, (A³) en los c.c. 57-69. En los c.c. 69-74 existe una pequeña sección conclusiva (S.C).

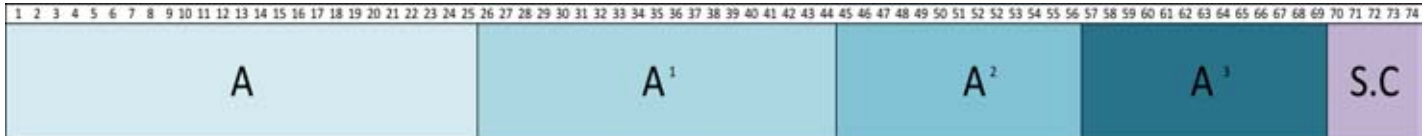


Figura 112.

La primera sección (A) contiene cuatro materiales distintos: una introducción en los c.c. 1-4; el tema *a* en los c.c. 5-15; un tema *b* en los c.c. 16-23 y un puente en los c.c. 24-25. El tema *a* se caracteriza por una progresión modulante en los primeros compases (Figura 114) y una escala por octavas al final de la sección. La sección *b* es un tema contrastante que incluye figuras por dieciseisavos, a diferencia de *a*.



Figura 113.



Figura 114.

En A¹ están organizadas las secciones de la siguiente manera: *a* en los c.c. 26-35; *b* en los c.c. 35-42 y el puente en los c.c. 43-44 (Figura 115). En este caso el tema *a*

aparece acompañado por figuras por dieciseisavos, los cuales lo vuelven más dinámico (Figura 116). El tema *b* aparece transportado pero sin mayor cambio.



Figura 115.



Figura 116. Tema a.

En A^2 la sección correspondiente tanto el tema *b* como al puente son suprimidas y reemplazados por una sección a partir de una elaboración que, aunque sirve como conexión entre las fases, el material que presenta no corresponde al de los puentes de las pasadas secciones sino que al del tema a (Figura 117).



Figura 117.

La sección A³ consiste en una presentación de a regresando a la configuración rítmica por octavos con una elaboración de las octavas que se encontraban al final del tema.

La S.C se caracteriza por un pedal de tónica en el bajo mientras que las voces restantes preparan la cadencia final que se da por medio de un acorde de séptimo grado alterado en el c. 72.

5.4. Sugerencias interpretativas.

La Elegía me parece la obra con el sentimentalismo más palpable de todo el programa, esto creo la convierte en un desafío interpretativo, pero también supone el reto de mantener la vida de la obra sin que esta caiga en estereotipos que terminen por obscurecer su verdadero sentido. Es por esto que las consideraciones en cuanto al correcto manejo, tanto del *tempo* como de la dinámica, son fundamentales en su estudio e interpretación.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos podido apreciar algunos de los elementos, tanto históricos como técnicos, que cimientan a las obras y a partir de los que he pretendido basar mi interpretación. Creo que el énfasis en los elementos técnicos fue esencial para desarrollar dentro de mi interpretación tanto un gusto especial por las obras como un mejor entendimiento de las cualidades artísticas de la mismas.

Las diferencias entre las obras del programa me parecieron de lo más enriquecedor porque al descubrir aquellos elementos que hacen al lenguaje de cierto periodo o compositor únicos me doy cuenta de cómo los valores se modifican y con cada innovación, ya sea en el campo de las artes o en la historia de la humanidad en general, la música también se pone al día y se reinventa, desechando aquello que le parece anticuado o poco práctico y nutre lo que le satisface en ese momento dado. Creo que mis habilidades como intérprete han mejorado a raíz de un estudio integral de las obras, las cuales pretendo abordar, ya que no hay mejor manera de comprender la intención de un compositor que conociendo aquello que le rodea tanto en el plano histórico, técnico o emocional. De la misma manera, me sorprende la forma en que el razonamiento humano permite convertir una serie de situaciones, eventos o emociones en una forma de expresión, en este caso artística, y gracias a su curiosidad continuar con la creación que es el motor que mueve al arte.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Bruhn, S. (1997). *Images and Ideas in Modern French Piano Music*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
- Bukofzer, M. F. (1994). *La música en la época barroca*. (C. Janés, & J. Triana, Trads.) Madrid, España: Alianza .
- Cote Botero, A. (2014). *Poesía*. Recuperado el 21 de Junio de 2014, de About.com: <http://poesia.about.com/od/poesiaportema/a/Eleg-la.htm>
- Díez, F. (4 de Julio de 2006). *Alfonso de Elías, ¿extemporáneo?* Recuperado el 15 de Mayo de 2014, de El Universal Online: <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/58973.html>
- Ferguson, H. (1980). *The New Grove of Music and Musicians* (Vol. 15). (S. Sadie, Ed.) London, New York, Hong Kong: McMillan.
- Fischer, K. v. (1980). *The New Grove of Music and Musicians* (Vol. 19). (S. Sadie, Ed.) London, New York, Hong Kong: McMillan.
- Forkel, J. N. (1920). *Johann Sebastian Bach*. London: Constable and Company Ltd.
- Fuller, D. (1980). Suite. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 18). London, Washington, Hong Kong: McMillan.
- Harrison, B. (1997). *Haydn's Keyboard Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Kölher, K.-H. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 12). London, New York, Honh Kong: McMillan.
- Larsen, J. P. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 8). (S. Sadie, Ed.) London, Washington, Hong Kong: McMillan.
- Martín, G. (2011). *La pieza lírica para violoncello y piano en el México del s. XX*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Escuela Nacional de Música, Programa de Maestría y Doctorado en Música. México: ENM.
- Mertens, C. (1980). *The New Grove of Music and Musicians* (Vol. 5). (S. Sadie, Ed.) London, New York, Hong Kong: McMillan.
- Newman, W. S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 17). (S. Sadie, Ed.) London, New York, Hong Kong: McMillan.

- Palisca, C. V. (1991). *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Pauly, R. G. (1988). *Music in the classic period* (Tercera ed.). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Plantinga, L. (1984). *La música romántica*. (A. Celsa, Trad.) Madrid: Akal.
- Roberts, P. (1996). *Images*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Schulenberg, D. (2001). *Music of the Baroque*. New York: Oxford University Press.
- Schweitzer, A. (1923). *J. S. Bach* (Vol. 1). London: Lowe & Brydone.
- Somfai, L. (1995). *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*. Chicago: Chicago Press.
- Spitta, P. (1952). *Johann Sebastian Bach*. (C. Bell, & J. Fuller Maitland, Trans.) New York, N.Y, Estados Unidos: Dover.
- Thayer, A. (1964). *Thayer's life of Beethoven*. Princeton: Princeton.
- Warrack, J. (1980). *The New Grove of Music and Musicians* (Vol. 16). (S. Sadie, Ed.) London, New York, Hong Kong: McMillan.
- Webster, J. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 17). (S. Sadie, Ed.) London, New York, Hong Kong: McMillan.
- Werner, E. (1963). *Mendelssohn*. (N. Dika, Trad.) London: McMillan.
- Whittall, A. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 9). (S. Sadie, Ed.) London, New York, Hong Kong: McMillan.
- Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach*. New York, N.Y, Estados Unidos: Norton.