



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTA DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA,
OBRAS DE:
BÉLA BARTÓK, LUDWIG VAN BEETHOVEN, MANUEL ENRÍQUEZ,
FRANZ LISZT, MAURICE RAVEL

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA, PIANO
QUE PRESENTA
DANIEL SEBASTIÁN RAMÍREZ SANDOVAL

ASESORES:
MTRA. ANIKÓ KRISZTINA DELI
MTRA. ADRIANA LEONOR SEPÚLVEDA VALLEJO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

A mis padres y mis hermanos, por ser mi raíz y hacerme quien soy. Por tanto amor, sabiduría, inspiración y apoyo.

A Krisztina Deli, por enseñarme todo lo que sé en el piano, por creer en mí y por las arduas horas dedicadas con tanta generosidad.

A Armando Merino, por enseñarme que el proceso artístico es un camino de autoconciencia.

A la UNAM por haberme brindado las herramientas para formarme como un músico y humano crítico y comprometido.

Al Hoyo Funky, por iniciarme en la música y regalarme tantos momentos de alegría y amistad inigualables.

A Violeta Orozco por su grandísimo apoyo y por haberme enseñado tanto de mí y la vida.

A los Ramírez, los Sandoval, a Nico, Erick, a mis amigos y maestros, por darme fuerzas y elementos para cumplir mis sueños, de los cuales son parte.

A todos aquellos que me han visto crecer en esta escuela, compartiendo conmigo esta etapa tan dichosa en mi vida.

Gracias... esto es por ustedes.

Índice

Introducción.....	1
I. El desarrollo de los instrumentos de teclado y su influencia sobre los compositores hasta el siglo XX.....	2
II. Sonata en Do mayor Op. 2 No. 3 de Ludwig van Beethoven	
II.1. Tradición fortepianística del clasicismo.....	16
II.2. El clasicismo y su contexto histórico-cultural.....	17
II.3. Datos biográficos de Beethoven.....	21
II.4. Análisis de la Sonata en Do mayor Op. 2 No. 3 de Beethoven....	24
III. Valle de Obermann de los Años de Peregrinaje de Franz Liszt. Primer año: Suiza	
III.1. Innovaciones de la técnica pianística.....	38
III.2. El romanticismo musical en París.....	41
III.3. Datos biográficos de Liszt.....	43
III.4. Análisis del Valle de Obermann de los Años de Peregrinaje de Franz Liszt Primer año: Suiza.....	47
IV. Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor de Maurice Ravel	
IV.1. Nuevas perspectivas sonoras en el manejo del piano.....	60
IV.2. Impresionismo, simbolismo y la música francesa a inicios del siglo XX.....	63
IV.3. Datos biográficos de Ravel.....	67
IV.4. Análisis del Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor de Maurice Ravel.....	72

V.	Sonata para piano (1926) Sz. 80 de Béla Bartók	
V.1.	El piano como percusión.....	87
V.2.	Nacionalismo en el siglo XX.....	90
V.3.	Datos biográficos de Bartók.....	91
V.4.	Análisis de la Sonata para piano (1926) Sz. 80 de Béla Bartók...94	
VI.	Con Alma de Manuel Enríquez	
VI.1.	Nuevo lenguaje musical para piano.....	110
VI.2.	Tendencias de la música mexicana en la segunda mitad del siglo XX.....	114
VI.3.	Datos biográficos de Manuel Enríquez.....	117
VI.4.	Análisis de Con Alma de Manuel Enríquez.....	121
VII.	Conclusiones.....	129
VIII.	Anexos	
Anexo I.	Síntesis para el programa de mano.....	131
Anexo II.	Bibliografía.....	136

Introducción

Para poder entender la importancia del piano moderno en la historia de la música occidental, es necesario analizar la evolución de su construcción. Las modificaciones en la construcción de los instrumentos de teclado crearon nuevas formas de tocarlos y componer para ellos. Del mismo modo, cuando los gustos musicales cambiaban, se generaban nuevas propuestas para su construcción. Esta influencia mutua impulsó el desarrollo de los instrumentos de teclado, llevando a los primeros instrumentos a convertirse en el popular piano que hoy conocemos.

El piano es un instrumento que ha sido objeto de grandes estudios, debido a su amplio desarrollo técnico y musical. A lo largo de más de tres siglos de historia este instrumento ha tenido un gran protagonismo en la música occidental. Mi intención en este trabajo fue llevar a cabo un breve recorrido por su historia, desde su creación en el siglo XVIII hasta finales del siglo XX, ilustrando así su proceso evolutivo en cuanto a construcción, literatura y técnica.

Resulta fundamental para los pianistas intérpretes de hoy en día, conocer aunque sea de manera somera este recorrido histórico. Sus diferentes facetas y los diferentes enfoques que los compositores le han dado, han visto nacer una gran cantidad de música, las cuales tienen diferencias estilísticas, técnicas y musicales. Al profundizar en el estudio de la literatura pianística, es necesario conocer estas diferencias, ya que de ello depende el acercamiento del intérprete. Esta información no sólo ayuda a una interpretación más clara y rica en contenidos; también ofrece al oyente un mejor producto sonoro, lo cual ayuda a su mejor comprensión.

Debido a que el tema excede los alcances de estas Notas al programa, mi trabajo se limitará a tomar como punto de partida los instrumentos de teclado desde el siglo XVIII, periodo en que surgió el piano, y al cual se remontan las obras que interpretaré en mi concierto de titulación. El presente trabajo ofrece un breve panorama de los acontecimientos históricos y biográficos que ocurrían al momento de la creación de las obras que interpretaré en mi recital público, tomando como eje principal los diferentes periodos históricos de la literatura pianística. He decidido enriquecer el contenido de este trabajo explicando brevemente el contexto técnico-pianístico que hubo en cada época. Finalmente, parte de la información abordada se comentará dentro del análisis musical de las obras, ofreciendo así una propuesta interpretativa, a la vez que se explican los materiales musicales que conforman a la obra en sí. Con ello pretendo ofrecer un panorama general de la evolución técnico-musical del piano a intérpretes y entendidos de la música.

I - El desarrollo de los instrumentos de teclado y su influencia sobre los compositores hasta el siglo XX

Estudiando la historia del piano es difícil establecer un origen claro y preciso de la aparición del primer instrumento de teclado. Alfredo Casella inicia su revisión histórica del piano enunciando que “se puede afirmar que los orígenes de nuestro instrumento se pierden en la noche de los tiempos¹”. Hay poemas, retablos, documentos y otras fuentes que nos revelan la existencia de pequeños organillos en diferentes partes de Europa, que nos remontan hasta el siglo II a.C. Ellos fueron el producto de la fusión de un teclado con instrumentos como las flautas de pan, el monocordio o el salterio. Los primeros teclados de los cuales encontramos más evidencias son el *Hydraulis*² y el *Echiquier*³, pero aún con ellos es difícil saber dónde surgieron. Por un par de siglos la cultura europea produjo tres tipos de instrumentos de teclado predilectos: las familias de órganos, clavecines y clavicordio. La invención de Bartolomeo Cristofori, el *gravicembalo col forte e piano* cambiará esta predilección y la aparición de los primeros fortepianos de Gottfried Silbermann reforzará esta tendencia, culminando el proceso en los pianos de mecánica inglesa. Así los pianos Broadwood, aunque resultaron ser más pesados y sonoros que los fortepianos anteriores, llegaron a ser el instrumento más popular en el siglo XIX. Los últimos cambios importantes como la aplicación del doble escape, utilizados en los pianos Erard y Pleyel, y más adelante el marco metálico en el armazón, completaron el prototipo del piano moderno que seguimos utilizando desde principios del siglo XX.

Los instrumentos de teclado del siglo XVIII eran instrumentos muy diferentes al piano que conocemos hoy en día. Hay que considerar que en aquella época la construcción de cualquier instrumento era básicamente artesanal y cada pieza era única. Es el caso de los teclados también, sus decorados eran obras artísticas por sí mismas, e inclusive el tamaño de las teclas llegaba a tener variantes. Tres familias de instrumentos de teclado predominaban: la familia de órganos, de cuerdas pinzadas y de cuerdas percutidas.

En la familia de los órganos existían tres tipos de variantes. Los órganos portátiles, unos pequeños instrumentos que se podían desplazar con el fin de ser utilizados en varias circunstancias. Esta adaptabilidad le valió ser muy utilizado en su mayoría para la música profana. Existía gran diversidad de modelos debido a las variantes en su construcción. Los órganos positivos, eran instrumentos de mayores dimensiones, los cuales tenían un lugar fijo en salones o iglesias. Contaban con juegos limitados

¹ Casella, A. (1957). *El piano*, p. 13.

² Véase: Kirby, F. E. (1966). *A Short History of Keyboard Music*, pp 2-8.

³ Véase: Gillespie, J. (1972). *Five centuries of Keyboard Music*, pp 1-5.

de registros y teclados, pero su sonoridad permitía llenar un espacio medianamente grande y su variedad lo hacía más dinámico que el portátil. Por último, los órganos de las catedrales fueron el instrumento de mayor extensión y más funciones. Estos contaban con gran variedad de registros y teclados, además de haber tenido un juego de teclado para los pies. Su uso fue dedicado prácticamente en su totalidad a la música sacra desde el Concilio de Trento⁴, que prohibió la interpretación de música profana en los templos.

La familia de las cuerdas pinzadas estaba representada por los clavecines, espinetas y virginales, los cuales tenían variantes en su forma de construcción, pero cuyo funcionamiento, en esencia, era el mismo⁵. Este sistema se basa en la pulsación de las cuerdas por medio de un plectro de piel o pluma. La tecla al ser presionada, hace que el plectro pellizque la cuerda. El clavecín contaba con varios juegos de cuerdas por tecla, además de varios teclados, con los cuales se podían activar el número deseado de cuerdas por tecla. Dicho mecanismo permitía realizar cambios de dinámica, sin embargo no existía la posibilidad de realizar cambios graduales de volumen. Su timbre era brillante y su sonoridad fuerte, la desventaja era la poca sensibilidad del toque que ofrecía al intérprete.

La familia de los instrumentos de cuerda percutida estaba representada por el clavicordio pero su tamaño y funcionamiento eran más sencillos que el del clavecín. Su caja era un pequeño rectángulo, cuyo juego de cuerdas corría perpendicularmente al intérprete. Las cuerdas eran percutidas por una lámina de metal conocida como tangente. Al ser presionada la tecla, la tangente golpeaba la cuerda, dejando el lado derecho de la cuerda vibrando, mientras las cuerdas del lado izquierdo se apagaban debido a la acción de un fieltro que envolvía la cuerda. Esto permitía una gran manipulación tímbrica y dinámica en el toque del intérprete, pero debido a su reducido tamaño, su sonoridad era muy limitada.

Las fuentes del siglo XVIII que nos ilustran sobre cómo tocar estos instrumentos son muy abundantes y precisas. Los múltiples tratados escritos a lo largo de este siglo nos muestran la revolución que sufrió la técnica tecladística. Couperin, en su célebre tratado de *L'Art de toucher le Clavecin* (1716), y Rameau en el prólogo de sus *Pièces de Clavessin* (1724), nos describen la nueva forma de tocar de acuerdo al gusto francés, el cual basa sus principios en la relajación muscular, la flexibilidad de la muñeca, la suavidad en el toque y la articulación desde el nudillo. Muchos elementos que aún en la técnica moderna son vigentes.

⁴ El Concilio de Trento fue un acuerdo realizado por la Iglesia Católica entre los años de 1545 a 1563 en la ciudad de Trento en la región italiana. En este concilio se definieron muchos de los principios de la Iglesia.

⁵ Véase: Dolge, A. (1972). *The piano and their makers*, pp. 32-38.

Pero uno de los pasos más sólidos serían los que la familia Bach realizó. Bach padre e hijos darían una gran aportación a la técnica del teclado: la digitación moderna, en la que hay un constante uso del pulgar. Hay que recordar que antes de esta aportación, la digitación habitual de una escala ascendente era: 2-3-4-3-4-3-4-3-4 (de Do a Re), y descendiendo con los dedos 4-3-2-3-2-3-2-3-2 (de Re a Do). Resulta extraño en comparación con la digitación moderna, pero debemos pensar que esta digitación estaba pensada en torno a funciones musicales y no a la comodidad.

La función específica que desempeñaba cada dedo de la digitación de los siglos XVII y XVIII no era tanto una cuestión de comodidad o de conveniencia mecánica. [...] Lo que se buscaba era otra cosa: aprovechar la capacidad específica de cada dedo para combinarse con los demás, [...] para la realización de la que se convertiría en el alma de la declamación barroca: la articulación.⁶

Sin embargo, la nueva y revolucionaria manera de digitar diseñada por Bach, respondería al principio de comodidad, utilizando la mano en función de la morfología instrumental. El hijo de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel lo explica en su gran tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753, 1ª parte; 1762, 2ª parte) de la siguiente manera:

Mi padre me contaba haber oído en su juventud a músicos que utilizaban el pulgar solamente para grandes extensiones, cuando resultaba imprescindible. [...] él elaboró un sistema de digitación mucho más completo, que extendía la función del pulgar usándolo de forma natural [...].⁷

La forma misma de las manos y la del teclado sugieren cómo utilizar los dedos. Observando la mano, vemos que los tres dedos centrales son considerablemente más largos que meñique y pulgar; observando el teclado notamos que algunas teclas son más bajas y se asoman más que las otras⁸.

Se deduce, por lo tanto, que las teclas negras se corresponderán con los tres dedos más largos⁹.

Además de la técnica, la música para teclado llega al siglo XVIII con gran impulso, ya que durante el transcurso de todo el siglo XVII surgieron y se definieron importantes géneros musicales para teclado. Algunas formas musicales presentaban un conjunto de piezas o danzas, como las sonatas y suites. La fuga se desarrolló del antiguo *cantus firmus* y se definió su agrupación con un preludio o una toccata¹⁰. El nivel técnico y compositivo de las obras se tornó altamente complejo, dando pie a una

⁶ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 56.

⁷ C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. 1, 1753, p. 17. citado en Chiantore, L. *Ibid.*, p. 85.

⁸ C. Ph. E. Bach: *Ibid.*, p. 21.

⁹ C. Ph. E. Bach: *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ Véase: Kirby, F. E. (1966). *A Short History of Keyboard Music*, pp 63-109.

demanda técnica e intelectual muy elevada para los ejecutantes. Para el siglo XVIII ya existía una tradición tecladística madura y plena; fue en esta época cuando grandes personajes como Johann Sebastian Bach (1685-1750), George Friedrich Händel (1685-1759) Domenico Scarlatti (1685-1757), Francois Couperín (1668-1733), Jean Philippe Rameau (1683-1764) y Goerg Philipp Telemann (1681-1767) compusieron sus obras maestras para teclado.

Aunque el barroco tardío nos legó obras de gran trascendencia, fue en los últimos años de este periodo cuando empezó a gestarse un cambio radical. Recordemos que para 1750, cuando J.S. Bach falleció, su música ya era considerada anticuada. Se podía percibir un cambio en el gusto musical, en la manera de consumir la música por parte del público, y en el enfoque de los músicos. Estos factores fueron determinantes para el triunfo de un nuevo instrumento, el cual ganaría el total protagonismo en el resto del siglo XVIII, desplazando de la escena musical a los demás instrumentos de teclado.

En 1698, el italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731) se dio a la tarea de efectuar las primeras construcciones de lo que él llamaría *gravicembalo col forte e piano*, respondiendo a la necesidad de generar las graduaciones de dinámica que el clave no ofrecía. Cristofori sustituyó los martinetes del clave por macillos de madera, idea en apariencia sencilla, sin embargo, la cual requirió de grandes experimentos. Los *martelletti* que Cristofori realizó, consistían en pequeños martillitos recubiertos con piel, pero a diferencia del mecanismo del clave, el macillo debía separarse de la cuerda una vez percutida, ya que de lo contrario este no permitiría vibrar la cuerda. La solución de Cristofori fue un sistema de palancas que permitía que el martillo regresara, o escapara a su sitio original después de haber golpeado la cuerda. Por esa razón se le llamó a este sistema, como escape.

Será hasta el año de 1711 donde tendremos la primera mención registrada del piano. Scipione Maffei hizo pública la creación de Cristofori en su afamado artículo “Nouva Invenzione d’un Gravecembalo col Piano e Forte”, publicado en el Giornale de Letterati d’Italia, en el cual nos lo presenta de esta manera:

Todo aquel que goza de la música sabe que una de las principales fuentes de la que los expertos en este arte extraen el secreto de deleitar tan especialmente a quienes les escuchan son el piano y el forte [...]. De esta diversidad y alteración en la voz, en la cual destacan los instrumentos de cuerda, el clave está falto del todo: y cualquiera hubiera considerado como una inútil imaginación proponer fabricarlo de forma que tuviera este don. Con todo esto, una invención tan atrevida ha sido [...] realizada en Florencia por el señor Bartolomeo Cristofali [sic] [...]. Él, hasta ahora, ha construido tres de estos instrumentos [...]. Obtener de ellos un mayor o menor sonido depende

de la distinta fuerza con la que el tañedor pulsa las teclas; dosificándola, se consigue oír no sólo el piano y el forte, sino la gradación y la diversidad del sonido¹¹.

Sin embargo, el piano siendo un invento reciente y con varias mejoras por realizar, no tuvo gran revuelo entre la tradición clavecinística en boga. Scarlatti, Bach, Händel y Couperin ni siquiera consideraron dar algún comentario al respecto del nuevo instrumento y toda clase de nuevas posibilidades que este ofrecía. Así que el piano desde su invención, tardaría más de medio siglo para poder tener un papel sólido y autónomo.

En el año de 1736 Gottfried Silbermann (1683-1753) le presentó a J.S. Bach una primera versión de su fortepiano. Pero este primer intento fue desdeñado por el compositor alemán por la dureza del teclado y la dificultad de tocarlo debido a la pulsación irregular. Años más tarde, en 1747, Carl Philipp Emanuel Bach hizo posible el célebre encuentro entre su padre y el príncipe Federico el Grande de Prusia. En esta ocasión Silbermann tuvo una segunda oportunidad de mostrarle a Bach padre una versión mejorada del invento. A pesar de que el juicio en esta ocasión fue favorable, no provocó en Bach una gran inquietud más allá de la curiosidad.

Otro peculiar caso ocurrió en la corte de España bajo el reinado de María Bárbara. Ella poseía dos fortepianos florentinos en su acervo de instrumentos. Su maestro de música Domenico Scarlatti, mostró tan poco interés en los fortepianos adquiridos que años más tarde los dos pianos fueron convertidos en su totalidad en claves.

La tradición tecladística de principios de siglo no permitió hacer notar al invento de Cristofori. Pero entonces ¿En dónde radica el éxito del piano? ¿Qué fue lo que originó la necesidad de promover un nuevo instrumento con distintas capacidades a los instrumentos de teclado existentes?

El siglo XVIII fue un periodo de grandes cambios musicales¹². La ópera cobró mucha fuerza como un gran espectáculo abierto al público. La demanda del público por la música conllevó a los conciertos públicos donde presentaron música instrumental. La denominada escuela de Mannheim formada en 1720, comenzó a proponer un novedoso estilo compositivo con motivos de cohete¹³, suspiro¹⁴, *crescendos* orquestales y silencios repentinos. En Mannheim contaban con una orquesta de grandes dimensiones, en la cual participaron los virtuosos más importantes de la

¹¹ Maffei, S. "Nuova Invenzione d'un Gravecembalo col Piano e Forte" (en *Giornale de Letterati d'Italia*, V, 1711, pp. 144-159) citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 91.

¹² Véase: Kirby, F. E. (1966). *A Short History of Keyboard Music*, pp. 143-187.

¹³ El motivo de cohete se refiere a un arpeggio ascendente. Un ejemplo de este recurso lo podemos encontrar en el pasaje inicial de la Sonata Op. 2 No. 1 de L. v. Beethoven.

¹⁴ El motivo de suspiro está basado en dos notas ligadas a tempo lento, cuyo efecto sonoro nos remite a un suspiro real. Un ejemplo de este recurso lo podemos encontrar en el compás 19 del segundo movimiento de la Sonata Op. 2 No. 3, la cual se analizará en el presente trabajo.

época. Ello generó gran conmoción en toda Europa y poco a poco cambió el enfoque musical. El entretenimiento de la audiencia, el placer y la accesibilidad de la música pasaron a ser elementos indispensables. La producción musical se dirigió al público y el músico aficionado cobró un papel indispensable en el mercado. Antiguos géneros como la sonata consiguieron más popularidad debido a su variedad de caracteres. Los gustos del público prefirieron al estilo galante del preclásico en lugar de las cargas intelectuales del barroco.

El espectáculo comenzó a gestar la figura del intérprete virtuoso que sorprendía y entretenía al público. Esto produjo que el teclado debiera ofrecer mayor cantidad de recursos y contrastes. Debido a los espacios amplios donde se celebraban los conciertos públicos, los instrumentos requirieron de mayor volumen para poder ser disfrutados hasta las últimas filas de butacas. Los constructores buscaron la forma de potenciar el sonido y la variedad dinámica del invento de Cristofori. Con el paso del tiempo, los instrumentos de teclado anteriores al fortepiano perdieron el duelo ante la imposibilidad de cubrir dichas necesidades. Ya mencionaba Giovanni Maria Casini, poeta y compositor miembro de la corte de los Médici, que “el clavicémbalo no realiza toda la expresión del sentimiento humano”¹⁵, síntoma de la necesidad de un nuevo tipo de instrumento.

La información del nuevo invento llegaría desde Italia a Alemania para esparcirse por toda Europa. Por mucho tiempo se creyó que el fortepiano había surgido en Alemania, debido a que en la vida de Cristofori los nuevos fortepianos no tuvieron éxito comercial. La razón es que verdaderamente Gottfried Silbermann hizo del piano un producto mercable en Alemania, desarrollando la primera industria del instrumento.

Retomando las ideas de Cristofori, Silbermann y sus alumnos se dedicaron de lleno a la construcción de fortepianos. Los esfuerzos de Silbermann dieron sus frutos, aunque no hizo del fortepiano el instrumento más popular inmediatamente, y tampoco logró que Alemania se convirtiera en la primera capital mundial pianística.

En la década de 1760 la construcción de fortepianos cambió su sede de Alemania a Inglaterra. Muchos constructores alemanes migraron hacia Londres buscando mejores oportunidades. La mayoría ya tenía bastante experiencia en la construcción de fortepianos y llegaron con nuevas ideas para el perfeccionamiento del instrumento. Al lado de Londres, Viena consiguió un papel importante en la industria de fabricación de pianos. En estas dos ciudades se desarrollarían los principales modelos. Las mecánicas vienesa e inglesa arrojaron dos propuestas diferentes de construcción. Los fortepianos vieneses eran ligeros y parecidos al clave, mientras los

¹⁵ Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, p. 16.

ingleses eran más pesados y sonoros. Sin embargo, a lo largo del tiempo el sistema inglés terminaría ganando mayor aceptación dentro del mercado de pianos.

En Londres, Johann Christoph Zumpe (1726-1783), Americus Backers (?-1778) y John Broadwood (1732-1812) promovieron el éxito de la mecánica inglesa. Extranjeros los tres, se establecieron en los comercios locales de construcción de teclados, los cuales estaban controlados por Burkar Shudi (1702-1773) y Jacob Kirkman (1710-1792)¹⁶.

Zumpe tras haber estudiado en Alemania con Silbermann, entró a trabajar al taller de Shudi, en el cual se dedicó a la construcción de fortepianos de mesa. Dieciséis años después abrió su propio negocio en el cual construyó y distribuyó únicamente fortepianos de mesa, abriendo con esto el primer mercado especializado.

A Backers podemos atribuirle uno de los artificios más característicos del piano moderno: los pedales izquierdo y derecho. Ya en el año de 1726 Cristofori elaboró un piano el cual incluía un registro que al activarse con la mano, permitía lograr que los martinetes golpearan una o dos cuerdas por tecla. En este modelo cada tecla estaba equipada por un juego de dos cuerdas, así que al activar este registro se podía escoger entre el golpear una cuerda (pedal izquierdo o *una corda*) o dos.

Sin embargo fue Backers quién no solo perfeccionaría esta idea sino la ampliaría. El hecho de utilizar la mano para poder activar el efecto de una cuerda, interrumpía al ejecutante de la acción del toque, por eso Backers en su modelo de 1722 implementó un pedal manejado por el pie para poder accionar dicho efecto. Este mismo fortepiano incluía otro pedal el cual al presionarlo desactivaba los apagadores de todas las teclas (pedal derecho o *sustain*). Al tener los apagadores desactivados, debido a la vibración simpática de las cuerdas, se obtenía sonoridades bastante ricas en armónicos, además de brindar la posibilidad de poder separar la mano del teclado para poder presionar otras teclas, acumulando más sonidos. Con ello se le dio nuevos recursos al instrumento, acrecentando la paleta de posibilidades sonoras, las cuales años más tarde compositores como Debussy o Ravel explotarían al máximo.

Sin embargo fue debido a la visión empresarial de John Broadwood que el piano podía tener el alcance que hoy conocemos. Broadwood al llegar a Inglaterra entró a trabajar al taller de Shudi al igual que Zumpe, pero a diferencia de él, Broadwood se estableció en el taller¹⁷. En 1769 se casó con la hija de Shudi, y se convirtió en su socio. En 1782, tras la muerte de su suegro, Broadwood se encargó de dirigir la empresa familiar, llevándola a niveles increíbles. Se encargó de perfeccionar cada uno de los aspectos del instrumento, sin omitir ninguno de los nuevos

¹⁶ Véase: Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, pp. 29-39.

¹⁷ Véase: Dolge, A. (1972). *The piano and their makers*, pp. 242-246.

descubrimientos, enfocándose en la construcción de grandes pianos de cola. Reforzó el armazón, permitiendo incrementar el número de cuerdas por tecla, así como el número de teclas. Refinó la mecánica, reduciendo el ruido y volviéndola más precisa y eficaz. Además de que retomó los pedales, los perfeccionó y patentó. Broadwood emprendió una producción a escalas industriales, llegando a producir un promedio de cuatrocientos pianos anuales, cosa inimaginable en aquella época, donde el promedio de producción de cualquier casa constructora era de una veintena al año. La popularidad de los grandes pianos de cola producidos por Broadwood le dieron fama internacional y pronto inundaron toda Europa continental.

El piano fue cobrando importancia en la escena musical. Aunque durante los años de 1760 a 1780 hubo una coexistencia entre el clavecín, el clavicordio y el fortepiano, se comenzaron a escribir obras para el nuevo instrumento. La primera de ellas fue escrita por Ludovico Giustini en el año de 1763, sus 12 sonatas Op. 1 para el “cimbalo di piano e forte”.

En la medida en que la construcción de los fortepianos se incrementó en cantidad y su calidad fue mejor, los compositores comenzaron a voltear la vista hacia las nuevas capacidades del fortepiano, dándole una oportunidad. No todos se dedicaron exclusivamente a la composición de obras para fortepiano: algunos simplemente vieron en él una nueva posibilidad que no excluía a los otros instrumentos de tecla. Pero esta visión no duraría mucho tiempo.

Así fue como algunos compositores mantuvieron una relación con el fortepiano, pero no de exclusividad: Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) compuso para clave y piano, e inclusive compuso obras en las cuales ambos participaban conjuntamente; Johann Christian Bach (1735-1782) tuvo una carrera como pianista en Londres, pero al igual que su hermano nunca dejó el clave; Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) realizó una gran producción tecladística, que sin embargo siempre fue concebida desde la tradición clavecinística. Franz Joseph Haydn (1732-1809) realizó sus primeras sonatas sobre el clave pero sus últimas sonatas fueron compuestas en Londres para piano de cola. Mientras otros compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827) o Muzio Clementi (1752-1832) se dedicaron de lleno a la producción pianística y la investigación técnica-compositiva del nuevo instrumento, dándole un papel autónomo y estelar en la historia de la música.

Las nuevas características del piano requirieron de un estudio diferente por parte de los intérpretes y la técnica pianística tomó un rumbo distinto a la del clavecín. En un principio, la técnica clavecinística fue utilizada de igual manera para tocar los primeros fortepianos, por lo que autores como Mozart, Haydn, o los hijos de Bach conservaron esta “antigua” tradición, dándole preferencia al uso de los ligeros fortepianos vieneses.

Pianistas como Clementi y Beethoven desarrollaron más el pianismo derivado de las posibilidades que la mecánica inglesa ofrecía. Un piano con mayor sonoridad y peso, exigía físicamente más del pianista y ellos dos desarrollaron una técnica pianística basada en la ejercitación muscular. Antes el estudio del piano estaba involucrado con el estudio del bajo cifrado y la composición, no existía una necesidad de estudiar el instrumento con una finalidad de tipo deportiva. Clementi y Beethoven lograron inaugurar una técnica en donde la solidez digital y el uso del brazo de manera activa, eran puntos angulares para su propuesta técnico-musical. Podemos notarlo por los comentarios que los contemporáneos de Beethoven decían de su manera de tocar.

Trata su instrumento como alguien que buscase venganza, alguien que tiene en su mano a su enemigo mortal y, con un placer sádico, quiere torturarlo hasta la muerte. [...] Empuja cada pequeña nota con el brazo y con la mano al mismo tiempo, generando un estruendo¹⁸.

En la transición del siglo XVIII al XIX, las investigaciones e inventos que los constructores Sébastien Erard (1752-1831) y Henry Pape (1789-1875) efectuaron, generaron una evolución de los recursos pianísticos¹⁹. Erard, constructor parisino, tuvo la oportunidad de vivir en Londres y estudiar a detalle el funcionamiento de los pianos Broadwood. En 1796 llegó a Paris con una propuesta actualizada para la construcción de pianos de cola. Ésta constaba de tres principales innovaciones. La primera de ellas fue el *agraffe*, pequeña púa de metal insertada en la madera, después de la clavija de afinación, a través de la cual la cuerda pasa, manteniéndola fija. Esto ayudó al aumento de la tensión de las cuerdas, ensanchando las posibilidades sonoras del piano, con cuerdas más tensas y de mayor calibre.

La segunda fue el pedal “celestes” o “voz angelical”, un tipo de sordina la cual consiste en una pequeña capa de fieltro que se interpone entre las cuerdas y los martinetes, creando así un timbre muy delicado y sutil. Aunque no muchos compositores indicaron el uso de este recurso, es importante mencionar que la mayor dulzura del toque que ofrecía este recurso, evidencia la necesidad que existía de que el piano pudiera producir sonoridades más sutiles y delicadas, sonoridades en las que el romanticismo incursionaría.

Y el tercer y más importante invento, es la creación del doble escape, el cual permite tener una mayor estabilidad y control sobre el toque. El toque al ser más definido y preciso, ofrece una amplia diversidad tímbrica. Además del mayor control, el doble escape permite una repetición de tecla más ágil y rápida, ya que permite tocar de nuevo una tecla sin haber abandonado por completo la presión de la misma. Antes

¹⁸ Streicher/ Fuller: *Early Music*, vol. 12, no.4, pp. 467-468. citado en Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*, p. 39.

¹⁹ Véase: Dolge, A. (1972). *The piano and their makers*, pp. 251-259.

de esta aportación, el intérprete debía cerciorarse de haber dejado de presionarla antes de volver a percutirla nuevamente. El recurso de las notas repetidas a gran velocidad se explotaría durante el periodo romántico, formando parte del bagaje de recursos técnicos virtuosos de la época.

Tenemos que mencionar a Henry Pape también, quien fue uno de los inventores más prolíficos de su época, entregando su vida a la investigación y creación de mejoras para el piano. Pape, fue el socio y constructor de Ignaz Pleyel (1757-1831), dueño de una fábrica de pianos y un editorial de música. Existen varias patentes de Pape, pero dos de ellas sobresalen por su importancia. La primera fue la cobertura del macillo con tela de fieltro. El fieltro le dio una gran variedad tímbrica y dinámica al instrumento. La cuerda, al ser percutida por macillos con fieltro, da mayor posibilidad de maleabilidad en las distintas dinámicas, en los *forte* no resulta un sonido golpeado, y en los *piano* es mucho más sutil el toque. La segunda aportación fue el cruzamiento de las arpas para lograr una mayor extensión de las cuerdas dentro del mismo mueble. Esto enriqueció la capacidad sonora del piano, logrando que con el mismo mueble, se pudieran producir volúmenes más grandes. Al agrandar las arpas, el calibre y longitud de las cuerdas también se incrementó.

En el romanticismo algunos compositores-pianistas como Robert Schumann (1810-1856) o Frédéric Chopin (1810-1849) aún guardaban cierto aprecio por los dotes de aquellos pianos ligeros sin doble escape.

En el caso de Schumann, Chiantore lo explica de esta manera.

Schumann también vivió su vida en contacto con instrumentos que deben ser considerados “fortepianos”: instrumentos sin mecanismo de doble repetición, con una mecánica ligera, un calado relativamente reducido y una respuesta bastante lenta por parte de la tecla²⁰.

Chopin, amaba los pianos Pleyel sin la acción del doble escape, los cuales él consideraba el “*non plus ultra*”, debido a su suavidad y delicadeza. Sin embargo los contemporáneos de Chopin lo criticaron duramente por su “débil” manera de tocar. Él mismo nos habla de ello.

Según la opinión general, he tocado demasiado débil o, mejor dicho, demasiado delicado para [este] público, acostumbrado a escuchar a los artistas destrozando su instrumento. [...] No importa; es imposible que no haya algún “pero”, y prefiero esto a oír decir que toco demasiado fuerte²¹.

²⁰ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 295.

²¹ Carta a su familia, Viena, 12 de agosto de 1829 (en Chopin, F. (1988). *Chopin's Letters*, p. 54)

Los pianistas a los que la audiencia estaba acostumbrada, fue la generación de mediados del siglo XIX. Ellos se adaptaron a las exigencias de los nuevos pianos y los nuevos gustos musicales. La figura del pianista virtuoso tomó un papel determinante en la primera mitad del siglo, y pianistas como Ignaz Moscheles (1794-1870); Sigismund Thalberg (1812-1871); Adolf Henselt (1814-1889); o Charles-Henri-Valentin Alkan (1813-1888), incursionaron en la exploración de los recursos de los pianos con doble escape. Pero fue en especial la figura de Franz Liszt (1811-1886), la que transformó la manera de tocar el piano.

Con Liszt se abrieron nuevos horizontes técnicos y artísticos. En su época de pianista concertista de 1836 a 1847, el joven compositor dejó a toda Europa boquiabierto con sus increíbles capacidades técnicas e interpretativas, aplicadas en los pianos de mayor sonoridad y con doble escape. Liszt inauguró una técnica basada en la libertad del movimiento de los brazos, la completa flexibilidad de la muñeca y la extrema ejercitación digital para alcanzar una gran potencia sonora. Todo esto en pro de un espectáculo que dicho sea de paso, él mismo inició: el recital solista. En estos recitales se valió de múltiples recursos con el fin de poder expresar “todos los sentimientos que le oprimían”, estableciendo nuevos parámetros escénicos inusuales en su época. Esta excitación y movilidad perpetua a la que tanto hicieron referencia sus contemporáneos, no nació de un simple capricho o vanidad, sino que fue el producto de nuevas propuestas musicales y expresivas.

Sus dedos son muy largos y sus manos pequeñas y afiladas. Él no mantiene los dedos encorvados; dice que esta actitud proporciona sequedad al ataque y esto le horroriza. Pero tampoco los tiene totalmente planos, ya que son tan flexibles que no tienen un [sic.] posición fija. Atacan la nota de todas las maneras, pero jamás con pesadez y sequedad, porque el señor Liszt detesta estos defectos. En su técnica hay abandono, un “dejarse llevar” que le permite conservar una postura ajena a toda dureza y sequedad incluso cuando se vuelve impetuosa y enérgica en el *fortissimo*²².

El legado del pianismo lisztiano determinó el camino del siglo XX. La siguiente generación mostró una clara inclinación a las primeras manifestaciones del concertismo en el sentido más actual. Personajes como Carl Tausig (1841-1871); Hans von Bülow (1830-1894); Anton Rubinstein (1829-1894); Ferruccio Busoni (1866-1924); y Leopold Godowsky (1870-1938); dieron pie a la tradición de intérpretes actuales, generando cada uno su propuesta diferente, pero siempre dirigida en mayor medida a la interpretación de música de otros compositores. El piano sobre el cual se formó esta generación fue el actual piano de cola.

²² Boissier, A. (1927). *Liszt pédagogue*, p. 16. citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 357.

Los constructores de pianos realizaron algunos cambios para finales del siglo XIX y principios del XX²³. La firma Steinway & Sons fundada en 1853 por Heinrich Engelhard Steinweg (1797-1871), se dio a la tarea de producir pianos con un altísimo estándar de calidad, juntando todos los elementos existentes hasta el momento y realizando más de 200 patentes. Implementaron el marco o armazón totalmente metálico, lo cual hizo posible una mayor tensión en las cuerdas, y por lo tanto, una mayor sonoridad. Esta tensión última, logró que el piano tuviera homogeneidad de timbre e intensidad en todos sus registros.

La mayor tensión de las cuerdas como observaba Schweitzer, le había arrebatado el viejo sonido de cuerda percutida y, añadimos nosotros, le había dado un sonido de plancha percutida²⁴.

Rattalino compara aquí la sonoridad del piano moderno con los pianos anteriores a él. La metáfora irónica de la “plancha percutida” se refiere a la homogeneidad de los registros grave, medio y agudo del piano. Esto tendrá un impacto de importancia mayor, ya que al ser más uniforme la sonoridad entre los registros, ocasionaría diferencias a nivel interpretativo. Aquellas obras escritas sobre los antiguos pianos con diferencias tímbricas, dejaron de sonar como las pensaron y escucharon sus compositores. De ahí la razón de la queja de Rattalino. Pero por otro lado, ello trajo sus beneficios. Al tener un equilibrio sonoro en la gama del piano, se logran efectos sonoros distintos. Estos efectos fueron aprovechados por algunos compositores de los principios del siglo XX. Además de la uniformidad de la gama del piano, el perfeccionamiento del doble escape permitió a ellos lograr un mayor manejo en el toque, logrando sonoridades muy suaves, y a la vez más resistencia en sonidos fortísimos sin que estos sonaran golpeados. Otra importante aportación fue el pedal *sostenuto* (pedal de en medio o tercer pedal) desarrollado por Steinway en 1874. Ello le brindó al piano una gran cantidad de posibilidades al poder sostener solamente las notas deseadas, mientras las demás funcionan normalmente.

Por otro lado, la compañía Bösendorfer se dio a la tarea de ampliar el registro en su rango de notas, siendo el primero en construir un piano con 97 teclas en su modelo “Imperial” realizado en 1900. Logrando el registro de ocho octavas completas desde la nota Do. Para esto se tuvo que ampliar la caja armónica del piano y reforzar su armazón. No muchos compositores escribieron obras pensando en este registro adicional, pero existen pocas obras que alcanzan estas notas.

Paralelamente al desarrollo del piano de cola podemos observar los cambios que sufrió el piano vertical. Durante la época de Silbermann tenemos vestigios de pianos con cajas verticales como el piano jirafa, pirámide o lira. Las cuerdas del piano, a

²³ Véase: Dolge, A. (1972). *The piano and their makers*, pp. 62-65.

²⁴ Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, p. 247.

diferencia del piano vertical, comenzaban desde el teclado hacia arriba y no desde el suelo.

El piano vertical fue creado alrededor de 1780 por el salzburgües Johann Schmidt. Sin embargo, la primera patente del piano vertical fue hecha por Issac Hawkins (1772-1855) en Philadelphia en el año de 1800²⁵. Estos pianos fueron un gran partido en el mercado, ya que todo aficionado o estudiante de los crecientes conservatorios europeos necesitaba de un piano, pero el costo de los pianos de cola hacía de ello algo poco accesible. En pocos años el piano vertical se encontraba en el hogar de todo pianista y compositor, ofreciendo sonoridades pequeñas y adaptadas a ambientes domésticos.

En principio el piano vertical era una alternativa para poseer un instrumento moderno y relativamente económico, pero su importancia musical en el siglo XX creció significativamente. Estas sonoridades sutiles, equilibradas, con efectos en notas empáticas, fueron explotadas por compositores como Claude Debussy (1862-1918); Erick Satie (1866-1925); Maurice Ravel (1875-1937); e inclusive Alexander Scriabin (1872-1915).

A inicios del siglo XX el lenguaje musical llegó a una crisis profunda. Cada compositor intentó dar su propia respuesta ante tal problemática y el piano moderno, con sus registros homogéneos, ofreció una plataforma para un sinfín de sonoridades. Así nacieron las percutidas y rítmicas obras de Béla Bartók (1881-1945) o Sergei Prokofiev (1891-1953), las más sutiles delicadezas de Debussy, Satie o Ravel, o la inauguración del dodecafonismo de Arnold Shönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935). Esta crisis del lenguaje no logró unificarse nunca, lo cual originó una gran diversidad de técnicas pianísticas pero todas originarias de la técnica heredada del romanticismo. En todos los casos se desarrolló una técnica personal y reconocible, con rasgos únicos derivados de su visión estética.

Conforme avanzó el siglo XX, se encontraron frecuentemente más propuestas planteadas desde la imaginación y la visión estética de los compositores, y no desde la comodidad instrumental. Los compositores ya no necesariamente se habían forjado como pianistas y el lenguaje musical determinó por completo el uso del instrumento. Técnicas composicionales como el serialismo, el minimalismo, la música aleatoria o la música electroacústica, entre otras, dieron prioridad a su lenguaje y estética frente a la tradición técnica derivada del romanticismo. Algunos de los compositores representativos de estos lenguajes son: Pierre Boulez (1925-2016); Karlheinz Stockhausen (1928-2007); Oliver Messiaen (1908-1992); Luigi Nono (1924-

²⁵ Véase: Dolge, A. (1972). *The piano and their makers*, pp. 53-57.

1990); John Cage (1912-1992); Geroge Crumb (1929-); György Ligeti (1923-2006); Iannis Xenakis (1922-2001); Philip Glass (1937-); o Steve Reich (1936-). Su búsqueda musical llevó al límite la técnica interpretativa y las capacidades intelectuales del intérprete, llegando a la frontera de lo intocable. La experimentación y desarrollo de lenguajes musicales de estos compositores nos han dejado claro que, a pesar de que el piano no ha cambiado su construcción básicamente desde principios del siglo XX, aún tiene nuevas posibilidades musicales y técnicas.

II - Sonata en Do mayor Op. 2 No. 3 de Ludwig van Beethoven

II.1. El clasicismo y su contexto histórico cultural

La segunda mitad del siglo XVIII llegó a ver grandes cambios sociales y culturales en toda Europa.

Una nueva clase social, la burguesía, comenzaba a generarle incomodidad al clero y a la nobleza entonces en el poder. Las ideas de la Ilustración, propagadas en Francia por personajes como Voltaire, Rousseau y Montesquieu, se basaban en la libertad e igualdad, y sembraron la semilla de un movimiento popular y burgués que exigía la división de poderes y mejoras en las condiciones sociales.

La Declaración de Independencia de las Trece Colonias en 1776, provocó un gran desconcierto en la sociedad europea, particularmente en Francia. Esto avivó el deseo de la emancipación del feudalismo y de los abusos del clero. La suma de todos estos factores desató la Revolución Francesa, en la cual la burguesía salió favorecida y pudo consolidar un poder político y económico de gran importancia. Ello generó un nuevo orden social en donde la burguesía obtuvo la posibilidad de influir a niveles más altos, y como consecuencia, la vida cultural de las ciudades se transformó.

Por otro lado, en Gran Bretaña surge la Revolución Industrial a mediados del siglo XVIII, innovando por completo las condiciones de vida de las ciudades. Con el invento de la máquina de vapor y su aplicación a múltiples industrias, hubo un cambio radical en la fabricación de productos, la cual pasó de ser manual y local a mecanizada e internacional. Esto benefició en gran medida a toda la sociedad, ya que hizo posible un nivel de vida mejor e inimaginable hasta ese momento. La capacidad de una producción más eficaz de los bienes de necesidad primaria, como alimentos o vestimenta, les dio a las sociedades europeas de finales de siglo XVIII una mejor calidad de vida. Esto sobrevino en una disminución substancial de las tasas de mortalidad y de enfermedades, por lo que las ciudades comenzaron a crecer.

Se generó un intercambio cultural y mercantil más directo y barato lo que afectó el mercado del arte, y por lo tanto, el de la música. Resultaba más fácil poder comprar partituras o instrumentos aunque provinieran de diferentes ciudades. Como vimos en el Capítulo I, la producción de pianos también se benefició de este intercambio mercantil. Fue en Londres, donde John Broadwood implementó estos recursos

industriales a la construcción de pianos en una producción en masa y estandarizada²⁶.

A diferencia de Inglaterra, en donde la Revolución Industrial iba transformando y mejorando su vida cultural y social, Viena, capital del Imperio Austro-húngaro, aún seguía bajo un régimen absolutista en base al feudalismo. Sin embargo, musicalmente, Viena vivía una de sus mejores épocas, albergando a personajes como Mozart, Haydn y Beethoven, quienes fundaron las bases sólidas del estilo clásico. Ellos lograron definir los nuevos recursos compositivos que se habían buscado desde la muerte de Bach y Haendel²⁷.

En el periodo que comprende los años de 1750 a 1775, los compositores europeos trataron de simplificar la música adecuándola al nuevo gusto burgués lo que los llevó a utilizar de manera diferente el ritmo, la melodía y la armonía. Ello se debió a la demanda de una nueva música que sirviera de entretenimiento y diversión, ya que a la mayoría dejó de interesarles la seriedad y complejidad de la antigua música barroca²⁸.

La producción acelerada de instrumentos y partituras encontró su mercado en el público aficionado, cuyas necesidades básicas económicas estaban resueltas, y simplemente deseaban obtener placer de la música. He ahí la razón del éxito de los conciertos públicos (entonces llamadas academias) o la venta en masa de fortepianos, los cuales en aquel momento fueron considerados instrumentos femeninos, para las señoritas del hogar. Esta sociedad burguesa e industrializada fue la que vio nacer y dio origen al estilo clásico.

II.2. Tradición fortepianística del clasicismo.

Londres, a fines del siglo XVIII llegó a ser uno de los centros musicales de Europa, gracias a los beneficios que la revolución industrial le brindó a la sociedad inglesa. También fue un lugar de gran importancia para el desarrollo del nuevo estilo, el clásico, aunque entonces fue denominado como romanticismo por algunos críticos como E.T.A. Hoffmann.

Múltiples factores se vieron involucrados en el desarrollo del clasicismo en Londres, como la producción industrializada de instrumentos, los primeros conciertos públicos y la presencia de grandes personajes como Muzio Clementi, Johann Christian Bach, Franz Joseph Haydn e inclusive Wolfgang Amadeus Mozart.

²⁶ Véase Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, pp. 31-33.

²⁷ Véase Rosen, C. (1998). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*, pp. 19-28.

²⁸ Véase Rosen, C. (1980). *Formas sonata*, p. 26.

El éxito de la música clásica para fortepiano y su consecuente tradición, fue el producto del esfuerzo de varios compositores de la segunda mitad del siglo XVIII, los cuales dedicaron grandes horas al estudio del instrumento y la escritura para él. Estos compositores fueron delineando con sus obras los márgenes del estilo clásico, además de los principios de la técnica pianística. A continuación revisaremos algunas contribuciones importantes de estos personajes.

En 1753, Carl Phillip Emanuel Bach nos ofrece la primera descripción del nuevo modo de tocar el fortepiano y de sus características en aquel entonces, en el primer tomo de su afamado tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

Los nuevos fortepianos, si están contruidos bien y con solidez, presentan muchas ventajas, aunque haya que estudiar con atención la pulsación, lo que no es fácil en absoluto. Los fortepianos son especialmente adecuados para la ejecución solista y para pequeños conjuntos; creo, sin embargo, que un buen clavicordio, a pesar de tener un sonido más delgado, posee los mismos atractivos que el fortepiano, además de la superioridad del *vibrato* *Bebung*²⁹ y el *portamento* [*Tragen*] de los sonidos, que yo consigo con una presión después de la percusión. Es en el clavicordio, por tanto, donde se puede valorar mejor a quien toca un instrumento de teclado.³⁰

A pesar de que Carl Phillip menciona la dificultad que los instrumentos tenían en su toque y manejo en 1762, en el segundo volumen de su tratado mejoraría su comentario sobre los fortepianos, posiblemente como resultado de las mejoras del instrumento. Él mismo compondría varias obras para el fortepiano, sin embargo, Bach hijo no veía en el fortepiano una competencia para el clave y el clavicordio, instrumentos con los cuales creció y se forjó. Él simplemente reconoció el potencial de las nuevas posibilidades que el fortepiano brindaba, pero posiblemente no se imaginó que ganaría tanta popularidad entre sus contemporáneos.

Franz Joseph Haydn fue uno de los personajes determinantes en el triunfo del estilo clásico y aportó un gran repertorio para el piano. Haydn delimitó los elementos constitutivos del estilo y concretó muchas de las fórmulas compositivas aún vigentes. Desde el decaimiento de la música barroca, en el periodo temprano del clasicismo, los compositores experimentaron con diversas posibilidades compositivas, sin embargo muchos de estos intentos carecían de lógica, originalidad, o fueron muy frívolos o simples. Haydn, logró unificar los elementos de su lenguaje compositivo de manera lógica, atractiva y elegante. La agrupación de

²⁹ La palabra *Bebung* no tiene una traducción literal al español, pero ella hace referencia a un efecto que únicamente puede ser realizado en el clavicordio. Este efecto consiste en que el intérprete, por medio de la vibración del dedo que ha presionado la tecla, pueda manipular la vibración de la cuerda, obteniendo recursos como el *vibrato* o la ligera desafinación de la nota. Ello es posible debido a que la tangente del mecanismo del clavicordio se mantiene en contacto con la cuerda a lo largo de toda la duración del sonido.

³⁰ C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. I, 1753, pp. 9-9. citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 93.

las frases por periodos fue la característica más importante y el generador del nuevo estilo³¹.

El hecho de que la música no tuviera un movimiento perpetuo como en el barroco, marcó la diferencia. Ahora todo se regía en torno a pequeñas ideas, las cuales debían tener su inicio y conclusión melódica, rítmica y armónica. Esto generó un problema al momento de tener que unir las frases, sin romper el equilibrio de las texturas en los cambios de frases y entre la melodía y acompañamiento. Haydn lo resolvió aplicando cambios graduales, introduciendo flexiblemente los nuevos materiales temáticos. Esta idea obtuvo mucha aceptación, y el nuevo estilo ganó gran popularidad, ya que lograba fusionar la sencillez con la elegancia de una manera accesible. Haydn puso mayor atención a su trabajo orquestal y de cámara, sin embargo todos los descubrimientos que llevó a cabo en este campo los implementó en su obra para teclado, construyendo así un vínculo permanente entre su obra orquestal y tecladística.

Otra figura fundamental para el triunfo del piano y el estilo clásico fue Wolfgang Amadeus Mozart, cuya obra llevó al piano a un nivel técnico y musical de gran alcance. Tenemos el dato de la fecha exacta en la que Mozart, el clavecinista, se enamoró del fortepiano y a partir de la cual se dedicó a su estudio profundo.

En octubre de 1777 Mozart tuvo contacto con el constructor Stein y probó sus nuevos fortepianos recién construidos. El juicio de Mozart parece bastante positivo en la carta que escribe a su padre tras haber tocado sus obras en ellos:

He tocado mis seis sonatas [...]. La última en Re, suena excelentemente con el piano Stein. Además, ha mejorado el mecanismo³² que se mueve con la rodilla. Puedo ponerla en acción apenas con el toque más ligero, y apenas separo un poco la rodilla ya no se percibe la menor vibración.³³

Mozart se adaptó tan rápido a las nuevas exigencias técnicas del fortepiano, que a tan solo unos meses, en diciembre del mismo año, su madre le envió una carta a Leopold Mozart, en la cual describe el éxito que su hijo tenía al interpretar en los nuevos fortepianos:

Todos dicen cosas maravillosas de Wolfgang, pero ahora él toca de una forma totalmente diferente de como solía hacerlo en Salzburgo, porque aquí hay fortepianos en los cuales toca tan extraordinariamente bien que todos aseguran

³¹ Véase Rosen, C. (1998). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*, pp. 19-28.

³² El mecanismo al que Mozart refiere es el mecanismo de *sustain*, el cual conocemos ahora como pedal derecho, el cual desactiva todos los pagadores del instrumento con el fin de permitir la resonancia de todas las cuerdas.

³³ Mozart W. A.: carta a su padre, Augsburgo, 17 y 18 de octubre de 1777 (en Mersmann. (1972). *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*, p.37.

no haber oído nunca nada mejor. Quienquiera que le haya escuchado dice que no hay nadie que lo iguale.³⁴

El genio austriaco, encontró la manera de aplicar las técnicas aprendidas en el clave en un instrumento mecánicamente nuevo que requería de otros recursos técnicos, en especial en la pulsación y la dinámica. En la última década de la vida de Mozart y en el periodo tardío de Haydn en Londres, vemos como la tradición clavecinística pudo trasladarse al fortepiano, adaptándose a los nuevos recursos técnicos que el fortepiano requería.

Contemporáneo de Mozart y Haydn, Muzio Clementi tendría en mente otras perspectivas ante el nuevo fortepiano. La búsqueda de Clementi se enfocó en encontrar los límites técnicos del intérprete. El mecanismo del fortepiano había generado un mayor peso en la acción de la tecla. Clementi lo tomó como un reto y se concentró en alcanzar un nivel técnico jamás visto en su época. La búsqueda de la virtuosidad le hizo acreedor del apodo del “*mechanicus*” por parte de Mozart, cuando en la Corte Imperial de Viena en 1786, ambos se enfrentaron en un duelo musical. De aquel encuentro Clementi saldría victorioso, pero ni Mozart, ni la historia de la música fueron muy amables con el virtuosismo de Clementi. Podemos verlo en el testimonio de Mozart, en el cual describe la razón para tal apodo:

Clementi es un buen clavecinista, y con esto se ha dicho todo también. Tiene mucha habilidad con la mano derecha; su especialidad son las terceras, por lo demás no tiene ni un *Kreutzer* de gusto ni de sentimiento; un puro *mechanicus*.³⁵

Clementi podría no tener el genio de Mozart, pero fue gracias a su exhaustiva investigación del funcionamiento de la mano humana que desarrolló una nueva técnica pianística, el cual tendría su repercusión en el virtuosismo de Beethoven y Liszt. Las famosas notas dobles y dificultades acrobáticas de Clementi, fueron exploradas con una especial atención al final de su vida en su conocido método “*Gradus Ad Parnassum*”³⁶,

La formación profesional de los músicos a mediados del siglo XVIII fue orientada a la del músico completo, el cual componía y tocaba. En ese proceso el clave era el instrumento sobre el que basaba su educación. En el Capítulo I pudimos ver que el clave y el órgano fueron los principales instrumentos de teclado utilizados para la práctica del bajo cifrado, la cual era una parte importante de las técnicas que el

³⁴ Carta de la madre de Mozart, Anna María Pertl, al marido Leopold. Mannheim, 28 diciembre de 1777 (en *Die Briefe W. A. Mozarts*, 1914, vol. IV, p. 334). citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, pp. 101-102.

³⁵ Mozart, W. A.: carta a su padre, Viena, 16 de enero de 1782 (en *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart (1769-1791)*, 2013, vol. 2, p. 111.

³⁶ Véase Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, pp. 149-157.

tecladista debía manejar. Este recurso era usado para acompañar a todo tipo de ensambles, o para poder simplificar la armonía de una pieza de gran formato, leyendo tan solo una línea de bajo. Ello, a lo largo del tiempo, desarrolló en los tecladistas la habilidad de poder abarcar la totalidad de un gran conjunto al alcance de la mano, tocando en el teclado una especie de “resumen” de lo que musicalmente ocurría.

Todo esto tuvo un mayor impacto debido al fortepiano, donde se le podía dar a cada una de las notas la intensidad que el intérprete deseara, por lo que fue posible poder efectuar diferencias tímbricas y dinámicas más precisas. El resultado fue que la composición de obras para teclado se orientó a que el teclado emulara las diferentes secciones de una orquesta, o realizara efectos dinámicos o tímbricos orquestales. Al igual que C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart y Clementi, Ludwig van Beethoven también tuvo una formación inicial en el clave y fue un entusiasta explorador de las posibilidades que el piano ofrecía. Beethoven llevó estas posibilidades a niveles muy altos, revolucionando la forma de tocar y componer al piano.

II.3. Datos biográficos de Beethoven

Nacido en 1770, Beethoven vivió una época sumamente efervescente en cuanto a transformaciones del piano se refiere. Estos cambios se ven reflejados directamente a lo largo de su producción pianística. Beethoven inició su formación musical en el clave y el órgano. Más adelante pudo tener contacto con los fortepianos vieneses, que eran instrumentos muy similares al clavicordio. Pero el instrumento con el cual Beethoven encontraría una mayor conexión serían los pesados fortepianos que se estaban construyendo en Londres, cuya sonoridad cada vez era mayor y su resistencia física y sonora respondía al estilo que Clementi y sus alumnos imponían en el gusto musical.

La formación de Beethoven desde temprana edad, no fue una educación especializada en la práctica puramente instrumental, en cambio, esta apuntó más a la de un músico completo, como era la costumbre. En Bonn, Beethoven aprendió la composición, improvisación, lectura del bajo cifrado y el canto. Además de ello es importante mencionar que para el momento en que el pequeño Beethoven se formaba, ya existía un repertorio fortepianístico bastante generoso, al cual pudo tener acceso mediante las partituras que llegaban a su natal Bonn. Estas partituras pudieron nutrir la perspectiva pianística del joven compositor, ya que pudo ver lo que Mozart o Clementi componían en ese momento. No se sabe con precisión con qué obras tuvo contacto, pero no es difícil imaginar que pudo tener acceso a las obras

más importantes de los compositores en boga, manteniéndolo medianamente actualizado de lo que ocurría en el mundo musical.

En un principio, sus maestros fueron Egidius Gilles Van den Eeden, organista flamenco, y Andrea Luchesi, maestro de capilla de Bonn en remplazo del padre de Beethoven. Pero quién resultó particularmente importante en su desarrollo fue Christian Gottlob Neefe. Habiendo radicado en Leipzig, Neefe conocía bien las prácticas musicales de los clavecinistas del barroco alemán y tuvo contacto con la herencia cultural de la familia Bach, por lo cual estaba familiarizado con su método de *Invenções*, *Sinfonías* y el *Clave Bien Temperado*, del cual los hijos de Bach habían aprendido. Le enseñó al joven Ludwig el valor de *El Arte de la Fuga* y la tradición clavicordista que involucraba el canto en el instrumento generada por el contacto físico con el teclado. Resulta relevante la formación que Beethoven obtuvo con la música de los Bach, ya que a fines del siglo XVIII era un evento inusual. La música de Bach en ese entonces era considerada anticuada, pero esta música le sirvió a Beethoven como un punto de partida muy importante en su camino de compositor y pianista.

No existen datos precisos sobre los primeros instrumentos de Beethoven en Bonn. Se sabe que en 1787, el joven Beethoven visitó al constructor Stein en Viena, mismo encuentro que Mozart llevó a cabo 10 años antes. Parece ser que a Beethoven le agradaron los fortepianos Stein, ya adquirió uno de sus pianos y lo trasladó a Bonn ¿En qué medida sería este fortepiano un factor determinante en su manera de componer al piano? No es preciso hacer una conclusión al respecto, pero sin duda es relevante saber que Beethoven pudo tener un fortepiano como el de Mozart.

Sabemos, debido a las cartas que Beethoven mantuvo con el constructor Andreas Streicher³⁷, que Beethoven buscaba un “sonido personal”, el cual se basaba en evitar la monotonía y hacer cantar al piano. Esto está directamente relacionado con la familiaridad que Beethoven tuvo con el clavicordio, lo que hizo que más adelante le exigiera al fortepiano efectos similares como el *Bebung*³⁸ del que nos hablaba C. Ph. E. Bach. Este modo de tocar fue comentado por sus contemporáneos, entre los que se encuentra Carl Czerny, uno de los alumnos más famosos de Beethoven.

El *legato* y el *cantabile* en el piano eran entonces desconocidos, y Beethoven ha sido el primero en revelar efectos totalmente nuevos y grandiosos, con una técnica compleja y, al mismo tiempo, un estilo lleno de sonido y cantabilidad.³⁹

³⁷ Véase: Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*, p. 38-41.

³⁸ Sabemos que Beethoven estaba familiarizado con este término, porque además de tener la influencia de Neefe, un pilar importante en las clases del mismo Beethoven era el tratado de Carl Philip Emanuel Bach.

³⁹ Czerny, C. (1968). *Erinnerungen aus meinem Leben. Herausgegeben und mit Anmerkungen von Walte Kolneder*, p. 44-45. citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, pp. 172-173.

Andreas Streicher también nos comenta las características del sonido de Beethoven al piano.

Bajo sus manos, [...] puede extraer el sonido que quiere. [...] Él sabe cómo conseguir que las notas canten sin forzar su instrumento, porque da a cada nota el énfasis adecuado. [...] Ha estudiado por completo y con exactitud las propiedades del piano; sabe perfectamente cuál es su verdadera naturaleza y lo que le es imposible o ajeno.⁴⁰

Fue durante sus primeros años formativos en Bonn, que Beethoven concentró su atención en la práctica del piano, alcanzando un nivel muy alto que podemos observar en sus Variaciones sobre *Se vuol ballare*, las *Variaciones Righini*, las variaciones sobre *Venni Amore, Venni Amore*, y los primeros esbozos del *Segundo concierto para piano y orquesta en Sib mayor* Op. 19, las cuales fueron compuestas entre los años 1790 y 1793. En dichas obras, Beethoven aplicó una gran variedad de recursos técnicos completamente innovadores y virtuosos.

Observamos pues, una escritura que alcanza grandes velocidades, con notas dobles, saltos de carácter “acrobático” o texturas de octavas, las cuales demandaban una nueva manera de tocar. Esta nueva técnica tendría una conexión con la visión clementiana en torno al piano, la cual se direccionaba a alcanzar objetivos técnicamente “sobrehumanos”, marcando una diferencia con la escritura mozartiana, que no encontraba en la técnica un interés particular que no fuese el de un medio para la musicalidad.

Esta técnica monstruosa fue la tarjeta de presentación de Beethoven y sería tal el impacto causado, que encontraríamos comentarios como el hecho por Carl Ludwig Junker después de escuchar a Beethoven en Noviembre de 1791:

Su manera de tratar el instrumento es tan sumamente distinta de las que se utilizan habitualmente que parece que él quiso abrir un camino propio que le llevara hasta la perfección en la que está situado ahora⁴¹.

Estos recursos también le darían gran fama cuando llegó a Viena, en el año de 1792, buscando la oportunidad de sobresalir.

Los costos de traslado y manutención en Viena eran muy caros, por lo que todo ello fue posible gracias al patrocinio del duque de Waldstein. Beethoven fue enviado por el duque para obtener la tradición compositiva en boga de mano de Haydn, y más tarde de Salieri y Alberchtsberger. Tras la muerte de Mozart en 1791, había quedado

⁴⁰ Streicher/Fuller. (1984). “Andreas Streicher’s notes on the fortepiano. Chapter 2: On Tone”, en *Early Music*, vol. 12, No. 4, pp. 464-467. citado en Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*, p. 40.

⁴¹ Leitzmann. (1921). *Ludwig van Beethoven: Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen. Erster Band: Berichte der Zeitgenossen*, p. 15. citado en Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*, p. 27.

un gran vacío en el ambiente musical y Beethoven sintió que era su momento para poder tener éxito en la capital mundial de la música occidental. Rápidamente comprendió que para hacerse de nombre era indispensable ganarse la aprobación del público por medio de la interpretación al piano, participando en las tertulias musicales de la aristocracia y estableciendo relaciones comerciales con los editores, constructores y compositores del momento. Su técnica, así como su increíble capacidad de improvisación, serían su principal arma para conquistar al público vienés.

-Ese joven está poseído por el diablo. ¡Nunca había oído esa manera de tocar! Improvisó sobre un tema que yo propuse, como nunca oí ni al propio Mozart improvisar. Luego tocó composiciones tuyas, que son maravillosas y grandiosas en su más alto grado, y consigue dificultades y efectos en el piano como no habíamos ni siquiera soñado.

-¿En serio? –dijo mi padre- ¿Y cuál es su nombre?

-Es un joven bajito, feo, moreno de apariencia terca [...] su nombre es Beethoven.⁴²

Beethoven logró posicionarse rápidamente como un gran intérprete y compositor próspero. Las tres Sonatas Op. 2 para piano, del año 1795, revelan a un intérprete técnicamente ambicioso con gran fortaleza, y a un compositor cuyas técnicas compositivas están ligadas a su maestro Haydn, a quién están dedicadas las Sonatas. La Sonata Op. 2 No. 3 refleja la primera etapa compositiva de Beethoven, el manejo del estilo clásico vienés, aprendido en el lugar y aplicado con gran virtuosismo técnico, pero en busca de nuevos caminos.

Además de la búsqueda tímbrica en las Sonatas Op. 2, está muy acentuada la búsqueda virtuosística. [...] En la tercera Sonata, la agilidad prolongada del Trío Scherzo crea admirables efectos de haces sonoros punteados por golpes en *sforzato*; en el primer tiempo, la agilidad se combina con potencia, con efectos de inaudita suntuosidad, y al final los saltos de la mano izquierda y los pasajes en acordes paralelos reproponen un virtuosismo petulante, casi scarlattiano.⁴³

II.4. Análisis de la Sonata Op. 2 No. 3 en Do Mayor de Ludwig van Beethoven

Al hablar de sonata debemos dejar en claro dos connotaciones que esta palabra puede tener. La palabra sonata puede referirse a la forma o estructura de una pieza, así como también puede significar una pieza musical la cual consta de varios movimientos, generalmente tres o cuatro.

⁴² Czerny, C./Badura-Skoda, P. (1970). *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano*, p. 4.

⁴³ Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, p. 61.

Durante el siglo XVII fue que surgieron las primeras sonatas⁴⁴. La palabra *sonata* la encontramos aplicada a la música para teclado desde 1605 en el tratado *L'organo suonarino* del italiano Adriano Banchieri. Mientras la *cantata* se cantaba, la *sonata*, cuyo origen proviene de la palabra *sonare*, es decir, aquello que suena, se utilizó para nombrar las obras escritas para instrumentos, para ser tocadas y no cantadas.

Las sonatas surgieron para agrupar dos a más secciones o movimientos musicales, misma idea de las suites, las cuales son un conjunto de danzas. El ejemplo más común que encontramos en el barroco son las trio sonatas, las cuales solían ser compuestas para dos solistas y un continuo. Estas sonatas a trio solían agruparse en cuatro movimientos cuyos tempos reproducían generalmente el esquema lento-rápido-lento-rápido, y su mejor ejemplo los podemos encontrar en las trio-sonata de Arcangelo Corelli. En el periodo clásico esta disposición de movimientos de las sonatas cambiaría gradualmente, encuadrándose en tres movimientos de esquema rápido-lento-rápido y cuyo principal ejemplo lo hallamos en las sonatas de Mozart. En algunos casos el mismo Mozart hace excepciones y modifica la fórmula clásica y como en las sonatas K282 y K331, en las cuales incluye dos minuets y un minuetto con su trío respectivamente como movimiento central. Pero también se dio el caso muy frecuente de intercalar un minuetto entre los movimientos del modelo rápido-lento-rápido, como lo es en los casos de varias de las sonatas de Haydn y donde el minuetto incluso puede sustituir el movimiento lento.

Desde el origen del término sonata y con el transcurso del tiempo, la misma palabra sonata empezó a aplicarse a una forma específica con la cual los compositores estructuraban uno (principalmente el primer movimiento) o más de los movimientos de la totalidad de la obra llamada "sonata". En el barroco la forma de sonata fue principalmente una forma binaria breve, cuyo perfecto ejemplo lo podemos encontrar en las sonatas de Domenico Scarlatti. Dentro de la primera sección de dicha forma binaria encontramos dos temas, el primero de ellos en la tonalidad original, y el segundo tema se encuentra en la dominante de la tonalidad original. En la segunda sección encontramos los mismos temas, pero en esta ocasión el primer tema da inicio en la dominante o en alguna tonalidad muy cercana, mientras el segundo tema nos regresa a la tonalidad original. Este esquema influenciado por el minuetto, el aria da capo y las formas binarias simples⁴⁵ fue evolucionando y durante los finales del siglo XVIII se convirtió en una forma ternaria de esquema A B A' que representarían la exposición, el desarrollo y la re-exposición.

La novedad radicaba en la añadidura de la sección central en la cual se desarrollan frecuentemente los materiales de la primera sección y funciona como el clímax

⁴⁴ Véase: Kirby, F. E. (1996). *A Short History of Keyboard Music*, pp. 71 -74.

⁴⁵ Véase: Rosen, C. (1980). *Formas sonata*, pp. 27-82.

dramático de la obra. Las secciones A y A' conservarían a grandes rasgos las mismas funciones armónicas y estructurales de la forma sonata del barroco. Además de la nueva sección central, los compositores tuvieron que lidiar con el problema de conectar de alguna manera los diferentes materiales temáticos de distintos caracteres. La solución, como vimos anteriormente, fue el cambio gradual en los elementos musicales. Estos pasajes de transición se les denominaron como puentes, y se encontraban entre los dos temas principales de la exposición. Adicionalmente suelen introducirse materiales temáticos en diferentes partes del movimiento, especialmente antes de que la Exposición termine, lo cual sirve para regresar al carácter inicial de la sonata. A veces se aplica una introducción al principio del primer movimiento, se inserta una *coda* al final, o se añaden materiales nuevos entre las diferentes secciones.

Durante el clasicismo la sonata cobró gran fuerza y su importancia en el triunfo del fortepiano fue crucial debido a la variedad de caracteres que ofrecía el género. La sonata les dio la posibilidad a los compositores de producir contenidos musicales independientes del texto y ofrecer posibilidades para exponer el virtuosismo del solista. Gracias a su forma simétrica y fácil audición para el público, la sonata fue el vehículo principal en la música sinfónica y de cámara a finales del siglo XVIII.

El estilo de la sonata, durante un breve periodo de tiempo, les dio a los compositores la oportunidad de vender directamente al público, no ya una ejecución o un ejemplar, sino la obra misma de música pura. Al desplazar el peso de la expresión del detalle a la estructura en gran escala, de la ejecución individual a la concepción total del compositor, le dio a la obra musical un sólido prestigio. [...] Las formas de sonata mostraron también un lado privado [del compositor], sobre todo en la música de cámara y en la sonata para solista⁴⁶.

Haydn fue un gran compositor para este género y más tarde Beethoven pudo aprender de la mano de Haydn las técnicas de composición de la sonata así como redefinir el piano como una orquesta. La Sonata Op. 2 No. 3, dedicada a Joseph Haydn es un gran testimonio de las enseñanzas que el joven Beethoven recibió de su maestro en sus encuentros didácticos entre los años de 1792 y 1793.

La Sonata Op. 2 No. 3 consta de cuatro movimientos: Allegro, Adagio, Scherzo y Allegro assai. La sustitución de un minueto por el scherzo era novedad en ese entonces ya que el scherzo nunca fue utilizado por Mozart en sus sonatas para piano y Haydn tan solo en una de sus sonatas tempranas lo implementó, en la sonata Hob/XVI: 9, compuesta en los años sesenta. El scherzo fue el producto de la forma de minueto, conservaba la misma forma A B A pero con caracteres más vivaces y efervescentes.

⁴⁶ Rosen, C. (1980). *Formas sonata*, p. 23.

Beethoven escogió algunos recursos técnicos para desarrollarlos a lo largo del primer movimiento como las terceras en notas dobles (primer tema), las octavas partidas (puente al segundo tema), escalas y arpeggios en dieciseisavos. Estos elementos espectaculares le dieron la oportunidad al joven compositor para sobresalir con su virtuosidad entre tantos pianistas en Viena. Nos sorprende la sonoridad demandada al piano y podemos identificar claramente la idea del piano “orquestal” de Haydn.

El primer movimiento consta de un Allegro en 4/4, carácter típico dentro del género de sonata en el clasicismo, cuyos primeros movimientos suelen ser de una fluidez métrica que va de una velocidad medianamente rápida a rápida. Estructuralmente el primer movimiento se desarrolla en forma de sonata A B A’.

El tema principal de la exposición propone una referencia orquestal de ocho compases, el material es de carácter animado y curioso, y nos remite a la sección de cuerdas de la orquesta, con las terceras ágiles que lo conforman. Éste motivo fue tomado del Quinteto para piano y cuerdas en Do mayor que Beethoven compuso a sus quince años. Podemos corroborar la idea de pensar en la sonoridad de las cuerdas al presentar el tema principal que se imita en el registro grave también, en esta ocasión respaldado por otra sección de la orquesta en la mano derecha.

Allegro con brio

47

El primer tema culminará en el compás 9 con el repentino y sorprendente ataque de las octavas y arpeggios del puente, cuyo carácter decidido y brillante nos conduce hacia el segundo tema situado en la dominante. Esta enérgica transición que va de los compases 9 al 26, nos remite a un *tutti* orquestal debido al acorde que refuerza la tónica en posición cerrada, así como la sonoridad completamente llena de los arpeggios de la mano derecha.

⁴⁷ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 45, cc 1-4.

En el compás 27 da inicio el segundo tema, muy contrastante con el primer tema, se presenta un carácter lírico y ligeramente dramático que nos sitúa sobre sol, que es la dominante del Do mayor, pero en modo menor. Beethoven utiliza el recurso de la escala como elemento constitutivo, acompañado por acordes quebrados de carácter melódico en la mano izquierda. Ésta textura nos remite a una pequeña sección de cuerdas donde el *cantabile* beethoveniano sale a la luz en sus doce compases de duración, dando espacio para una interpretación lírica. Sin embargo no hay cabida para excesos de agógica o dinámica debido a su longitud y contexto.

Durante los compases 37 al 44, atravesamos por un pasaje de escalas virtuosas en *forte* que nos va direccionando hacia Sol mayor, el quinto grado original. Finalmente tras una larga dominante del compás 45, aparece con un *dolce* el Sol mayor en el compás 47, confirmándonos la tonalidad con un material nuevo de carácter apacible y tranquilo. Tras un *crescendo* melódico con trinos y acordes entre los compases 58 y 60, llegamos al puente. Este puente retoma el carácter jubiloso y vivaz del primer puente de los compases 13 al 26, ya que está conformado por los mismos elementos rítmicos y de textura, es decir, arpeggios y octavas partidas que modulan hasta una poderosa cadencia en Sol mayor.

Finalmente encontramos el último material temático completamente nuevo en el compás 77, este motivo está conformado por trinos y acordes cadenciales de un carácter jocoso y bromista que nos conduce a la coda en el compás 85. Beethoven corrobora el carácter decidido y poderoso de los puentes con sus escalas en octavas partidas que concluyen la exposición o sección A en el compás 90.

⁴⁸ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 45, cc 14-16.

⁴⁹ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 46, cc 27-32.

En la sección B, que comprende de los compases 91 al 138, los elementos constitutivos se fusionan y se intercalan, ocasionando una serie de cambios abruptos de dinámica y de textura, que serán una característica común en la obra de Beethoven.

El Desarrollo da inicio con el último material temático presentado en la exposición, el cual misteriosamente va haciendo modulaciones extrañas, que nos direccionan hacia una agitada progresión de arpeggios modulantes en *fortísimo*. En esta ocasión los arpeggios se presentan de forma quebrada y con extensiones de décima, generando una gran tensión por su volumen, extensión y su obstinada persistencia de doce compases. Estos arpeggios culminan en el compás 109 en una falsa re-exposición en Re mayor, la cual instantes después en el compás 113, Beethoven hace explotar el piano-orquesta en *fortísimo* en una progresión del primer tema en los acordes de Re7, Sol7 y Do7. En los compases 129 al 138, Beethoven utiliza el primer tema para poder regresarnos a la re-exposición, por lo que nos va anunciando el primer tema en distintos registros sobre el acorde de Sol mayor, hasta ingresar a la Re-exposición en Do mayor, en el compás 139.

⁵⁰ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 47, cc 77-80.

⁵¹ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 48, cc 91-94.

Musical score for page 52. The upper staff is in treble clef with a forte (*ff*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with a forte (*f*) dynamic marking. The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

52

Musical score for page 53. The upper staff is in treble clef with a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

53

Musical score for page 54. The upper staff is in treble clef with a sforzando (*sf*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand with fingerings (2, 1, 2, 1, 3, 2, 5, 2, 5, 2) and a supporting bass line in the left hand.

La Re-exposición procede de la manera habitual, con el segundo tema en el modo menor de la tonalidad original (do menor), pero la gran sorpresa viene en el compás 218, al momento de la supuesta llegada de las octavas partidas que conducían al final. La estructura habitual es interrumpida por una repentina cadencia rota, en *forte* sobre el acorde de La bemol mayor, incrustando una “cadencia” al estilo de un concierto para piano y orquesta durante los compases 218 al 233. En esta sección, el motivo de los arpeggios de los puentes, se transforma por completo en una misteriosa sonoridad en el registro grave, por medio de la aumentación del ritmo de dieciseisavos a octavos, lo cual nos deja en suspenso. Los arpeggios se adentran en una progresión de acordes de séptima disminuida creando una tensión estrujante hasta que finalmente terminan en una resolución, en Do mayor, en segunda inversión. Al suspenderse la sonoridad, Beethoven escribe una cadencia libre y virtuosa con tempo libre en los compases 232-233, dando un recorrido de un extremo del teclado al otro en un efecto muy teatral, y utiliza el primer tema pero en esta ocasión en sextas. La virtuosa cadencia culmina en una nueva presentación del primer tema, la cual concluye en las esperadas octavas rotas del final.

⁵² Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 48, cc 97-98.

⁵³ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 48, cc 109-110.

54

El segundo movimiento, el Adagio en un compás de 2/4, se organiza en una forma binaria A B A' B' A'', donde la última aparición del tema principal A'' tomará el papel de la Coda. Beethoven nos impone de golpe la tonalidad de Mi mayor, creando un efecto de brillantez inmediata. En esa época era poco usual escoger una tonalidad de distancia de tercera mayor para el segundo movimiento, como es la relación entre Do mayor y Mi mayor, pero Beethoven decidió ampliar las posibilidades de la sonata con esta elección.

El material de la A, de carácter reflexivo, esperanzador y lleno de paz. Este material se presenta en sus diez compases iniciales, estructurados por dos frases. La primera frase consta cuatro tónicas que conducen a su dominante, lo cual crea un efecto de tensión y expectativa a la vez. En la segunda frase, la misma progresión de acordes se vuelven a presentar con algunas variantes, sobre el segundo grado de la tonalidad, es decir, fa# menor. La melodía de este movimiento pareciera responder más bien a una especie de efecto colateral dentro la textura de acordes. Esta textura de acordes sonoros en *piano*, una vez más nos remite a la escritura de un cuarteto de cuerdas o una orquestación con pocos elementos. La velocidad lenta y los pocos movimientos que ofrece el tema, representan un reto para el pianista, ya que las cuerdas de una orquesta llenarían con intensidad las notas largas, pero en el piano, al apagarse el sonido tras ser percutida la cuerda, obliga al intérprete a encontrar un equilibrio entre tempo y la continuidad de las notas largas.

⁵⁴ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 53, cc 232-235.

Adagio

55

En la sección B, que comprende del compás 11 al 42, Beethoven interrumpe la paz y contemplación, introduciéndonos en un carácter melancólico y trágico. La textura, la tonalidad y los registros cambian. La tonalidad de mi menor deja de lado la brillantez del material anterior. La textura se conforma por un bajo duplicado en cuartos, un acompañamiento de arpeggios en treintaidosavos, un breve motivo melódico en el registro medio agudo en octavos y más tarde un motivo de suspiro en el registro agudo. El motivo de suspiro consiste en dos notas ligadas y fue usado por la escuela de Mannheim durante el periodo clásico. Resulta interesante mencionar la similitud entre esta sección y la escritura del preludio en mi menor del *Clave Bien Temperado Tomo I*. Este es un buen ejemplo de la influencia que la música de Bach tuvo en la vida de Beethoven.

56

⁵⁵ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 54, cc 1-9.

⁵⁶ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 55, cc 11-12.

Las secciones A y B se repiten nuevamente, pero en esta ocasión la sección A modula a la tonalidad de Do mayor (tonalidad original de la sonata) mientras la sección B nos regresa a la tonalidad de Mi mayor (tonalidad original del movimiento).

La última repetición de la sección A da inicio a la Coda, y se presenta con una escritura claramente orquestal, ya que Beethoven va trasladando el primer material temático por distintos registros, creando un dialogo con timbres y colores dinámicos, representando así las distintas partes de la orquesta.

58

El tercer movimiento, el Scherzo, nos regresa al carácter juguetón y divertido del primer movimiento, ya que volvemos a la tonalidad de Do mayor y con un carácter Allegro, pero en esta vez en un compás de 3/4. La forma A B A del scherzo se

⁵⁷ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 55, cc 19-21.

⁵⁸ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 57-58, cc 67-74.

respeto e incluye una coda que se encarga de reafirmar la tonalidad de Do mayor. En este movimiento Beethoven hace uso de sus habilidades polifónicas en una textura contrapuntística. Los principales elementos técnicos son las octavas, acordes, acentos dispares en el tercer tiempo y saltos abruptos con cambios de dinámica en el transcurso de sus rápidos 64 compases.

Allegro

59

17

24

60

En la sección B, denominada Trio, nos ubicamos en el relativo menor (la menor). La textura cambia por completo, contrastando con una textura de arpeggios en tresillos a gran velocidad, en la cual, como una especie de intermedio espectacular, Beethoven hace gala de su gran virtuosismo. Este motivo incesante modula por varias tonalidades próximas y culmina en una gran llegada al quinto grado (Sol mayor con séptima de dominante), la cual nos vuelve a conectar con la parte A.

⁵⁹ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 58, cc 1-8.

⁶⁰ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 59, cc 17-31.

95

100

*Scherzo D.C.
e poi la Coda* 61

Finalmente al re-exponer literalmente la sección A, Beethoven inserta una pequeña Coda de 22 compases, la cual tiene una función meramente cadencial, para poder reafirmar Do mayor como la tónica definitiva, después de una gran cantidad de modulaciones que transcurrieron en el movimiento.

El último movimiento es un Rondó-Sonata con carácter de Allegro assai en 6/8. En este movimiento Beethoven nos deslumbra con un desfile de recursos técnicos, los cuales le dieron gran prestigio y le hicieron conquistar la escena musical vienesa. El compositor hace desfile de terceras, octavas, escalas y acordes paralelos a altas velocidades.

La estructura del Rondó-Sonata es ABA C ABA Coda. Los materiales temáticos están distribuidos a manera de rondó, pero la estructura a gran escala con las modulaciones correspondientes construye una sonata. De esta manera, tenemos la exposición en la A B A la cual nos conduce a la dominante; el desarrollo en la C, y la re-exposición en la A B A del final, la cual se encarga de reestablecernos en la tónica. Adicionalmente hay una coda con el material de la A, la cual redondea la conclusión del movimiento y de toda la sonata.

El tema principal, Tema A o también denominado estribillo, está conformado por unos juguetones acordes paralelos ascendentes y es seguido por un vivaz y chispeante motivo de escalas en dieciseisavos sobre la dominante.

⁶¹ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 61, cc 95-105.

Allegro assai

62

El Tema B ubicado en el compás 30, se encuentra sobre Sol mayor. El material está compuesto de un motivo de carácter melódico pero jovial en la mano derecha. La mano izquierda acompaña la melodía con acordes tremolados en dieciseisavos y luego como una progresión al unísono que desciende por terceras.

63

El Tema A aparece nuevamente en el compás 69 pero en esta ocasión el motivo de la mano derecha lo toma la mano izquierda con octavas en su segunda presentación. Esto desemboca en un juego de acordes disminuidos y en unos saltos de gran virtuosismo que nos llevan al Tema C.

El Tema C o Desarrollo es la sección más elaborada y extensa. Beethoven nos presenta elementos completamente nuevos y contrastantes durante los compases 103 al 180 que lo conforman. Rítmicamente camina en cuartos con puntillo, armónicamente nos encontramos en la subdominante (Fa Mayor), y por último, esta sección es de naturaleza melódica cuando el resto del movimiento se inclina hacia una tendencia predominante por el ritmo.

El desarrollo consta de dos materiales principales. El primero es de una textura construida por acordes, de carácter melódico y solemne. La inversión de los acordes ascienden en sus primeros dos compases y luego se transforman en descendentes en los siguientes dos compases. Beethoven nos revela la melodía en la cima de los acordes, lo cual crea un efecto de canto lleno y sonoro.

⁶² Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 62, cc 1-4.

⁶³ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 63, cc 32-34.



La segunda parte de la sección C nos remite al carácter del Tema A en su melodía en *staccatos* saltarines. Los elementos de esta parte serán un punto de unión de los temas contrastantes, ya que aquí Beethoven unió elementos de las dos secciones como el ritmo de negra con puntillo, los *staccatos*, las terceras tranquilas de la izquierda y la melodía vivaz de la derecha.

Más tarde, la primera parte del tema C es sometida a una serie de modulaciones, en las cuales pasará por fa menor, La bemol mayor, do menor y Sol mayor, llevándonos al final a la dominante de Do. Beethoven retoma los octavos de la segunda parte del tema C, los cuales sirven para poder reingresar en el carácter rítmico del tema A y así tener un puente para poder recapitular y llevarnos a la Re-exposición del Rondó-Sonata.

En la Re-exposición iniciada en el compás 181, la sección A no sufre grandes cambios, y la sección B es presentada en Do mayor en el compás 217, lo cual refuerza la noción de la forma sonata dentro del rondó, ya que en la Re-exposición de las sonatas, el segundo tema suele ser expuesto sobre la tónica de la pieza y no en la dominante.

Nuevamente la sección A aparece en el compás 259 pero ahora como introducción de la brillante coda, en donde podemos observar el tratamiento que Beethoven le da al estribillo para la elaboración del material conclusivo. Aquí los acordes paralelos aparecen en ambas manos repartiéndose la tarea, además de un largo trino sobre do, el cual se prolonga hasta terminar en un triple trino virtuoso. Finalmente aparece el material temático de la A en dos ocasiones sobre el sexto grado con un largo *calando* y *rallentando* para concluir luego en las dos escalas finales de octavas.

⁶⁴ Wallner B. A./Hansen C. (1975). Beethoven Klaviersonaten, Band I, p. 65, cc 103-104.

III. - Valle de Obermann de los Años de Peregrinaje, Primer año: Suiza de Franz Liszt.

III.1. Innovaciones de la técnica pianística en el romanticismo

La década de 1830 trajo grandes cambios en la técnica pianística, alcanzando uno de los puntos más altos en su historia, quizá para algunos el más alto. Uno de los múltiples factores que intervinieron en este proceso de evolución fueron los pianos con mecanismo de doble escape que la casa Erard patentó y construyó en Francia desde 1821. Este mecanismo hizo posible la repetición más veloz de la tecla y un mejor manejo en la percusión de la cuerda, ofreciendo al intérprete una gran variedad tímbrica. Además, estos pianos ofrecían una mayor potencia sonora en comparación con los pianos Broadwood. Como vimos en el Capítulo I⁶⁵, gracias al cruzamiento de cuerdas y al *agraffe*, se pudo aumentar el calibre y la tensión de las cuerdas, acercándose al sonido de los actuales pianos de cola. Como resultado de los cambios en la construcción, el peso de la tecla aumentó y esto generó problemas técnicos a superar. El mercado de las partituras y la demanda pública de las clases de piano generaron una enorme cantidad de métodos de enseñanza⁶⁶. En ellos, tanto principiantes como avanzados tuvieron una guía para sobreponerse ante el manejo del aumentado peso del teclado y esto hizo que se le diera mucho énfasis a la ejercitación digital, casi como un deporte.

Otro factor de importancia fue el avance técnico pianístico que lograron compositores como Beethoven, Czerny y Clementi, quienes buscaron trascender la técnica vigente en su momento y cuyo ejemplo sería tomado por la siguiente generación. Pero curiosamente sería un violinista, Niccolò Paganini (1782-1840), quien alentaría e inspiraría a los pianistas en ésta superación técnica. Fascinando a media Europa con sus increíbles habilidades al violín, Paganini buscó las posibilidades más extremas de su instrumento, logrando tocar obras complejísimas inclusive con tan sólo una cuerda de su violín. Sus habilidades fueron calificadas en su tiempo de demoniacas y esta figura de virtuosismo y espectáculo marcó muchos cambios en la vida concertística.

Al escuchar a Paganini, tres pianistas-compositores asumieron el reto y lograron obtener grandes resultados en base a sus experimentos técnicos. Frédéric Chopin, Robert Schumann y Franz Liszt sentaron las bases de la técnica pianística actual⁶⁷.

⁶⁵ Véase: Capítulo I p. 14-15.

⁶⁶ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, pp. 218-268.

⁶⁷ Véase: Burkholder, J.P./Grout D.J./Palisca C.V. (2006). *Historia de la música occidental*, pp. 698-708.

Chopin logró revolucionar la técnica pianística a pesar de tener preferencia por los pianos sin doble escape y mantener una postura musical conservadora. Chopin le dedicó al piano la totalidad de su obra, estableciendo un vínculo muy íntimo con el instrumento. Su búsqueda por un sonido refinado y su exploración en las sonoridades suaves del piano hizo que desarrollara una técnica basada en la agilidad sin esfuerzo, la flexibilidad y la relajación.

En sentido técnico sólo podemos en realidad hacer conjeturas; más bien una conjetura: la de que Chopin superase el ataque clásico de la tecla –muñeca ligeramente baja, dedo curvado, flexión centrada sobre el metacarpo, percusión en dirección vertical-- y desarrollase junto a éste otro tipo de ataque, con muñeca alta, dedo más estirado, flexión centrada en la primera falange, percusión en sentido circular (tangencial a la tecla). Junto con este nuevo tipo de ataque de la tecla, Chopin desarrolló probablemente el toque cantable con transferencia del peso del brazo de una tecla a otra.⁶⁸

El brazo ligero empezó a jugar un papel importante en el terreno de la técnica. Chopin pensaba la acción del brazo en analogía con la acción de los pies al caminar. De ello surgió el concepto de punto de apoyo, al cual involucra la naturalidad del brazo a partir del reposo natural del peso.

La mano debe encontrar su punto de apoyo en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta [para que] los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo; la belleza del sonido y su volumen dependen del peso que resulta de la pesadez [*pesanteur*] conjunta de brazo y mano. [...] Cada persona, caminando, tiene su paso, más pesado o más ligero [...], según el peso del cuerpo que sostienen los pies. Ahora bien: visto que los dedos sobre el teclado desempeñan el papel de los pies sobre el suelo, el sonido individual es el resultado del peso combinado del brazo y de la mano. Este sonido individual se corresponde también con el sonido natural de la voz, el sonido que se emplea hablando de las cosas corrientes de la vida.⁶⁹

Toda su música fue desarrollada en base a estos principios de naturalidad, requiriendo al intérprete la relajación y la agilidad con las que Chopin desarrolló obras tan complicadas como sus Estudios, Baladas o sus Conciertos para piano.

Robert Schumann es el ejemplo perfecto para mostrar que en algunos casos la exploración técnica no fue tan favorable, ya que su camino técnico le condujo a una grave lesión en su mano derecha.

No se puede negar que, al relacionar a Schumann con la técnica pianística, el primer pensamiento se dirige hacia la parálisis que padecieron el 3° y, sobre todo, el 4° dedo de

⁶⁸ Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, p. 138.

⁶⁹ Chopin, F. (1993). *Esquisses pour une méthode de piano*, p. 60. citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, pp. 312-313.

su mano derecha a partir de 1832. [...] Schumann se nos presenta como la primera y más ilustre “víctima” de la obsesión por la técnica.⁷⁰

Es importante notar el porqué de la situación de Schumann.

Schumann alcanzó, gracias a [Friedrich] Wieck⁷¹, una formación pianística precisa y sólida, pero nunca llegó a ser un profesional de la interpretación; y esto empezaba a ser un problema si se quería escribir para un instrumento que evolucionaba de forma rápida. De ahí que para él, más que para muchos virtuosos, la técnica representara siempre un auténtico “problema”, objeto de largas y detalladas reflexiones.⁷²

El trágico caso de Schumann nos ilustra la obsesión por la técnica pianística, la cual pudo arruinar carreras y vidas. Pero a pesar de que él mismo no pudo ejercer el concertismo como profesión, sí nos legó muchas obras para piano con grandes alcances técnicos.

Sin embargo hubo otros pianistas como Liszt, que lograron sobresalir por sus habilidades técnicas casi sobrehumanas. Schumann mismo escucharía a Liszt años más tarde. En una de esas ocasiones, en el año de 1835 escribiría lo siguiente.

Este arte de la interpretación, tan completamente diferente del cuidado que pone el virtuoso en poner de relieve el detalle, la multiforme variedad que exige, el eficaz uso del pedal, el claro entrelazamiento de las diferentes parte, el reasumir toda la masa, el conocimiento, en suma, de los medios y de los muchos secretos que aún esconde el piano, todo esto sólo puede ser quehacer de un maestro, de un genio de la interpretación, tal como es Liszt por todos considerado.⁷³

Liszt fue el principal exponente en el desarrollo de una técnica que respondía a los recursos de los pianos con doble escape. Inspirado en la figura de Paganini, a quién Liszt escuchó en vivo a sus veintiún años, Liszt vio en el piano un instrumento que aún no había llegado a sus límites técnicos. Podemos leerlo en sus palabras, cuando tras escuchar a Paganini en París en abril de 1832, Liszt escribió lo siguiente.

Llevo quince días en los que mi espíritu y mis dedos trabajan como condenados; [...] trabajo haciendo de cuatro a cinco horas de ejercicios (terceras, sextas, octavas, trémolos, notas repetidas, cadencias, etc...). ¡Ah! Siempre que no me vuelva loco, ¡verás un artista, en mí! Un artista tal y como tú lo exiges, tal y como se precisa hoy en día.⁷⁴

⁷⁰ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 295.

⁷¹ Friedrich Wieck (1785-1873) fue el padre y maestro de la famosa pianista Clara Wieck, quién tras casarse con Robert Schumann sería conocida como Clara Schumann. Friedrich Wieck fue maestro de Robert en su periodo de juventud.

⁷² Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 297.

⁷³ Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, p. 158.

⁷⁴ Carta de Liszt a Pierre Wolff, 2 de mayo de 1832 (en *Briefe, Gesammels und herausgeben von La Mara*, vol. I, 1893, p. 7). citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 345.

El violín que Paganini tocaba era un instrumento que había sufrido pocos cambios en los últimos siglos, por lo que Liszt consideró que en el reciente piano con doble escape era aún más posible superar los recursos técnicos anteriores. Fue por ello que los nuevos pianos Erard causaron gran emoción en él. Con tan sólo doce años, el pequeño Franz y su familia se hicieron amigos de los Erard, a quienes conocieron en París en 1823, en la primera gira musical que el padre de Liszt había gestionado para su hijo. Desde entonces Liszt se mantuvo en contacto con la familia del constructor, a quienes inclusive llegó a llamar su familia adoptiva. Gracias a esta cercanía, fue que Liszt tuvo tanta relación con estos pianos en sus primeros años parisinos. Desde entonces el joven músico se dedicó a un estudio minucioso sobre la forma de funcionamiento de este mecanismo y la exploración de los recursos técnicos que podían desarrollarse en ellos. Liszt propuso una nueva técnica, la cual se basaba en la flexibilidad del brazo y muñeca, y la coordinación de los dedos con respecto a todo el movimiento de los brazos. Pero a diferencia de Chopin, Liszt usaba los brazos y manos de manera diferente.

Con Liszt, la técnica pianística descubre una variedad de ataque hasta entonces desconocida y la ejecución pianística empieza a diseñarse como una sucesión de movimientos diversos que relacionan constantemente la actividad del dedo con la movilidad de la mano y del brazo. “La muñeca, el antebrazo, el brazo, todo seguirá a la mano, ordenadamente”, había dicho Chopin. “El antebrazo, la muñeca, la mano, los dedos, todo seguirá al brazo, ordenadamente”: esto hubiera podido decir Liszt.⁷⁵

Esta nueva forma de tratar al instrumento hizo posible la implementación de recursos técnicos como los trémolos, notas repetidas, notas dobles, pasajes a altísimas velocidades y grandes saltos, los cuales Liszt aplicaría en sus obras.

III.2. El romanticismo musical en París

En julio de 1830 Francia se encontraba en medio de disturbios políticos. El rey ultra monárquico, Carlos X intentaba reinstaurar un gobierno totalitario, por lo cual disolvió la cámara de diputados y coartó la libertad de prensa. Por otro lado, la sociedad francesa continuaba viviendo tiempos difíciles, donde la crisis económica y la hambruna seguían siendo constantes. Esto detonó que la sociedad se levantara contra el gobierno monárquico el 27 de julio de 1830 en la llamada Revolución de Julio o las Tres Gloriosas. Durante estos días todo el pueblo se enfrentó contra el ejército real y tras tres días de batalla mano a mano fue derrotado el gobierno de Carlos X, orillándolo al exilio. Como consecuencia de estos acontecimientos la sociedad francesa obtuvo una nueva constitución y un gobierno democrático.

⁷⁵ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 367.

La Revolución de Julio causó gran conmoción en la sociedad parisina, en especial en el joven pianista Franz Liszt. Desde la muerte de su padre en agosto de 1827, Liszt atravesó por una crisis, en la cual la religión fue su refugio. Pero al escuchar las explosiones de la revolución, Liszt con emoción salió a las calles, olvidándose de sus problemas personales.

Una vez finalizada la Revolución de Julio, París se convirtió en un centro artístico de gran importancia. Esto se debió a que tras los movimientos armados, los artistas empezaron a encontrar en París un lugar con ideas frescas y liberales, lugar perfecto para el desarrollo creativo. Gran cantidad de artistas se concentraron y convivieron en la capital francesa, personajes como Victor Hugo, Honoré de Balzac, George Sand, Alphonse de Lamartine, Hector Berlioz, Frédéric Chopin, Eugene Delacroix, Charles Valentin Alkan o Friedrich Kalkbrenner.

La convivencia de todas estas personalidades en la misma ciudad, creó una gran retroalimentación en las expresiones artísticas, conformando una generación de artistas quienes estaban rodeados de aristócratas con gran cultura. Los pianistas-compositores del romanticismo parisino veían a Beethoven y a Schubert como el ejemplo de la búsqueda de una expresión personal. En especial consideraron la figura y obra de Beethoven como un modelo de lucha, heroísmo, revolución instrumental e incansable experimentación además de su originalidad compositiva⁷⁶.

Los compositores empezaron a distanciarse de las formas y elementos del estilo clásico, dándole preferencia a las formas libres, a las variaciones o piezas virtuosas, y a la música programática o descriptiva en grandes formatos. Esta tendencia dio origen al desarrollo y redescubrimiento de géneros antiguos, y a la creación y explotación de nuevos géneros de corta duración. El scherzo, la balada y la sonata fueron sometidas a transformaciones de gran complejidad. Al mismo tiempo, el surgimiento del nocturno, el apogeo del vals y el replanteamiento del preludio como formas pequeñas, sirvieron para que los compositores pudieran encontrar respuestas a sus inquietudes.

El mismo Liszt, en el prefacio de su primera edición del *Album d'un voyageur*⁷⁷, conjunto de obras de las que más tarde hablaremos ampliamente, nos comenta la poca importancia que encontraba en las formas musicales, ya que la música por sí misma hablaba.

Serie de piezas que, no ateniéndose a ninguna forma convencional, no encerrándose en ningún esquema especial, asumirán sucesivamente los ritmos, los movimientos, las

⁷⁶ Véase: Burkholder, J.P./Grout D.J./Palisca C.V. (2006). *Historia de la música occidental*, pp. 668-669.

⁷⁷ Álbum de un viajero

figuras más apropiadas para expresar el sueño, la pasión o el pensamiento que las habrá inspirado.⁷⁸

Dentro del mismo texto, adicionalmente al comentario de las formas musicales, Liszt toca un punto importante al hablar de la música en relación con las otras artes y la naturaleza de la música instrumental, idea derivada del ambiente artístico parisino.

Cuanto más la música instrumental progresa, se desarrolla y se libera de los primeros lazos, más tiende a recibir la impronta de la idealidad que ha marcado la perfección de las artes plásticas, convertirse ya no en una simple combinación de sonidos, sino en un lenguaje poético más adecuado quizá que la misma poesía para expresar todo aquello que nos abre horizontes insólitos, todo aquello que rehúye el análisis, todo aquello que se agita en las profundidades inaccesibles de los deseos imperecederos, de los presentimientos, del infinito.⁷⁹

Esta visión de la música sería un elemento característico de la obra de Liszt quien defendió siempre la expresividad de la música antes de la formalidad compositiva, pero que a la vez, en su madurez nos legó obras que son ejemplos magistrales de la elaboración de formas musicales. Esta visión de la expresión sobre la forma no fue gratuita; Liszt estuvo rodeado de literatura y grandes artistas desde temprana edad.

Homero, la Biblia, Platón, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber están todos alrededor de mí. Los estudio, los medito, los devoro con furor.⁸⁰

En este ambiente parisino lleno de artistas, los salones de los aristócratas eran los puntos de encuentro. En estos lugares Liszt era muy popular, la gente lo conocía por su increíble talento pianístico además de su juvenil atractivo físico. Liszt frecuentaba los salones de los aristócratas y les daba clases de piano, por lo que llegó a establecer relaciones personales muy profundas con ellos. Una de estas personas fue la Condesa Marie d'Agoult, quien sería determinante en la vida y la obra de Franz Liszt.

III.3. Datos biográficos de Franz Liszt

Nacido en Raiding el 22 de Octubre de 1811, Franz Liszt⁸¹ fue hijo de Anna Lager y del pianista y chelista Adam Liszt, quien le dio sus primeras clases de piano desde los cinco años. Adam siendo adolescente tocaba el violonchelo en la orquesta de la

⁷⁸ Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, p. 154.

⁷⁹ Rattalino, P. Ibid.

⁸⁰ Carta de Liszt a Pierre Wolff, 2 de mayo de 1832 (en *Briefe, Gesammels und herausgeben von La Mara*, vol. I, 1893, p. 7). citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 345.

⁸¹ Véase: Burkholder, J.P./Grout D.J./Palisca C.V. (2006). *Historia de la música occidental*, pp. 704-708.

corte de los Esterházy, dirigida por Haydn y más tarde por Johann Nepomuk Hummel. Adam también estudió piano con Hummel y gracias a él pudo trabajar con Beethoven y Cherubini, quienes llegaron a dar conciertos en Eisenstadt⁸².

Desde el primer momento que Adam notó el increíble talento de su hijo le procuró una educación musical atenta y seria. Cuando el pequeño Franz tenía diez años, su padre se lo llevó a Viena, en donde pudo tomar clases de piano con Carl Czerny, prestigiado alumno de Beethoven, y clases de teoría con Antonio Salieri, quienes tras notar su gran talento le dieron clases completamente gratis. En Viena, Liszt ofreció recitales, en donde fue del agrado del público, e inclusive Beethoven pudo escucharlo en sus últimos años de vida.

Debido a que los fondos económicos de la familia Liszt se habían agotado, tras poco más de un año y en contra de la voluntad de Czerny, la familia salió de gira en busca de dinero y el éxito del pequeño Franz. Basándose en las giras realizadas por Mozart años atrás, el padre de Liszt gestionó y administró los conciertos de su hijo hasta llegar a París en diciembre 1823, lugar donde se establecieron y Franz encontró éxito rápidamente. Después de unas temporadas de conciertos ininterrumpidos, Adam Liszt murió en agosto de 1827 generando en Franz una crisis, de la cual no saldría hasta la Revolución de Julio en 1830. Desde este fatal acontecimiento, Liszt se instaló con su madre en el barrio de Montmartre en París, lugar donde su madre criaría a los hijos de Liszt años más tarde.

El Liszt veinteañero gozaba de gran fama entre la aristocracia parisina. En una de esas reuniones, en 1833 conoció a la Condesa Marie d'Agoult. Se enamoraron inmediatamente, estableciendo una relación secreta debido a que entonces la condesa tenía un hijo y se encontraba casada con el Conde Charles d'Agoult. Un poco más de un año después, planearon escaparse a Suiza estando Marie embarazada del primer hijo de Liszt. Se creó un escándalo en la sociedad parisina y abandonando toda comodidad y fama, ambos huyeron a Ginebra en 1835, donde nació Blandine, la primera de los tres hijos que Liszt y Marie tuvieron.

En Ginebra, la pareja pasó una temporada llena de dicha, Liszt trabajó dando clases en el recién fundado conservatorio, mientras que la condesa tomó el papel de la musa del genio pianista. Marie, con el gran intelecto que se había cultivado, le reveló a Liszt un gran mundo literario, inspirando al joven compositor. Fue entre los años de 1835 y 1836 cuando Liszt compuso una serie de obras tituladas *Album d'un voyageur*, o Álbum de un viajero, en las cuales se dio a la tarea de describir musicalmente todos aquellos paisajes suizos y las lecturas que le inspiraban. Publicado en 1841, el álbum está conformado por tres tomos: el primero titulado

⁸² Véase: Greenberg, R. (2002). *Great masters: Liszt – His Life and Music*.

Impresiones y poesías, el segundo Flores melódicas de los Alpes, y el tercero Paráfrasis. El primero de los tomos está conformado por seis piezas descriptivas, de las cuales la mayoría pudieron encontrar un lugar en la futura edición de los Años de Peregrinaje: Suiza. El segundo libro consta de nueve piezas sin nombres descriptivos, y el tercero se constituye de tres piezas: Ranz de vaches (Montée aux Alpes: Improvisata), Un soir dans le montagnes (Nocturne pastoral) y Ranz de chèvres de F. Huber (Allegro finale).

En marzo de 1838, Marie y Liszt se mudan a Venecia, donde la relación comenzó a decaer. Liszt escribiría durante esta temporada el segundo libro de los Años de Peregrinaje: Italia, inspirado en aquellas lecturas y obras de arte contempladas en su estadía en ese país. En 1839 la pareja se encontraba en medio de constantes conflictos y con dos hijos más, Cosima y Daniel, nacidos en 1837 y 1839 respectivamente. En ese año Liszt dio una serie de conciertos en Hungría, con el fin de juntar fondos para los daños que una terrible inundación había causado, recordando con ellos su vida de concertista. Sin embargo la relación con la condesa estaba por terminar. Finalmente Liszt se separó de Marie d'Agoult en 1839, cuando tomó la empresa de la construcción del monumento de Beethoven en Bonn.

Desde este momento hasta 1847 Liszt no pararía de tocar, recorriendo cada rincón de Europa, en una época en la que el tren apenas contaba con un par de líneas. Desde San Petersburgo hasta Lisboa, el Liszt maduro ofreció conciertos en todas las ciudades que pasaba en su camino, posicionándose a lo largo del continente como el mejor pianista nunca antes visto. En estos años, la propuesta lisztiana de concierto solista, con el piano en posición horizontal al público, los gestos, el virtuosismo y el espectáculo, fue todo un éxito rotundo. Pero tras ocho años de una intensísima actividad concertística, Liszt estaba exhausto y deseaba parar.

En un concierto en Kiev, Liszt conoció a la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, quien sería su alma gemela y lo acompañaría hasta su muerte. La princesa recién separada de su esposo, convenció a Liszt de dejar el concertismo y dedicarse a la composición. Liszt recordó entonces que en 1842, el príncipe Carl Alexander le ofreció ser el maestro de capilla de la Corte de Weimar. Liszt tomó el puesto, con la convicción de crear un movimiento cultural revolucionario desde la ciudad que había visto nacer a grandes artistas como Goethe y Schiller.

Liszt en Weimar se dedicó a la composición de lleno, creando importantes obras como la Sonata en Si menor, la Sinfonía Fausto o sus Poemas Sinfónicos. Sin embargo Liszt también se concentró en revisar muchas de sus obras anteriores. Entre aquellas se encontraron los Estudios Trascendentales, los Estudios de Paganini y los dos primeros volúmenes de los Años de Peregrinaje.

El Álbum de un viajero compuesto en 1835 fue sometido a una revisión profunda en su estancia en Wiemar. Los tres primeros tomos del Álbum de un viajero se redujeron a uno, eliminando la mayor parte del material y extrayendo lo esencial del restante. De esta manera fue como el Valle de Obermann fue depurada de las exacerbaciones y excesos del joven Liszt. Podemos constatarlo desde el tema principal, el cuál comienza directamente sin introducción, además de haber sido reducida la cantidad de notas con el fin de conservar el tono reflexivo y melancólico del motivo.

Introducción del Valle de Obermann de la primera versión, contenida en el Álbum de un viajero, más tarde removida por el propio Liszt.

Non troppo lento.
pesante

lugubre

f *mp* *f pesante*

Recitando.

mf *long silence. (una pausa.)* *marcato* *10*

83

⁸³ Motta, J. V. (1933). Album d'un voyageur, No. 5. Vallée d'Obermann, p. 1, cc 1-10.

Tema de la primera versión, contenida en el Álbum de un viajero.

Sostenuto.

avec un profond sentiment de tristesse
(con un profondo sentimento di tristezza)
(mit tief trauriger Empfindung)

84

Tema de la versión revisada en Weimar, contenida en Años de Peregrinaje I: Suiza.

Lento assai

espressivo

85

III.4. Análisis del Valle de Obermann de Liszt

Contenida dentro del primer tomo de los Años de Peregrinaje, la cuarta pieza titulada *Vallée d'Obermann*, es una obra inspirada en la novela *Obermann* de Étienne Pivert de Senancour escrita entre 1801 y 1803 en París. De carácter reflexivo y contemplativo, el Valle de Obermann es un viaje espiritual, presentado como la transformación de un solo tema a lo largo de toda la obra. Liszt nos proporciona los dos fragmentos exactos en los cuales se inspiró para la creación de la obra. Adicionalmente, nos brinda un pasaje más de un poema de Lord Byron.

“¿Qué quiero? ¿Qué soy? ¿Qué pedirle a la naturaleza?... Toda causa es Invisible, todo fin engañoso; toda forma cambia, todo tiempo se acaba: ... Siento, existo para consumirme en deseos indomables, para beber de la seducción de un mundo fantástico, para permanecer aterrado de su voluptuoso error.”

“Sensibilidad indecible, encanto y tormento de nuestros años de inactividad; vasta conciencia de una naturaleza del todo abrumadora y del todo impenetrable, pasión universal, sabiduría avanzada, abandono voluptuoso; todo lo que un corazón mortal puede contener de necesidades y graves problemas, lo he sentido todo, lo

⁸⁴ Motta, J. V. (1933). *Album d'un voyageur*, No. 5. *Vallée d'Obermann*, p. 2, cc 23-26.

⁸⁵ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 31, cc 1-4.

he experimentado todo en esta noche memorable. Di un paso siniestro hacia la edad de debilitamiento; devoré diez años de mi vida.”

(*Sénancour*)

¿Podré encarnar y desahogar ahora
Eso que está tan dentro de mí, - podré encausar
Mis pensamientos en la expresión, y por tanto arrojar
Mi alma, corazón, mente, pasión, sentimientos, fortaleza o debilidad,
Todo lo que he buscado, y todo lo que busco,
soporto, conozco, siento, y sin embargo respiro- en *una* palabra,
Y esa palabra fuese un Rayo, hablaría;
Pero así como es, vivo y moriré sin ser escuchado,
Con el pensamiento más sin voz, envainándolo como una espada.

(*Byron*)

Los contenidos de los textos nos hablan de un gran encuentro espiritual y personal, derivado de la contemplación y reflexiones filosóficas en torno a la misma existencia que encontramos potenciado por el fragmento de Byron, en el cual el autor se plantea el problema de poder traducir la experiencia sensible para lograr comunicarla con alguien más.

Valle de Obermann es una obra descriptiva en forma libre y monotemática. Su principal eje de cohesión es un solo tema que flexiblemente cambia su carácter, generando toda la obra en base a su transformación. Liszt trató de comprobar que una pieza no necesitaba tener un molde, una forma académica para poder darle unidad o sentido, ya que creía que la música se expresaba por sí misma. Pero una de las principales reflexiones de Liszt en su periodo de Weimar fue hallar una reconciliación con la tradición que en su juventud tanto había rechazado, por lo que la versión definitiva tuvo una estructura ternaria.

La versión definitiva revisada en Weimar, la cual interpretaré, se divide en tres grandes secciones que Piero Rattalino denomina como el proceso “opresión-lucha-triunfo”, una estructura común entre las obras de Liszt. La sección inicial, de tempo lento y de ambientes sombríos y pesados, constituye el proceso de lamento, o la “opresión”. La segunda sección a partir del compás 119, consta de un recitativo con octavas y trémolos fortísimos a gran velocidad y representa la “lucha”. La tercera parte representa la “victoria”, la cual inicia en el compás 170 y se desarrolla en un constante aumento de velocidad y con acordes cada vez más sonoros, recorriendo todos los registros del piano, hasta llegar al gran clímax.

Como he mencionado la obra es monotemática, el tema sufre muchas transformaciones. Resulta interesante analizarlo con el fin de ilustrar la variedad de

caracteres, texturas y atmósferas que Liszt fue capaz de crear, a veces únicamente con las tres notas que conforman la cabeza del tema.

Tema

espressivo

Ejemplos del desarrollo de las primeras tres notas del tema

86

87

88

89

90

91

92

⁸⁶ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 31, cc 17-18.

⁸⁷ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 34, cc 75-76.

⁸⁸ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 40, cc 1-4.

⁸⁹ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 35, cc 95.

⁹⁰ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 32, cc 26.

La obra se inicia con la presentación del tema de carácter reflexivo y melancólico, en un tempo *Lento assai*. Apenas se establece el mi menor, cuando abruptos cambios de tonalidades crean gran inseguridad, lo cual transmite bien la confusión de los fragmentos poéticos citados por Liszt. La frase inicial con textura de acordes con séptima en la mano derecha y la melodía en el registro grave con la mano izquierda nos coloca en medio de pensamientos oscuros. Los silencios que sustituyen el tiempo fuerte en el acompañamiento son de vital importancia en este pasaje, ya que ellos añaden aún más tensión y ayudan a reforzar la atmósfera de incertidumbre y duda.

En el compás 9 la melodía y el acompañamiento cambian la posición, el tema pasa al registro agudo, que confusamente oscila entre el La mayor y el fa# menor. La oscuridad de la primera presentación del tema, da paso en esta segunda frase a un momento de reflexión íntima, creando sensaciones de claridad. Sin embargo los silencios y la escasez de notas en un tempo tan lento siguen transmitiendo la tensión acumulada.



Liszt nos dirige al primer clímax apenas llegando al compás 20, el cual concluye con un aire de desesperanza, la melodía al unísono cae lentamente hasta llegar al dramático intervalo de séptima disminuida del compás 25. Es importante mantener la voz *cantabile*, ya que la culminación junto al *ritardando* es capaz de hacernos perder la tensión anterior. La representación de la soledad y la desesperación plasmada en la melodía, convierte el material en un pasaje sumamente pesado.

⁹¹ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 36, cc 121.

⁹² Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 38, cc 148.

⁹³ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 31, cc 9.



Con la indicación de *Più lento*, Liszt le añade al motivo mayor pesadez y gravedad, y el término de “opresión” de Rattalino cobra sentido, desarrollándose en el registro grave con sonoridad corpulenta. El pasaje iniciado en mi bemol menor, termina sobre un acorde del V grado de mi menor, dejándonos en un dramático silencio de suspenso.



El tema principal vuelve con pequeñas variantes, mientras su respuesta, conocida de los compases 9 al 12, se traslada a través de si bemol menor a la tonalidad original, mi menor. El tema de nuevo se aparece en la mano derecha, pero en esta ocasión la respuesta se vuelve más brillante en un acorde de Mi bemol mayor de carácter *dolcissimo*, situado en el compás 51, y más adelante modulando a Si mayor en el compás 57 donde Liszt pide *sempre dolcissimo*. Aquí el tema toma un carácter esperanzador, creando un halo de luz en medio de dulces y amplios acordes arpegiados, gran contraste con la obscuridad de los materiales anteriores. En este pasaje resulta importante aprovechar la brillantez y el espacio ofrecido por Liszt, que sirve como contraste antes de regresar al efecto pesante del material restante de la primera gran sección.

⁹⁴ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 31, cc 20-21.

⁹⁵ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 32, cc 26-28.

a tempo

51

dolcissimo

96

En la siguiente sección *Piú lento* el tema aparece con carácter *dolente* y está apoyado por amplios acordes que recorren el extremo más grave del teclado, concluyendo con una cadencia plagal que transmite una inconsolable soledad y pesadez.

71

pesante

lunga pausa

97

A lo largo de toda esta sección, el intérprete debe expresar la continuidad del discurso musical narrativo y la tensión de la música con un sonido igual de profundo y lleno. Resultará una tarea difícil para el pianista mantener la atención de la audiencia y llenar el espacio acústico. Los cantábiles deben de tener gran proyección y hay que enseñar con colores distintos los lugares de menos tensión, para poder dar variedad a la atmósfera de confusión y conflicto íntimo.

La siguiente sección ubicada a partir del compás 75, sobre la tonalidad de Do mayor, corresponde a la segunda mitad de la “opresión”, según el modelo de Rattalino. Liszt crea luminosidad e ilusión mientras conserva la tendencia descendente de la melodía del tema. La textura cambia y se acomoda en *pp dolcissimo* con carácter *Un poco piú di moto ma sempre lento*. La música empieza a moverse hacia un clímax, el cual, sospechamos, vendrá lentamente.

⁹⁶ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 33, cc 51-52.

⁹⁷ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 33, cc 71-74.

Un poco più di moto ma sempre lento

98

Al llegar al clímax, en el compás 92, Liszt rápidamente lo difumina y hace sentir que empezará la generación de otro futuro clímax de mayor intensidad. El motivo de tres notas se transforma en una línea cromática, el *espressivo* intensifica la tendencia de la melodía, cambia del registro grave al agudo y termina por llenar todo el espectro sonoro del piano llevándonos con un *piú appassionato* y *crescendo* a un nuevo clímax.

99 110

100

Después de cortar otra vez de tajo el éxtasis del *apassionato*, Liszt introduce una *quasi cadenza* que tiene la función de construir un puente hacia nuevos horizontes.

quasi cadenza ritard. . .

101

El contraste y la organización de las dos secciones podría remitirnos en cierta medida a una sonata, en la cual el primer y segundo temas son contrastantes. Esta

⁹⁸ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 34, cc 75-76.

⁹⁹ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 35, cc 95-96.

¹⁰⁰ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 35, cc 110-111.

¹⁰¹ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 35, cc 117-118.

sección inicial respondería en cierto sentido a la Exposición, la cual tendrá su Re-exposición en la tercera parte, como en una sonata clásica. Sin embargo en la Re-exposición únicamente se presentará el material de la segunda mitad de esta sección inicial, por lo que faltaría la repetición completa.

En el compás 119 empieza la “lucha”, la segunda sección grande de la obra. Liszt nos conduce de la *quasi cadenza* a un *Recitativo* impetuoso y tempestivo. Un trémolo se extiende casi a lo largo de toda la sección, los gestos melódicos imitan otra vez la cabeza del tema, siendo el generador de toda la sección. Domina la atmósfera de perturbación y enojo, creando disonancias armónicas en la mano derecha, con unas octavas en *forte*.

Después de unas repeticiones Liszt envuelve la respuesta en un *crescendo molto*, y para que quepa el monólogo de la melodía que excede los tiempos del compás, Liszt ve la necesidad de poner un calderón sobre el trémolo de la mano izquierda. Compases libres y de carácter furioso arrebatan este pasaje.

102

Este arranque de furia es interrumpido por un súbito *piano* en *tempo giusto* y comienza a cantar con gran lirismo llegando a su punto más alto en el compás 127, con un *fortísimo* y *apassionato* sobre la tonalidad de Si mayor.

La tensión aumenta (*Piú mosso*), la melodía aparece (*apassionato*) y empieza a modular e intercambiar posiciones en los registros grave y agudo del teclado demandando un constante y ágil cruce de manos. La música se exalta aún más, desequilibrando el tempo a causa de los *precipitato*, *rinforzando* y *stringendo* escritos, llevándonos hacia el mayor clímax de la sección central con el acorde de *fa#* disminuido ubicado en el compás 139.

¹⁰² Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 36, c 123.

103

Finalmente la enérgica exaltación colapsa, desembocando en una furiosa progresión de octavas repartidas entre ambas manos sobre acordes disminuidos, hasta que el compás 148 introduce otra *quasi cadenza* pero ahora con octavas en *fortisísimo*.

104

La mano izquierda continúa con sus iracundos pasajes de octavas los cuales concluyen en el compás 156, cuando ambas manos se encuentran en los acordes conclusivos del tumultuoso pasaje anterior.

Después de la tempestad, Liszt nos deja en medio de un sórdido silencio que continuará en un lamento solitario (*Lento*). Resulta crucial no apresurar estas notas muy cargadas de intensidad emotiva, ya que los compases 161 al 169 funcionan como el puente entre el final de la sección de la “lucha” y el principio del “triumfo”

¹⁰³ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 37-38, cc 137-140.

¹⁰⁴ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 38, cc 148.

159 Lento

f

dim.

105

En el compás 170 ingresamos a la última sección de la obra. La sección del “triumfo” da inicio en un celestial Mi mayor que ya conocemos del compás 75. Con indicaciones de *Lento*, *dolce* y *una corda*, Liszt nos regresa a este carácter conciliador, pero con una mayor fluidez, que es el resultado de la aplicación de tresillos y un mayor cuerpo sonoro debido a la disposición más grave de los registros.

170 Lento

dolce

una corda

106

La última parada de la obra será en el compás 179, ya que desde este punto el ritmo continuó ascenderá constantemente.

Desde el compás 180 el tema sufre algunos cambios y cada una de las nuevas transformaciones proyectará más luz y esperanza, señalando el éxtasis al que nos dirigimos. Liszt empieza a direccionarnos al triunfo final y hasta la melodía encuentra finalmente su dirección ascendente. Los arpeggios (*dolce armonioso*) de la mano derecha con el tema en ascenso, nos hablan de la dicha y armonía del haber encontrado las respuestas de las dudas iniciales.

¹⁰⁵ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 39, cc 159-164.

¹⁰⁶ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 40, cc 170.

107

En los compases 184 y 185 Liszt introduce un pasaje derivado de la cola del tema en ascenso, esta vez con un carácter más sobrio y pensativo, el cual concluye en el compás 188.

108

A partir del compás 188 (*sempre animando sin' al fine*) Liszt pide un *crescendo* y *accelerando* el cual nos llevará hasta el éxtasis del triunfo final. El material de los compases 170 y 171 vuelve a aparecer ahora en *mezzoforte* y desembocará en la repetición del material, ya en *forte* y con un bajo de octava que refuerza el aumento de sonoridad.

¹⁰⁷ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 41, cc 180-181.

¹⁰⁸ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 42, cc 184-185.

109

Aumenta la intensidad con un *rinforzando* sobre los grandes acordes del compás 194, citando el motivo del *dolce armonioso* pero en esta ocasión no es *dolce*, ni *armonioso*, la euforia y emotividad a la que nos ha conducido Liszt hace de este motivo una poderosa sonoridad, repleto de acordes en la mano derecha y grandes pasos de octavas en la mano izquierda.

El tema reaparece rodeado de acordes grandiosos y majestuosos en *fortísimo* en los compases 200-203, hasta que Liszt varía el motivo principal en unas brillantes y generosas octavas acompañadas por unos grandes acordes arpegiados. Liszt lleva este punto cumbre un paso más allá tras el último gran ascenso de tempo y dinámica del compás 207. La sonoridad inunda el piano en el éxtasis de la victoria. Los acordes embriagados de dicha del compás 207, nos conducen a la poderosa presentación final del tema en *fff* del compás 208, la cual va descendiendo hasta encontrar su punto más grave y sonoro en el compás 213, concluyendo en el compás 214 con unas octavas en las dos manos sobre Mi mayor, relativo del mi menor inicial.

110

Liszt finaliza la obra con una última presentación del tema a manera de moraleja, un último comentario del compositor que nos remonta a la primera idea, de la cual toda la obra surgió.

¹⁰⁹ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 42, c 188, p. 43, c 190.

¹¹⁰ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 44, cc 204-205.

riten.

ff

111

¹¹¹ Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*, p. 45, cc 214-216.

IV – Concierto para piano y orquesta en Sol mayor de Maurice Ravel

IV.1. Impresionismo, simbolismo y la música francesa de inicios del siglo XX

El comienzo del siglo XX se vio marcado por una acelerada revolución tecnológica sin precedentes. La invención de nuevas tecnologías y su implementación nunca había tenido tanto crecimiento y comercialización en el pasado¹¹². Se empezó a utilizar la luz eléctrica en la vida cotidiana, dejando de lado la iluminación con gas, lo que le dió mayor tiempo productivo a las urbes. El invento del fonógrafo y los medios de grabación de Edison revolucionaron la manera de consumir la música y llegar al público. La comercialización del automóvil que desarrolló Henry Ford hizo posible una nueva manera de transportación a precios asequibles. El surgimiento del cine ideado por los hermanos Lumière lanzó una nueva propuesta de arte y entretenimiento. Sigmund Freud había desarrollado el psicoanálisis y llegó a la conclusión de que la conducta humana estaba determinada en su mayoría por fuerzas inconscientes y que los sueños eran una ventana a ese mundo interior, el cual debía descifrarse. La figura del artista romántico como héroe y protagonista de su vida se cuestionó con estas posturas, ya que el hombre no determinaba completamente sus actos y en cambio la conducta humana estaba definida por represiones sociales y morales. Los primeros vuelos en aeroplano realizados por los hermanos Wright fueron el inicio de un nuevo medio de transporte para fines comerciales y militares. Las exposiciones universales realizadas en París en 1889 y 1900 se dieron a la tarea de exhibir en un mismo lugar todas las novedades tecnológicas, además de establecer vínculos comerciales y culturales de las naciones lejanas a la Europa occidental. Estas exposiciones marcarían profundamente el pensamiento de artistas como Claude Debussy, Maurice Ravel, Erick Satie o Camille Claudel.

Todos estos elementos fueron los causantes de un sentimiento de progreso y modernización en la vida de las urbes europeas. Los artistas que vivieron estos cambios, generaron una conciencia de la modernidad que vivían, lo que provocó que se buscara la innovación en sus ramas artísticas. Por lo que se sumergieron en su propio mundo interior y cada uno desarrolló un lenguaje artístico personal y único, pero conservando un vínculo con la tradición.

Impresionismo, simbolismo, realismo poético se unieron en un gran conjunto de entusiasmo, curiosidad y pasión intelectual. Todos, pintores, poetas, escultores, descomponían la materia, se inclinaban hacia ella, la interrogaban, la deformaban y la

¹¹² Véase: Burkholder, J.P./Grout D.J./Palisca C.V. (2006). Historia de la música occidental, pp. 847-854.

reformaban a su voluntad, empeñados en hacer dar a las palabras, a los sonidos, a los colores, al dibujo, nuevos matices y nuevos sentimientos.¹¹³

Este sentimiento de optimismo creativo derivado de la modernidad, provocó que surgieran nuevos movimientos artísticos. Estos movimientos pusieron como punto central de la discusión la obra de arte como un fin en sí mismo que debía de ser apreciado y descifrado por el público¹¹⁴.

Edgar Allan Poe escribió su *Filosofía de la Composición* en 1846, obra en la cual desafía la postura romántica de la creación artística. En esta obra, Poe describe el proceso creativo como un procedimiento racional y ordenado, en contraste con la idea de inspiración y espontaneidad momentánea. La obra debe trabajarse y sólo a partir de su desarrollo lógico y estructurado, se puede traducir el mundo interior del artista¹¹⁵. Esta obra fue traducida por Charles Baudelaire al francés, y llamó la atención de los escritores y músicos franceses de inicios del siglo XX como el conocido caso de Maurice Ravel quien dijo lo siguiente en una entrevista al *New York Times*

Su estética, dicho sea de paso, ha sido extremadamente cercana y simpática a la del moderno arte francés. Muy francesas son las cualidades de *El cuervo*¹¹⁶, y muchos otros de sus versos, además de su ensayo sobre los principios de la poesía¹¹⁷.

Los escritores Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Paul Valerie y Stefan George, entre otros, representaron la generación de escritores denominados simbolistas en Francia. Ellos plasmaron a través de su obra literaria ese mundo indefinido de lo humano a través de símbolos e imágenes poéticas, marcando un cambio en la escritura por su nivel de abstracción y sugestiva imaginación.

El Poema, así, se convierte en un verdadero trozo de música sugestiva y que se instrumenta sola: música de palabras evocadoras, de imágenes coloreadas sin perjuicio para las Ideas, puesto que, al contrario, son las ideas y las sensaciones de donde ellas provienen, las que llaman y rigen las series timbrales y sus matices propios para expresarlas emotivamente. En cuanto al Ritmo, todo: actitudes, gestos, sensaciones e ideas se reducen a él, que sobresale en el valor matizado de los timbres.¹¹⁸

Estos escritores fueron una gran influencia para los músicos de inicios del siglo XX como Claude Debussy y Maurice Ravel, quienes musicalizarían algunos de sus

¹¹³ Testimonio de Paul Dukas en Wenk, A. (1983). *Claude Debussy and twentieth-century music*, p. 7.

¹¹⁴ Véase: Burkholder, J.P./Grout D.J./Palisca C.V. (2006). *Historia de la música occidental*, pp. 851-852.

¹¹⁵ Véase: Poe, E. A. (1846). *Philosophy of Composition*, en *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, abril de 1846, pp. 163-167.

¹¹⁶ *El cuervo* es el poema de Edgar Allan Poe sobre el cual basa su análisis de creación literaria en la *Filosofía de la Composición*.

¹¹⁷ Mawer, D. (2000). *The Cambridge Companion to Ravel*, p. 16.

¹¹⁸ Ghil, R. (1885). *Tratado del verbo*.

poemas en obras tan emblemáticas como el *Preludio a la Siesta de un Fauno* de Debussy o los *Tres Poemas de Stéphane Mallarmé* de Ravel. Además de que tomaron muchos de los elementos de la poesía, como el vínculo con la imagen y la narrativa de mundos interiores.

Verlaine, Mallarmé, Laforgue, nos proporcionaban tonos nuevos, nuevas sonoridades [...] concebían los versos o la prosa como los músicos, y también como los músicos, combinaban las imágenes y su correspondencia sonora. La influencia mayor sufrida por Debussy es la de los literatos, no la de los músicos.¹¹⁹

Junto a los escritores simbolistas, en la transición al siglo XX surge en Francia una corriente pictórica llamada impresionismo. Esta corriente estaba conformada por un grupo de pintores entre los cuales figuraban Claude Monet, Edgar Degas y Paul Gauguin, entre otros. El término impresionismo surgió de una crítica realizada por Louis Leroy sobre la primera exposición independiente de este grupo de pintores. En dicha exposición se exhibía un cuadro de Monet titulado *Impresión del sol naciente*, y a manera de sátira, Leroy denominó a este grupo de pintores como impresionistas, título que desde este momento adoptarían, invirtiendo la intención satírica de Leroy. Pero en su momento estos pintores fueron considerados agresores de la estética.

Pensamos que veríamos el tipo de pinturas que uno ve en todos lados, algunas buenas y malas, de hecho más malas que buenas, pero nunca pensamos en que veríamos una hostilidad contra la buena pintura, la devoción a la forma y el respeto por los maestros.¹²⁰

Esta nueva propuesta inauguró una serie de corrientes artísticas pictóricas las cuales se cuestionarían el modo de crear y observar la pintura. Así fue como surgieron el cubismo, el expresionismo, el surrealismo o el arte abstracto, las cuales dejarían de lado la búsqueda de la belleza, dándole prioridad a los contenidos y la originalidad de las ideas plasmadas. El impresionismo abrió la puerta a nuevos alcances artísticos en la pintura, pero también en otras artes como la música. Los compositores de esta época tendrían un vínculo muy fuerte con la idea de evocar imágenes pictóricas y poéticas con sus obras, plasmándolos en obras pianísticas como los dos cuadernos de *Images* y las *Estampes* de Debussy o los *Jeux d'eau* y *Mirrors* de Ravel. Los pintores impresionistas causaron un gran furor entre los músicos, debido a sus juegos de colores y luces, además de una técnica que evocaba sensaciones y la fugacidad de una emoción, objetivos que quisieron alcanzar con sus mismas composiciones musicales.

¹¹⁹ Bruhn, S. (1997). *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-musical Subtext in Piano work by Ravel, Debussy and Messiaen*, p. xxiv.

¹²⁰ Crítica de Louis Leroy en la primera exposición de los impresionistas en “*L’Exposition des Impressionistes*”, *Le Charivani* (25 de abril de 1874). citado en Roberts, P. (2001). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*, p.317.

Los músicos más modernos, como Debussy, nos brindan impresiones, a menudo prestadas de la naturaleza, pero transformadas en imágenes espirituales en una forma musical pura. Por esta razón, Debussy ha sido comparado en muchas ocasiones con los pintores impresionistas. Como ellos, él dibuja libremente sobre la naturaleza para su inspiración, Hoy en día las diferentes artes se enseñan unas a otras, a menudo persiguiendo los mismos fines.¹²¹

IV.2. Nuevas perspectivas sonoras en el manejo del piano

El piano de cola de finales del siglo XIX llegó a su forma última que conocemos hoy en día en sus más populares modelos como los pianos Steinway, Yamaha o Bösendorfer.¹²² En el Capítulo I¹²³ hablamos de la aplicación del marco de acero en los pianos, y como esto unificó los registros del instrumento, dándole uniformidad en timbre y volumen al registro grave, medio y agudo. Ello derivó en una gran posibilidad de colores y sonoridades equilibradas a lo largo del teclado. Además de ello, el perfeccionamiento del doble escape permitió un gran manejo en el toque, dando la posibilidad de evocar más variedad de dinámicas estables. Desde los *pppp* hasta el *ffff* todos sonaban balanceados sin perder su sensibilidad o sonar golpeados. Además se logró una mayor eficacia de repetición de tecla.

Por otro lado el piano vertical¹²⁴ patentado en 1800 por el estadounidense Isaac Hawkins, comenzó a determinar un factor importante en el papel de la creación musical. Debido a sus costos, los pianos verticales fueron más populares que los pianos de cola. Cada compositor o pianista tenía uno en casa para poder componer y practicar, además de que éste se encontraba en muchos sitios como restaurantes o bares para su ejecución.

Un buen ejemplo del papel que jugó el piano vertical, fue el de Erick Satie¹²⁵, excéntrico, rebelde, visionario y pianista de cabaret en el Chat Noir. Él fue una personalidad determinante en la música para piano del siglo XX por su postura radical que iba en contra de la herencia wagneriana y la exaltación cromática con monumentales sonoridades. Satie propuso en su música para piano sonoridades planas y arcaicas, en las que se renunciaba a todo virtuosismo y en donde la contemplación de la sonoridad sin dirección o problemática, fue el punto central. La música de Satie se basaba en sonoridades estáticas y austeras, con armonías

¹²¹ Kandinsky, W. (1975) *Écrits complets*, pp. 65-66. citado en: Roberts, P. (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*, pp. 148-149.

¹²² Para tener un listado de las compañías de piano existentes hoy en día, véase: Dolge, A. (1972). *Pianos and their makers*.

¹²³ Véase: Capítulo I, pp. 14-19.

¹²⁴ Véase: Dolge, A. (1972). *Pianos and their makers*, pp. 53-57.

¹²⁵ Myers, R. H. (1968). *Erick Satie*, pp. 13-54.

inusuales o acordes paralelos que influenciarían en gran medida a autores como Milhaud, Poulenc, Debussy o Ravel, quienes públicamente declararon a Satie como uno de los grandes promotores de la modernidad de la música francesa. Esta manera impersonal y sin dramatismo de hacer música presente en sus obras como las célebres *Gymnopédias*, fue posible gracias a la unificación de los registros del piano, y al piano vertical, que ofrecía sonoridades reducidas y encajonadas que respondían a este lenguaje austero y plano.

[En Satie] El pequeño piano es el instrumento de trabajo, un sonido que flota sobre los vapores del humo y del alcohol y sobre los rumores de la conversación, y que no debe dar voz a un lenguaje sino a un equivalente sonoro de los espejos y del empapelado. [...] La audacia de la armonía de Satie, esta aproximación de los acordes según la lógica de la sensación en vez de según convenciones sintácticas, nace, a nuestro modo de ver, de la relativa casualidad de resultado de la mecánica del pianino.¹²⁶

Las ideas innovadoras de Satie tendrían su eco en varios compositores de su época, pero sobre todo dos compositores tendrían una gran importancia en el desarrollo de sus ideas, Claude Debussy y Maurice Ravel. Los dos eventualmente tomarían rumbos diferentes a Satie, quién siempre transgredió la tradición buscando la innovación, e inclusive llegó a ser incisivo con sus contemporáneos acusándolos de anticuados. Sin embargo, al igual que Satie, Debussy y Ravel siempre buscaron innovar desde sus propuestas, y con el paso del tiempo vieron a Satie como una figura estimulante, pero cuya producción carecía de obras sólidas, dignas de ser consideradas de gran calibre.¹²⁷

A lo largo de la historia se ha emparentado la música para piano de Ravel y Debussy, debido a su cercanía en cuanto a geografía, en temas y a nuevas perspectivas sonoras pianísticas. Pero a pesar de compartir muchas cosas, las obras para piano de ambos compositores resultaron ser distintas. Jacques Février, amigo de Ravel, dijo que la diferencia entre ambos era que Debussy era “un poeta voluptuoso” mientras que Ravel era “un clásico sensual”¹²⁸. Veamos, las dos tendencias de estos importantes compositores.

Para Claude Debussy la tradición era un punto muy importante, Chopin fue uno de sus más grandes ídolos, el cuál no se cansaba de alabar por su música y técnica pianística. Debussy tomó clases de piano con Matué de Fleurville, suegra de Verlaine, quien probablemente fue alumna de Chopin. Ella le transmitió el legado chopiniano de una técnica ligera y sensible, la cual Marguerite Long nos explica.

¹²⁶ Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*, p. 246.

¹²⁷ Véase: Mawer, D. (2000). *The Cambridge Companion to Ravel*, pp. 14-16.

¹²⁸ Rattalino, P. *Ibid.*

Debussy era un pianista incomparable. ¿Cómo olvidar la elasticidad, la sutileza, la profundidad de su ataque? Cuando flotaba con una suavidad tan penetrante sobre el teclado, lo estrechaba y podía lograr de él acentos de un extraordinario poder expresivo. Allí encontramos el secreto, el enigma pianístico de su música; allí reside la técnica especial de Debussy: en la elegancia de una presión constante y en el color que, gracias a ello, obtenía de su simple piano. En general tocaba con medias tintas, pero con una sonoridad llena e intensa sin ninguna dureza en el ataque [...]. La escala de sus matices iba del *ppp* al *forte* sin llegar jamás a sonoridades desordenadas en las que se perdieran las sutilezas armónicas.¹²⁹

Este gusto por la sutileza y refinamiento indudablemente provenía de su herencia chopiniana, pero llevada un nivel más allá. La sensibilidad de Debussy al piano será un punto característico en su obra, desarrollando una novedosa técnica la cual Maurice Dumesnil se dio a la tarea de describir en el libro *How to Play and Teach Debussy*. En este escrito el autor propone una serie de ejercicios enfocados a la diferenciación de planos sonoros y tímbricos de manera orgánica pero homogénea, las cuales Debussy requiere a lo largo de toda su obra. Esta búsqueda de diferencia tímbrica entre las diferentes capas de su música para piano serán el principal problema para los intérpretes de su obra. A pesar de la evocación de ambientes naturales y orgánicos, Debussy era bastante riguroso en cuanto a *tempo*, agógica y respeto a las indicaciones del compositor. Pero contrario a lo que pudiera parecer, Debussy siempre desdeñó la sobre-intelectualización al momento de la interpretación, dándole una gran prioridad al goce inmediato.

Hay que despojar la música de todo aparato científico. La música debe humildemente intentar dar placer; puede haber una gran belleza en estos límites. La extrema complicación es contraria al arte. La belleza tiene que ser sensible, debe procurarnos un goce inmediato, imponerse o insinuarse a nosotros sin que tengamos que hacer ningún esfuerzo para atraparla.¹³⁰

A diferencia de la naturalidad de la técnica y lenguaje pianísticos de Debussy, Ravel pensaba el proceso de composición e interpretación como un riguroso juego matemático, donde cada pieza debía embonar perfectamente, aspirando siempre a la perfección de manera obsesiva, lo cual en repetidas ocasiones declaró públicamente.

Mi objetivo es la perfección técnica. Puedo aspirar a ella sin límite, pues estoy segurísimo de no alcanzarla jamás. Lo importante es acercarse a ella cada día más.¹³¹

¹²⁹ Long, M. (1960). *Au avec Claude Debussy*, p 26. citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 479.

¹³⁰ Debussy, C. A. (1971). *Monsieur Croche et autre écrits*; trad, esp.: (1987/1993). *El Sr. Corchea y otros escritos*, pp. 251-252. citado en Chiantore, L. *Ibid.*, p. 495.

¹³¹ Ravel en *Revue de musicologie* (en *Ravel Reader*, 1990, p. 38). citado en Chiantore, L. *Ibid.*, p. 499.

Todo el placer de la existencia consiste en perseguir la perfección cada vez un poco más de cerca, en reproducir un poco mejor el estremecimiento secreto de la vida.¹³²

Ravel nunca fue un gran virtuoso del piano, como lo pudo ser en su orquestación, pero sí podía tocar sus obras, las cuales demandaban en muchas ocasiones un gran nivel pianístico. A pesar de que en sus años de estudiante en el Conservatorio de París, Ravel fue galardonado con una primera medalla de piano a los dieciséis años¹³³, el concertismo no fue su gran pasión, el cual únicamente ejerció en la etapa tardía de su vida, interpretando únicamente sus obras. En este periodo último de su trayectoria artística, Ravel sintió la necesidad de escribir una obra para piano y orquesta que él mismo pudiera interpretar al teclado en sus giras, pero las dificultades acumuladas en el proceso de composición de la obra, impidieron al compositor poder ejecutarla, comisionándole la interpretación a su colega Marguerite Long, a quién dedicó el concierto.

A pesar de no haber ejercido como principal actividad el concertismo pianístico, existen un par de rollos de pianola y de grabaciones acústicas de Ravel al piano, entre las cuales encontramos interpretaciones de sus canciones o la interpretación de algunas de sus obras para piano sólo. En estas fascinantes grabaciones se puede escuchar su búsqueda de precisión tímbrica y su preciosismo melódico, pero sin duda alguna, podemos constatar que su oficio principal era la composición y no la interpretación. A pesar de ello, resulta interesantísimo oír la manera en la que el pianista Ravel abordaba sus propias obras.

La música para piano de Ravel estaba basada en los principios de precisión y transparencia, a diferencia de Debussy, cuya música funciona y se desarrolla de manera orgánica y fluida, mezclando las diferentes capas sonoras a la manera de los impresionistas, con trazos libres y contrastantes. En las piezas de Ravel la pulcritud y el refinamiento franceses encuentran su voz, por lo que el intérprete debe ceñirse a tales principios para poder evocar el mundo raveliano.

Perfección, precisión técnica extrema: una interpretación que sea musicalmente coherente con el mundo sonoro del autor no podrá escaparse de esta consigna. Y esta precisión exige, en primer lugar, un perfecto control de la sonoridad: cualquiera de las partituras de Ravel, incluso la más sencilla, reclama un refinamiento tímbrico a la altura de su inagotable imaginación sonora. La pulcritud y detallismo que rigen la escritura raveliana (y que la peculiar grafía de sus manuscritos resalta de manera sorprendente) imponen una interpretación a la altura de este doble ideal de perfección. Hay que trabajar con el bisturí para hacer justicia a esta escritura tan densa de acontecimientos sonoros y que rechaza cualquier borrosidad. Cada detalle es importante, cada línea debe percibirse con

¹³² Ravel en *La guide du concert, 16 de octubre de 1931* (en *Ravel Reader*, 1990, p. 482). citado en Chiantore, L. *íd.*, p. 506.

¹³³ Véase: Petit, P. (1975). *Ravel*, pp. 13-17.

claridad, y para ello necesitamos un ataque preciso, controlado y extremadamente definido.¹³⁴

Pierre Lalo, quién por un tiempo criticó duramente la obra de Ravel, nos describe su música de la siguiente manera:

Es el perpetuo, móvil y vivo refinamiento armónico lo que constituye, a mi juicio, la esencia y el carácter del arte de Ravel [...] Yo conocí a una chiquilla que hacía punto constantemente. Cuando le preguntaban qué hacía, contestaba: "Hago cositas monas". A mi entender, la música de Ravel está demasiado llena de esas cosas.¹³⁵

IV.3. Datos biográficos de Maurice Ravel

Ravel nació en Ciboure, hoy en día parte de San Juan de Luz, Francia, el 7 de marzo de 1875. Este pequeño pueblo francés se encuentra a escasos kilómetros de la frontera con España, país de origen de su madre María Delouart. España será a lo largo de toda su vida, un lugar de gran inspiración, el cual evocará en muchas de sus obras. Su padre Joseph Ravel, originario de Versoix, parte de Ginebra, Suiza, era ingeniero civil e inventor. El amor que su padre le heredaría por el mundo de las máquinas y la precisión de los mecanismos suizos, sería latente durante toda su obra y su manera de entender la composición como un juego de precisión y mecanicidad¹³⁶.

A los tres años, el pequeño Ravel y su familia se instaló en París, lugar donde el autor vivirá hasta su muerte, el 28 de diciembre de 1937. Instruido desde edad temprana en el estudio con su padre, el pequeño Maurice tiene a su primer profesor de piano a los siete años, Enrique Ghys, mientras toma clases de composición con Carlos René. Ellos impulsarán a la familia a que Ravel haga su prueba de admisión al Conservatorio de París y satisfactoriamente ingresa en el año de 1889 a los catorce años. Dos años después, Ravel recibe una medalla de piano por su desempeño y logra ingresar a la cátedra de Carlos Bériot, en donde fue compañero de Ricardo Viñes. Desde este momento Viñes será su amigo e interpretará sus obras, junto a las de varios de sus colegas, como el mismo Debussy.

Sus años estudiantiles dentro del Conservatorio serían muy fructíferos, y al contrario de muchos compositores, él no sentirá prisa por salir de la escuela, ya que en sus clases y el rigor de los ejercicios académicos encontraba un gran placer. Hacia 1893, Ravel tiene una revelación al encontrar dos de sus más grandes influencias para su estilo compositivo, Emmanuel Chabrier y Erik Satie, quienes determinarían el

¹³⁴ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, pp. 499-500.

¹³⁵ Petit, P. (1975). *Ravel*, p. 121.

¹³⁶ Mawer, D. (2000). *The Cambridge Companion to Ravel*, pp. 47-67.

rumbo de su escritura y sus ideas. En el año de 1897, Ravel entra a las clases de contrapunto con André Gédalge y de composición con Gabriel Fauré, maestros a los que Ravel siempre consideró los forjadores de su oficio como compositor, en especial a Gédalge. En este periodo Ravel produjo algunas obras que ya mostraban el gran talento del compositor, como la *Sérénade grotesque*, el *Minuet Antique*, o la *Habanera* para dos pianos.

Ravel estaría presente durante las exposiciones universales de París en los años de 1889 y 1900, en las cuales pudo entrar en contacto con la música de oriente y con las orquestas de gamelán javanés que tanto le cautivaron. Esta música exótica quedaría grabada en su memoria, presentándose en obras como *Ma Mère l'Oye*. Además del arte oriental, en estos eventos pudo ver en persona a Rimsky-Korsakov, a quien admiraría por su gran virtuosismo como orquestador, guardando un vínculo con la música rusa, en particular con Mussorgsky, de quien es muy célebre su orquestación de los *Cuadros de una Exposición*.

El reconocimiento de Ravel entre la crítica y los compositores parisinos comenzaba a resonar a principios del siglo XX, sin embargo en Italia no obtendría el éxito que esperó. El gran Premio de Roma, prestigiado concurso de composición, era uno de los más relevantes reconocimientos al que cualquier compositor podía aspirar. Con una estancia asegurada de tres años en la Villa Médici, y con la única preocupación de componer, este premio fue deseado por Ravel y muchos otros compositores de su época, entre ellos, Debussy, quién logró adquirirlo en 1884. Ravel, insistentemente se postuló en cuatro ocasiones, de las cuales en ninguna fue acreedor del primer premio. En su primera participación en 1901 con la obra *Myrrha*, obtuvo un segundo lugar. En sus siguientes dos postulaciones en los años de 1902 y 1903, con las obras *Alcyone* y *Alyssa*, Ravel fracasó y no logró obtener el tan deseado primer premio. Su última participación en 1905, se vio marcada por el escándalo, al ser rechazado por el jurado en la etapa eliminatoria que había logrado pasar por tres ocasiones. Curiosamente el resultado desfavorable en el concurso lo hizo muy visible, ya que la prensa francesa, indignada, lo defendió. Durante esos años la reputación de Ravel cada vez era mayor, habiendo publicado obras maestras como la *Pavana pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, o su *Cuarteto de cuerdas*.

Los siguientes años serían para Ravel una de las épocas de mayor alegría en su vida. Junto con sus amigos los “apaches” entre los que figuraban Calvocoressi, Ricardo Viñes, los poetas León Pablo Fargue y Tristán Klingsor y más tarde Igor Stravinsky, Ravel compartiría momentos de dicha y complicidad artística. Entre esos episodios figuraría el estreno de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, en la cual fueron partícipes del escándalo que produjo la obra. Durante estos años Ravel desarrolló grandes obras maestras, desde sus obras pianísticas como la *Sonatine*, *Miroirs*, *Gaspard de la nuit*, y *Ma Mère l'Oye*, hasta sus españolizantes obras *L'Heure*

espagnole y la *Rapsodia española*. Los “apaches” dejarán de reunirse alrededor del año de 1908.

En 1908 Ravel conoció a Serguéi Diaghilev, con quien emprendería varios proyectos a gran escala. Diaghilev en ese entonces era el director de la compañía de ballet de Rusia, y fue un personaje que reunió a grandes artistas con el fin de colaborar en sus producciones coreográficas. Artistas como Pablo Picasso, Henri Matisse, Michel Fokine, León Bakst, Igor Stravinsky y Maurice Ravel, pudieron trabajar conjuntamente gracias a las iniciativas de Diaghilev. Para Diaghilev, Ravel compuso una de sus obras mayores, *Daphnis y Chloé*, proyecto en el que conoció a Stravinsky, quienes rápidamente entablarían amistad y compartirían sus hallazgos musicales. Después de *Daphnis*, Diaghilev encargaría a Stravinsky y Ravel el proyecto de completar la ópera *La Jovanschina* de Mussorgsky, para lo cual ambos compositores se van a Suiza a trabajar. Es en esta temporada cuando Stravinsky compone la *Consagración de la Primavera* y le habla a Ravel del *Pierrot lunaire* de Schönberg. Esta música tan opuesta a la de Ravel, le incita a crear una obra con la misma alineación de Schönberg en su *Pierrot*, y a toma el reto de conseguir la mayor economía y sequedad en sus recursos musicales, componiendo sus *Tres poemas de Stéphane Mallarmé*.

Tras esta gran prueba de encontrar el límite de austeridad y sequedad, Ravel busca un proyecto más lleno de vida. Este proyecto será un concierto para piano inspirado en temas populares vascos, su nombre era *Zaspiak-Bat*, o *Los Siete son uno*, debido a que el concierto se basaba en siete temas folklóricos vascos. Sin embargo Ravel abandonó el proyecto, él mismo dijo que los temas no se prestaban para desarrollarse. A pesar de que *Zaspiak-Bat* nunca se concretó, esta obra será el primer antecedente de lo que más tarde será el *Concierto para piano* en Sol mayor. Además, esta búsqueda de temas vascos le ayudó a Ravel a la composición de su *Trio para violín, violonchelo y piano*, obra la cual afirmó que contenía temas de origen vasco.

Justo cuando Ravel terminaba de escribir su Trio, la guerra estalló. Era el 2 de agosto de 1914, Ravel se encontraba en San Juan de Luz en ese entonces. Al enterarse, Ravel inmediatamente trató de enlistarse en el ejército, pero el ejército lo declaró inútil debido a su corta estatura y poco peso. Desilusionado, Ravel se quedó en casa sin lograr cumplir su sueño de ser aviador. Tras dos años de ardua insistencia, el ejército le confió el puesto de chofer de un camión, el cual Ravel bautizaría como *Adelaila*. Finalmente los años de guerra de Ravel terminan, cuando el cansancio y la enfermedad le abaten a finales de 1916. Ravel es declarado inútil y es enviado a París, donde junto con su hermano Édouard, presencian la muerte de su madre el 5 de enero de 1917. Este acontecimiento marcaría de por vida al compositor, sumiéndolo en una gran depresión, de la cual su único refugio fue la

composición. En esta temporada de encierro, el compositor elaboró *Le Tombeau de Couperin*.

La guerra termina el 11 de noviembre de 1918. Ravel se encuentra devastado física, anímica y emocionalmente, por lo que decide encontrar paz en las montañas de Megève y descansar de su trabajo. Durante esta temporada Ravel no compone nada y se aburre terriblemente en la soledad de la montaña, por lo que decide volver a París durante la primavera de 1919. Una vez instalado en París, Diaghilev le hace el encargo de un nuevo ballet, reavivando su ánimo de trabajar, componiendo *La valse*. Esta obra fue rechazada en el último momento por Diaghilev.

En 1920, Ravel es condecorado por el gobierno francés con la Legión de Honor. Ravel la rechaza, causando un gran escándalo en los medios. Erik Satie inclusive sería duro con su colega al enunciar que “Ravel rechaza la Legión de Honor, pero toda su música la acepta”. El terreno de la música después de la guerra había terminado por despreciar todos los modelos impuestos por el impresionismo, por lo que estas fórmulas eran consideradas anticuadas para este momento. Sin embargo, Ravel poco a poco iba cimentando su celebridad. Muerto Debussy en 1918, Ravel ahora tenía el terreno libre para ejercer su liderazgo como el máximo compositor francés. Fue así como pudo trascender los límites del continente en su gira por los Estados Unidos en 1928, en donde pudo conocer a Gershwin y su música. Escuchó el jazz y quedó fascinado con la cultura estadounidense. Este descubrimiento le generó gran emoción y le incitará a introducir elementos de esta música fresca y vivaz en sus propias composiciones como en el *Concierto en Sol mayor* y la *Sonata para violín y piano*.

A su regreso a París en junio de 1928, Ravel se encuentra vibrante y rodeado de amplio reconocimiento, el cual compartía con sus amigos en su icónica y excéntrica casa en Monfort-l'Amaury. Es aquí donde compone por un encargo de Ida Rubinstein, el famoso *Bolero*, el cual concebía como la música de una fábrica.

Mucho de mi inspiración se debe a las máquinas, Me fascina entrar en una fábrica y observar las grandes máquinas trabajando. Es un espectáculo impresionante y grandioso. Fue una fábrica la que me inspiró el *Bolero*. Me gustaría verlo siempre interpretado con una gran factoría como fondo.¹³⁷

Finalmente en el año de 1929, Ravel decide emprender uno de sus proyectos más deseados, un concierto para piano y orquesta que él mismo pueda interpretar en sus giras, que cada vez eran más frecuentes. La composición da inicio, pero el proyecto es interrumpido por la solicitud del pianista Wittgenstein, quién tras haber perdido el

¹³⁷ Ravel, M. en *A Ravel Reader*, 1990, p. 490. citado en Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 497.

brazo derecho en la guerra, le pide a Ravel componerle un concierto únicamente para la mano izquierda. Ravel, deseoso de realizar su concierto, acepta el reto y decide componer ambos conciertos al mismo tiempo. El resultado fueron dos conciertos completamente opuestos en carácter. Mientras el concierto en Sol es brillante y alegre, el concierto para la mano izquierda es sombrío y dramático. El plan original de Ravel de poder interpretar su propio concierto se vio frustrado, debido a las dificultades escritas, las cuales rebasaron sus habilidades técnicas en el piano. Fue por ello que Ravel le encomendó la tarea a Marguerite Long, viuda de uno de sus amigos muertos durante la guerra. El concierto fue estrenado el 14 de enero de 1932 en la sala Pleyel, con Long en el piano y Ravel en la batuta. La aceptación por parte del público fue amplia, consagrándose desde este momento como uno de los conciertos para piano y orquesta principales en el repertorio pianístico occidental, como lo podemos constatar en los comentarios que los críticos hicieron de esta primera audición.

Sólo hay alabanzas para el compositor de estas delicadas y sutiles obras, la orquestación [del concierto] la cual abunda en entretenimiento y profunda invención, y la cual es verdaderamente de inimitable originalidad de escritura y concepción. El nuevo concierto es digno del nivel de otras obras maestras que le debemos a Ravel... La obra es muy fácil de entender y da la impresión de extrema jovialidad.¹³⁸

Con tal éxito, Ravel emprendería una larga gira por Europa junto a Marguerite Long, recorriendo Amberes, Lieja, Viena, Praga, Bucarest, Budapest, Varsovia, Berlín, Rotterdam, Haarlem, La Haya y Arnhem. Ravel fue ampliamente recibido en todas las ocasiones, toda Europa conocía sus obras y le admiraban. Sin embargo las distracciones y descuidos de Ravel les harían pasar un par de malos ratos, como Long nos comenta.

En cada viaje se renovaban las mismas escenas: perdía el equipaje, el reloj, el boleto del tren, el mío, se guardaba la correspondencia en el bolsillo, la mía también, lo cual originaba incidentes enojosos. [...] Las partidas eran inenarrables y yo me preguntaba siempre cómo conseguiríamos alcanzar el tren. [...] Jamás partió de París sin olvidar sus zapatos de charol, como si algún Scarbo maléfico los ocultase siempre a su atención.¹³⁹

A su regreso, los síntomas de una silenciosa enfermedad comenzarían a tener presencia en el músico. Hasta la fecha los médicos no han podido identificar con precisión la enfermedad que Ravel padeció estos últimos años, sin embargo se especula que fue a partir de un accidente automovilístico que Ravel tuvo en un taxi en 1932, que se comenzaron a presentar síntomas de dificultades de expresar lo que

¹³⁸ Vuillermoz, E.: "Ravel's new piano concerto" Christian Science Monitor, 13 de febrero de 1932. citado en Orenstien, A. (1975) *Ravel*, p. 103.

¹³⁹ Long, M. (1984) *Au piano avec Maurice Ravel*, pp. 57-82. citado en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XV, Nos. 55-56, p. 124.

el compositor tenía en mente. Resultaría sumamente trágico, ya que su mente se encontraba perfectamente lúcida, pero su cuerpo no le obedecía, llegando al punto de no poder transcribir la música que imaginaba. Esto afectó gravemente al compositor, cuya principal actividad y refugio en situaciones adversas era la composición. En estos años Ravel comenzó a trabajar en una ópera titulada *Morgiana*, cuyo tema central se basaba en la historia de Ali Babá, sin embargo su imposibilidad de poder escribir, la cual se acrecentaba cada día más, le hizo abandonarla. Él silbaba las melodías de su obra a sus amigos, pero era incapaz de redactarlas. En un intento desesperado por curar su terrible mal, Ravel fue operado el 19 de diciembre de 1937, y tras ocho días de la operación, Ravel murió en la mañana del 28 de diciembre del mismo año, en una clínica de la calle Boileau, en París. Andrés Suárez recordaría la música de Ravel, un año después de su muerte de la siguiente manera:

En Ravel todo afirma la voluntad de disimularse y de no hacer la menor confidencia... Prefiere pasar por insensible a revelar sus sentimientos... La armonía de este músico, sus búsquedas, sus hallazgos, sus temores, sus risitas esquinadas, el temblor de los labios en la melodía, la impaciencia y la fiebre secreta del ritmo, muestran bastante bien su sensibilidad. Pero él la disimula... En el momento en que la experimenta, finge el sentimiento para desorientar al juicio que pudiésemos formar de él.¹⁴⁰

IV.4. Análisis del Concierto para piano y orquesta en Sol mayor de Maurice Ravel

El propio Ravel nos habla de su Concierto en Sol mayor en una entrevista concedida para el periódico *Daily Telegraph*.

Es un concierto en el sentido más exacto del término, escrito en el espíritu de los de Mozart y de Saint-Saëns. Pienso, en efecto, que la música de un concierto puede ser alegre y brillante, sin que sea necesario que pretenda profundidad o busque efectos dramáticos. De algunos grandes músicos clásicos se ha dicho que sus conciertos estaban concebidos no para el piano sino contra el piano. Por lo que a mí toca, considero este juicio perfectamente motivado. Al principio tuve intención de llamar divertimento mi obra, pero reflexioné que no hacía falta y estimé que el título de concierto es suficientemente explícito por lo que concierne al carácter de la música que lo constituye. Desde ciertos puntos de vista, mi concierto no deja de mostrar algunas relaciones con mi Sonata para violín; incluye algunos elementos procedentes del jazz, pero con moderación.¹⁴¹

¹⁴⁰ Petit, P. (1975). *Ravel*, pp. 122-123.

¹⁴¹ Long, M. (1984) *Au piano avec Maurice Ravel*, pp. 57-82. citado en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XV, Nos. 55-56, p. 129-130.

Los primeros esbozos del *Concierto* en Sol, tienen su origen en el año de 1911, según Gustave Samazeuilh, amigo de Ravel. Sin embargo, no fue sino hasta 1929 que Ravel tomó en serio el proyecto y se dedicó a su realización. Fue por esos años que Ravel reveló a Marguerite Long sus intenciones del concierto cuando le expresó: “Estoy escribiendo un concierto para usted, ¿No le importa que acabe *pianissimo* y con trinos?”. Pero fue hasta noviembre de 1931 que Ravel hizo llegar a Long la partitura con fecha de estreno para febrero de 1932.

La estructura del concierto está basada en la tradicional conformación de tres movimientos como en una sonata clásica, la cual revisamos en el capítulo dedicado a Beethoven¹⁴². El primero de ellos, de forma sonata y velocidad medianamente rápida, tiene un carácter inicial de *Allegramente*, el segundo movimiento es un lento *Adagio assai*, y finalmente el tercer movimiento es un rápido movimiento en *Presto*, igualmente de forma sonata. Como podemos observar, Ravel trata de mantener el más clásico esquema de concierto, el cual durante el clasicismo se asumió como una fusión de la forma sonata y el aria *da capo*, en donde el solista debía de brillar con su virtuosismo, pero la obra mantenía su estructura clara. Pero lo que hace Ravel con esta estructuración es una genial reinvención de los moldes antiguos. Uno de los elementos más importantes será la importancia de la orquesta en la participación y construcción del tejido musical teniendo en muchas ocasiones un papel protagónico.

El primer movimiento, el *Allegramente* en 4/4, es un típico allegro de primer movimiento de sonata, en un tempo no excesivamente rápido. El tempo original se modifica frecuentemente a lo largo del movimiento. Marguerite Long nos indica que Ravel pensaba que debían ser súbitos los cambios de tempo, sin ningún tipo de *ritardando*. El carácter del movimiento oscila entre una gran alegría y un lirismo melancólico. Long nos da una buena pista para poder entender la obra:

No se corre ningún riesgo de extraviarse si se afirma que Ravel puso en las primeras páginas de esta obra [...] uno de los aspectos típicos de su provincia. Hay que haber contemplado, en Saint-Jean-de-Luz, en una noche de verano, junto a las barcas pesqueras que oscilan bajo la luna, cómo brincan los jóvenes vascos en cuanto se elevan desde el quiosco de la plaza los primeros acordes de un fandango, cómo los grupos de las terrazas se desprenden del ensueño adormilado, la vendedora de helados abandona su carro, el vendedor de periódicos deja en el suelo su carga de noticias, cómo unos frente a otros, orgulloso y derecho el busto encuadrado por los brazos en alto, mientras martillan el suelo con las alpargatas en el puro gozo del ritmo – hay que haber visto esto para comprender esta espontaneidad sin exceso, este ímpetu sin desmesura de la tierra de Ravel.¹⁴³

¹⁴² Véase: Capítulo II, pp. 28-31.

¹⁴³ Long, M. (1984) *Au piano avec Maurice Ravel*, pp. 57-82. citado en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XV, Nos. 55-56, p. 130.

El primer tema del movimiento se expone en los primeros 43 compases. El tema aparece inicialmente en la parte del piccolo, mientras el piano acompaña con unos rítmicos tresillos con acordes de sabor bitonal, de Sol y Fa#, empalmados sobre la misma octava. Este modelo termina en el compás 15, con una serie de acordes paralelos diatónicos y los siguientes vibrantes y sonoros glissandos recorren toda la amplitud del teclado y finalizan en un acorde de Sol mayor, reafirmando la tonalidad. Justo en este instante entra el tema, ahora en la trompeta, añadiendo aún más brillantez.

144

Primer tema en la trompeta

145

Repentinamente la alegría y brillo del primer tema se ven interrumpidos por un súbito cambio de tempo en el [4], el cual se presenta como puente para el lirismo del segundo tema. Aquí Ravel nos introduce al mundo español de su tierra materna. El piano esta vez tiene el protagonismo con un misterioso arpeggio en cuartos sobre el acorde de fa#, mientras los tresillos melódicos de la mano derecha tienen el eco del canto flamenco.

¹⁴⁴ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 2, cc 20-24.

¹⁴⁵ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Partion d'orchestre, p. 5, 25-27.

146

El melódico giro se repite entre intervenciones de la orquesta con un motivo de colores jazzísticos en el [5] y [6]. La melodía se desarrolla con un acompañamiento sencillo de sextas en la mano izquierda hasta llegar finalmente al segundo tema.

147

El segundo tema, ubicado en el [7], de una gran calidez y sensibilidad, es una tierna melodía ascendente, acompañada por acordes de séptima, a lo que la orquesta responde con irónicas intervenciones rítmicas. El piano sigue en su discurso melódico hasta llegar a un breve clímax entrelazando las dos manos con arpeggios que rodean la melodía en el [8]. En este pasaje hay que conservar cuidadosamente la proporción entre arpeggios y melodía debido a su cercanía y cruzamiento para no confundirlos.

Tres compases adelante, el piano queda solo en un pasaje de transición meditativo y sobrio, pero no pierde su calidez aun siendo solitaria. En el número [9], el fagot vuelve a proponer el segundo tema, y ahora el piano responde contrastando con rápidos arpeggios de séptima. Después de un gran crescendo sobre el acorde de Fa#

¹⁴⁶ Ravel, M. (1932). Concerto puor piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 4, cc 42-44.

¹⁴⁷ Ravel, M. (1932). Concerto puor piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 6, cc 75-77.

mayor con séptima menor, Ravel introduce un súbito cambio de tempo regresando al *tempo primo* en el [10] y así entrando al desarrollo.

148

En el desarrollo, la textura cambia por completo, las cuerdas en *pizzicato* acompañan al solista, mientras el piano toma los ritmos del zapateado del primer tema distribuyéndolos en las dos manos, bailando entre los acordes de do# menor y si mayor. Estos atraviesan todo el registro medio del piano hasta llegar a los graves en el [12]. Un motivo jazzístico en escala pentatónica es presentado por unísonos distribuidos en las dos manos en octavas partidas. El impulso con brazo ligero resulta técnicamente importante en los grandes saltos de esta sección. Desde el registro grave en el número [14] Ravel comienza a construir un gran *crescendo* con octavos rítmicos distribuidos en las dos manos, agrupados en un patrón 3 + 3 + 2. La disposición de las manos se va intercalando y transcurre por diversos acordes, culminando en un grandioso Mib mayor con séptima menor en el [16]. La orquesta con trinos y en tutti acompaña al piano con un gran *crescendo* hasta caer en un súbito silencio, el cual dispara una larga escala del piano que corre de un extremo al otro del teclado. Ravel sugería tocar este pasaje del [17] “como el arranque del estudio ‘Mazzeppa’ de Liszt”. Marguerite Long tuvo el gran detalle de legarnos su digitación:

¹⁴⁸ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 8, cc 107-108.

17

Solo

1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 5 1 2 3 5 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 5

5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 2 1 5 3 2 1 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 2 1

Solo

7 2 3 5 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 5 7 2 3 3

5 4 2 1 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 5 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 5 4 3 2 1 4 3 2 2

149

Tras la virtuosa participación del piano, el bombo anuncia la Re-exposición del primer tema que es presentada en el número [18]. En esta ocasión el piano lleva el tema en unos rítmicos y extendidos acordes entre las dos manos. Hay que tener mucho cuidado de resaltar y escuchar con atención los giros de la melodía, ya que al estar distribuidas en diferentes octavas, resulta complicado de percibir las y llevar a cabo su correcto seguimiento.

150

Una vez más el oboe anuncia la introducción del puente al segundo tema dos compases antes del [20], sección en la cual según Long no debe haber ningún tipo de *rallentando*, ya que esto “exasperaba a Ravel” siempre que lo oía. Esta vez, el puente en La mayor, es acompañado por el gong, que añade aún más misticismo al ambiente. El puente es introducido una vez más por el piano solo pero en esta ocasión los tresillos de la versión anterior se transforman en una figura más llamativa, en quintillos arpegiados. Este motivo de tintes españoles es interrumpido

¹⁴⁹ Long, M. (1960). Au piano avec Maurice Ravel, pp. 57-82. citado en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XV, Nos. 55-56, p. 130.

¹⁵⁰ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 14, cc 173-176.

por el motivo jazzístico, el piano toma el papel principal recorriendo una vez más la totalidad del teclado con un gran arpeggio de La mayor en la mano izquierda y la melodía en la derecha que repite frenéticamente hasta llegar a la nota más grave del teclado. El piano le cede la palabra a la orquesta en el número [22]. Long nos describe este pasaje: “El corto andante que sigue es un instante incomparable: los armónicos que el arpa tintinea sobre los *glissandi* parecen elevarse desde un mundo irreal”.

En el número [24], Ravel ingresa un escandaloso tutti, el piano sigue con largos arpeggios, ahora en La Mayor y la menor, recurso característico de la obra de Ravel.

El segundo andante del número [25], se presenta en esta ocasión con las maderas como protagonistas. Long nos comenta al respecto: “El segundo andante pone a prueba a las maderas: fagot, flauta, clarinete, oboe son tratados, como tantas veces en Ravel, a modo de solistas. La escala cromática en octavas quebradas del oboe es particularmente temible”

32

25 Andante. a piacere

Fl.

Fag.

151

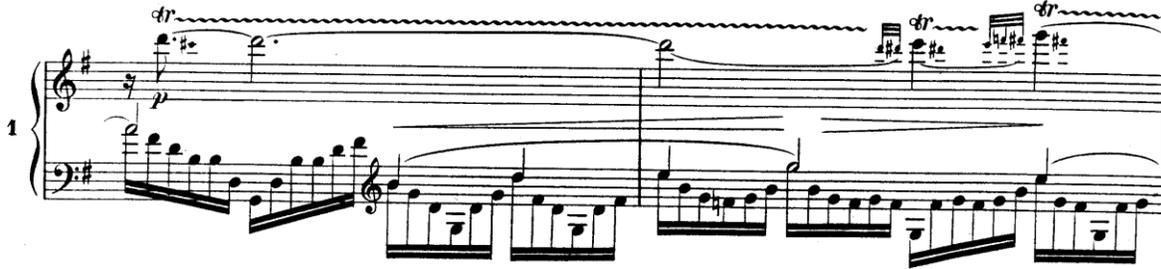
Oboe

152

La cadencia del piano comienza en el número [26], después de esta intervención mística y contemplativa de la orquesta. El material de la cadencia es el segundo tema. Técnicamente es la parte más complicada en varios aspectos. La mano izquierda toma el papel del bajo, acompañamiento y melodía, mientras la derecha le secunda con un trino larguísimo sobre re, mi y sol. El motivo del segundo tema se encuentra en el pulgar de la izquierda mientras el resto de los dedos rellenan la armonía y tocan el bajo, en unos extensos arpeggios. Es vital no permitir que el trino obstaculice ni opaque el libre canto del pulgar de la izquierda, así como mantener la proporción de las notas del relleno armónico sobre la melodía en el registro medio.

¹⁵¹ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Partion d'orchestre, p. 32, cc 222-223.

¹⁵² Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Partion d'orchestre, p. 33, 228-229.



153

Tras un glissando en el octavo compás del [26], el trino esta vez se convierte en melodía, exponiendo la segunda parte del segundo tema en un genial efecto disonante y emotivo, mientras que la izquierda continúa haciendo los arpeggios del relleno armónico. Finalmente un último arpeggio sólo da la pauta a una nueva presentación del segundo tema en el número [27], pero esta vez acompañado con las cuerdas. El pasaje resulta complicado técnicamente, debido a la gran cantidad de notas contra las que debe competir la melodía. La distribución de los arpeggios requiere un desplazamiento de la posición en las dos manos, lo que demanda un amplio movimiento de brazos pero con una gran ligereza para no añadir peso al relleno armónico. Al llegar al clímax total de la cadencia en el [28], Ravel crea una enorme caída de arpeggios de mi y Fa# entre las dos manos que nuevamente llegan a la última nota del teclado. Long nos relata al respecto de este pasaje:

De este gran empuje lírico emanan una ternura y un calor infinitos; ¡cuánta razón tiene Ravel guardando en reserva el cuarteto, para que las cuerdas tengan todo su valor expresivo y el acento incomparable humano de su canto! El ascenso desemboca en el azul y el espacio; nótese cómo al escucharlo no se puede impedirse respirar profundamente. Samazeuilh afirma que este pasaje tenía primitivamente un desarrollo mucho más amplio. Se diría que Ravel, sorprendido él mismo de esta calurosa confianza, se apresurara a atenuar su alcance mediante el retorno a un dibujo rítmico ceñido.¹⁵⁴

Ravel vuelve a citar el modelo rítmico del desarrollo, lo cual genera un contraste tanto de registro y de ataque. En esta ocasión, el material del desarrollo tiene la función de la coda, la cual tras un enorme *crescendo*, esta vez no cae a un estrepitoso silencio, sino a un majestuoso y amplio arpeggio de Sol mayor. En medio de tanto frenesí sonoro y brillante, Ravel concluye el movimiento con unos acordes

¹⁵³ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 18, cc 232-233.

¹⁵⁴ Long, M. (1984) *Au piano avec Maurice Ravel*, pp. 57-82. citado en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XV, Nos. 55-56, p. 132.

descendentes con toda la orquesta, sobre un frigio al Sol mayor, recurso musical típico en la música española.

El segundo movimiento, inspirado en el *Larghetto* del Quinteto para clarinete de Mozart, es de una calidez humana inigualable. Ravel solía decir que la composición de este movimiento por poco lo mató, debido a lo difícil que resultó para él componerlo. Este movimiento central crea un gran contraste con los movimientos extremos. En ocasiones este contraste fue visto como una desventaja, como en el caso de Gustave Samazeuilh, amigo de Ravel. Pero al contrario de la opinión de Samazeuilh, ello es visto por la mayoría como uno de los principales atractivos del concierto. Marguerite Long nos comenta al respecto, lo siguiente:

Tal sucesión [del primer movimiento al segundo] ¿No es la imagen misma de la vida? ¿Dónde brilla el sol sin que pase ninguna nube? ¿Desde cuándo la broma, la exuberancia, el circo y el desfile no tienen derecho a un minuto de melancolía que pellizca el corazón y enrojece los párpados? Pues, en fin, cuando la gráfica de la vida deja de trazar sus oscilaciones de alegrías y miserias, es para confluir con el eje rectilíneo de la no existencia.¹⁵⁵

El *Adagio assai* en 2/4, se encuentra sobre Mi mayor. El piano empieza el movimiento, estando completamente sólo en los primeros 28 compases. Esta presentación resulta complicada tras el final del primer movimiento con el *tutti* orquestal en *fortísimo*. En un tempo tan lento, con la indicación de *piano*, un acompañamiento simple y una melodía lenta, es indispensable cantar ampliamente y expresar los recursos expresivos de la melodía. El carácter dulce, melancólico y pudoroso de este primer pasaje nos ofrece uno de los momentos más representativos de la música de Ravel, en el cual nos abre la ventana a su mundo solitario y sensible. Long nos explica que para lograr interpretar este pasaje hay que respetar con cautela las precisas indicaciones de Ravel, pero después “es al corazón al cual conviene pedir consejo”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Long, M. (1984) *Ibid.*, p. 135.

¹⁵⁶ Long: *Ibid.*

Adagio assai. ♩ = 76

1^{er} PIANO (Solo)

p *espressivo*

1

157

Finalmente tras la larga introducción del piano, la orquesta entra con gran calidez emotiva en el [1], donde el piano se restringe a acompañar a la orquesta con el mismo acompañamiento, el cual perdurará a lo largo de todo el movimiento. En el número [2] el piano entra de nuevo con la indicación de *Sordina* en *pianísimo*, ahora con una mayor amargura, causada por los choques armónicos entre la melodía y el acompañamiento. Este modelo agri dulce se repite nuevamente cuatro compases más adelante, hasta que Ravel resuelve esta tensión en el [3] llevándonos a una fantástica consonancia en Re mayor, con un sabor todavía más dulce como en el principio.

1

pp *Sord.* (x)

2

pp

158

Ravel agrega un toque amargo al material musical seis compases más adelante con un pasaje de color politonal, en el que la mano derecha del piano toca acordes arpegiados de Re^b7 en tresillos de dieciseisavos, mientras la mano izquierda y la orquesta realizan acordes sobre la tonalidad de Mi^b mayor. Durante dos compases utiliza este recurso de carácter turbio, volviendo a repetir este proceso, pero ahora

¹⁵⁷ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 27, cc 1-10.

¹⁵⁸ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 29, cc 45-49.

todo transportado medio tono arriba. Esta pequeña tormenta culmina en una cálida intervención orquestal de cuatro compases, que nos lleva a la tonalidad original del concierto, al Sol mayor.

En el [5] comienza un gran *crescendo* melódico, armónico y orquestal, el cual nos llevará al clímax del movimiento. El piano va formulando un motivo melódico descendente sobre acordes de séptima, hasta precipitarse después de cinco compases, culminando en el gran clímax rítmico, melódico y armónico en sol# menor con tresillos de treintaidosavos. La orquesta queda suspendida en este momento como en una especie de congelamiento dramático, esto es sucedido por una rápida difuminación del clímax, en un *diminuendo* que nos regresa a Mi mayor en el número [6].

159

La sensibilidad raveliana sale a la luz una vez más en el [6]. Aquí Ravel expone de nuevo el material del inicio del movimiento, pero en esta ocasión lo re-orquesta. El piano conserva el acompañamiento que ha llevado a lo largo del movimiento, pero la melodía del tema ahora se encuentra en el corno inglés. Mientras tanto, la mano derecha del piano entreteje una melodía que acompaña al tema del corno, en un suave ritmo constante en treintaidosavos. Este pasaje final llega a un punto de gran ilusión y belleza en el [9] en el cual Long sugiere hacer una ligera pausa al llegar al mi# en el que da inicio.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 31, cc 71-72.

¹⁶⁰ Véase: Long, M. (1984) *Au piano avec Maurice Ravel*, pp. 57-82. citado en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. XV, Nos. 55-56, p. 119.

161

Finalmente este sutil movimiento culmina en una delicada disolución de la orquesta y con un largo trino en la mano derecha que hay que cuidar con extrema finura.

El último movimiento con un tempo de *Presto* en 2/4, nos regresa a la tonalidad de gran cantidad de materiales temáticos, organizados en forma sonata. El primer tema entra directamente desde el primer compás hasta el [3], y el segundo se va desde el número [7], hasta el compás 16 del [9]¹⁶².

El primer tema, está conformado por el lúdico material rítmico presentado en el piano y la bulliciosa melodía propuesta por el clarinete y trombones.

Tema en el clarinete y trombón:

163

164

¹⁶¹ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 35, c 97.

¹⁶² En la edición Durand en la cual está basado el análisis, carece del número [10], el cual a nuestro parecer debería estar situado en este compás.

¹⁶³ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Partion d'orchestre, p. 61, 17-18.

¹⁶⁴ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Partion d'orchestre, p. 62, cc 19-23.

Parte del piano:



165

En el puente Ravel nos lleva a un re dórico. Este motivo saltarín en *staccato*, está ubicada en el [3]. El ritmo camina en octavos y se encuentra en el piano, hasta que nueve compases después la orquesta toma el motivo y el piano comienza un inquieto juego de notas repetidas en el [4]. Llegando al [5] los dieciseisavos del material del primer tema comienzan un engranaje de pregunta y respuesta entre el piano y la orquesta lo cual culmina en el compás anterior al [7] en un *fortísimo*.



166

En el segundo tema Ravel cambia de compás 2/4 a 6/8 y también cambia la armadura a Mi mayor, a la tonalidad del segundo movimiento. Esta marcha con tintes irónicos da inicio con los cuernos y las trompetas. El piano se incorpora en el [9] con unos rítmicos y ásperos acordes fuertes y al fin el tema culmina en el compás 16 del [9].

¹⁶⁵ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 37, cc 6-10.

¹⁶⁶ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 40, cc 55-59.

El segundo puente es una variedad de combinaciones rítmicas entre los dieciseisavos que el pianista va distribuyendo entre escalas y apregios, acompañado de octavos percutivos en la orquesta. En el compás 13 del [12]¹⁶⁸ ingresa un motivo de características muy similares a un ragtime, cuyo carácter irreverente y vivo requieren de mucho virtuosismo.

En [14] entramos al desarrollo con un difícilísimo solo de fagot. A lo largo de esta sección, los materiales se exponen simultáneamente y se van sobreponiendo unos a otros hasta reingresar a la re-exposición en el noveno compás del [19]¹⁶⁹.

La re-exposición es más breve y los materiales se encuentran en diferentes tonalidades, pero se respeta el orden de la estructura. El primer tema ubicado en [20] se encuentra en Fa# mayor y en esta ocasión el piano tiene el material que el clarinete y trombones tenían en un principio, mientras que las cuerdas realizan lo que el piano hacía.

¹⁶⁷ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains, p. 43, cc 91-95.

¹⁶⁸ De igual manera consideramos que el número [13] faltante en la numeración de la partituras debiera encontrarse en este lugar.

¹⁶⁹ Nuevamente el número [20] no aparece en la partitura considerando un lugar justo para su inserción.

El puente en [21] tiene armadura de Sol mayor, la cual se conserva hasta el final. La orquesta y el piano entran simultáneamente. El segundo tema está ubicado en el [22] y su puente da inicio en el compás 11 del [22]¹⁷¹. En el número [25] se genera el último *crescendo* que nos llevará al final de la obra con el *fortísimo* de unos arcos percutidos. Un final muy diferente al que Ravel había imaginado en un principio, cuando le comentó a Marguerite Long de las intenciones de componerle un concierto.

¹⁷⁰ Ravel, M. (1932). Concerto pour piano et orchestre. Partion d'orchestre, p. 87, 210-211.

¹⁷¹ Último número faltante, el cual consideramos debería estar ubicado en este punto.

V - Sonata para piano (1926) Sz. 80 de Béla Bartók

V.1. El piano como percusión

La forma de componer música para piano cambió radicalmente durante las primeras décadas del siglo XX, hasta el estallido de la segunda guerra mundial. Como hemos visto, durante el romanticismo el piano había llegado a un nivel altísimo de refinamiento técnico gracias a compositores como Liszt, Chopin, Schumann y Brahms, e intérpretes como Anton Rubinstein, Ferruccio Busoni, Eugene D'Albert o Leopold Godowsky. El fenómeno del pianista virtuoso inspiró a personajes como Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) o Tobias Matthay (1858-1945) a analizar estos logros técnico-pianísticos alcanzados con los pianos de armazón metálico. Por lo que se dieron a la tarea de escribir varios tratados teóricos en los cuales analizaban los movimientos del brazo y la mano, principios desarrollados por los pianistas románticos¹⁷².

En el siglo XIX el lenguaje tonal había alcanzado sus límites con la música de Wagner y Strauss. La tonalidad y el cromatismo exacerbado ya no representaban un medio atractivo para los compositores jóvenes. Por esta razón a inicios del siglo XX comenzaron a aparecer nuevas propuestas individuales e independientes en torno a la técnica compositiva. Cada compositor comenzó a replantear la teoría musical occidental desde sus composiciones por lo que la técnica instrumental se planteó desde esta perspectiva.

El piano, ya con sus registros homogéneos¹⁷³, fue la plataforma sobre la cual se tomó partido pero a diferencia del refinamiento y la transparencia de Ravel, y los trazos libres y voluptuosos de Debussy, la nueva generación de compositores ya no buscaron hacer desaparecer el mecanismo de martillos del piano, sino todo lo contrario. Empezaron a resaltar la naturaleza percutiva del piano creando sonoridades más directas y secas, aprovechando el simple hecho de que el sonido del piano se produce con la percusión de una cuerda.

Tres compositores, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, y Béla Bartók fueron los principales exponentes de esta visión. Sin embargo hubo otros compositores que consideraron esta propuesta, como Charles Ives con sus bruscos *clusters* de su *Concord-Sonata*, o Paul Hindemith, quien nos legó una interesantísima anotación en su *Suite 1922* Op. 26, en la cual nos indica lo siguiente:

¹⁷² Véase: Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, pp. 641-684.

¹⁷³ Véase: Capítulo I, pp. 12-14.

Olvídese de lo que ha aprendido en sus clases de piano. No piense mucho si tiene que aporrear el Re bemol con el cuarto o sexto dedo. Toque esta pieza muy salvajemente, pero siempre muy justo en el ritmo, como una máquina. Considere aquí al piano como un particularmente interesante juego de tambores y manéjelo en consecuencia.¹⁷⁴

Sergei Prokofiev fue un gran pianista que desde temprana edad mostró dotes de alto nivel de ejecución. Durante su formación fue alumno de Anna Yesipova, la ex esposa y alumna del afamado pedagogo Theodor Leschetizky. Prokofiev fue ganador en el Concurso Rubinstein de 1914, en el cual interpretó su Concierto Op. 10. Esta sólida formación de intérprete y compositor le ayudó a tener una propuesta compositiva auténtica y personal.

Precisamente a partir de esta base tan “tradicional” Prokofiev desarrolló su personal pianismo. El punto clave [...] fue el ritmo [...], Prokofiev privilegiaba la repetición obsesiva de modelos métricos constantes, que generan así movimientos de la mano simétricos y reiterativos.¹⁷⁵

Sin embargo Prokofiev no se declaró enemigo del legado técnico del romanticismo, conservando muchos de sus atributos y contribuciones.

Todo el enfoque técnico de Prokofiev, al fin y al cabo, refleja su estilo compositivo, que acepta las bases del lenguaje musical europeo con más sinceridad y menos reservas que la mayoría de sus contemporáneos.¹⁷⁶

A diferencia de Prokofiev, Stravinsky sí buscó nuevas técnicas compositivas. En un principio Stravinsky fue partícipe del nacionalismo ruso, más tarde del neoclasicismo y finalmente se afilió a la técnica serialista. Sus obras tempranas para piano nos dejaron un breve pero valioso legado virtuosístico, como lo podemos constatar en obras como sus cuatro *Estudios Op. 7*, su *Piano Rag Music*, o sus sonatas para piano, pero irónicamente una de sus obras de mayor trascendencia técnica, fue la transcripción de su propia obra orquestal, los *Trois Mouvements de Pétrouchka*.

Esta obra originalmente escrita como un ballet por encargo de Sergei Diaghilev para los ballets rusos, es un gran ejemplo del estilo compositivo de Stravinsky, y del papel percusivo de su pianismo. A manera de collage, Stravinsky hace desfilar todo tipo de recursos técnicos, no importando que tan diferentes sean entre sí. De un momento a otro el pianista debe realizar cambios de ataque de maneras tan veloces, que se requiere de una mecanización y manejo de movimientos sumamente precisos, llevando la técnica romántica un paso más allá.

¹⁷⁴ Hindemith, P. (1922) *Suite für Klavier*, V - Ragtime p. 19.

¹⁷⁵ Chiantore, L. Ibid. p. 517.

¹⁷⁶ Chiantore, L. Ibid. p. 518.

Con su escritura, Stravinsky no perseguía la comodidad manual, sino la revisión de las costumbres de ejecución heredadas de la tradición. [...] Sólo un perfecto control de cada movimiento puede permitir ejecutar un pasaje como éste [Pétrouchska], que renuncia a cualquier equilibrio fisiológico en favor de una construcción geométrica que recuerda el montaje de una película cinematográfica. [...]. [Stravinsky] deseaba una sonoridad concreta y sabía cómo conseguirla.¹⁷⁷

Este sonido concreto se vería reforzado por las opiniones de Stravinsky con respecto a la fidelidad de las indicaciones de la partitura, declaraciones en las cuales la lectura precisa y disciplinada del texto significaba el punto de partida de la ejecución según el compositor ruso.

Bartók buscaría este sonido concreto también, pero de manera muy diferente. El pianísmo de Béla Bartók reivindicó más que ninguno la verdadera naturaleza percusiva del piano. Desde la creación de obras como el *Allegro barbaro* hasta la *Sonata para dos pianos y percusión*, o la categorización de los diferentes niveles de articulación y acentuación que propuso pensando en el tipo de ataque del martillo a la cuerda, Bartók mantuvo un vínculo consciente entre los instrumentos de percusión y el piano.

El carácter neutro de la sonoridad del piano, ha sido valorado desde hace mucho tiempo. Sin embargo, me parece que su naturaleza inherente se vuelve realmente expresiva sólo por medio de la tendencia actual de usarlo como un instrumento de percusión.¹⁷⁸

La síntesis realizada por el compositor húngaro de la música occidental y la música popular de la región este de Europa, le hicieron obtener un estilo propio que apelaba a la pureza de la música popular pero partiendo de la técnica pianística lisztiana. Los cantantes, que tanto estudió en la campiña, no eran de la alta sociedad academizada, su canto era espontáneo, sensible pero austero, libre de cualquier formalismo o refinamiento. Del mismo modo las danzas que Bartók recopiló en sus múltiples viajes, fueron el principal motor de su rítmica producción pianística.

Siendo un pianista profesional, Bartók encontró en su instrumento la plataforma sobre la cual podía plasmar los atributos de la música de su tierra, a la vez que daba continuidad a una tradición pianística con siglos de trayectoria.

Bartók nos invita a confiar en el teclado como un terreno sólido y resistente, donde podemos enfrentarnos con vitalidad y energía a cada salto aunque esto suponga un ataque algo rudo. De hecho, de la música popular Bartók no asimila sólo los ritmos, sino

¹⁷⁷ Chiantore, L. Ibid. p. 535.

¹⁷⁸ Bayley, A. (2007). *The Cambridge Companion to Bartók*, p. 128.

también la sonoridad; su disposición pianística evoca a menudo los tambores, los taconazos, las palmadas de su gente.¹⁷⁹

V.2. Nacionalismo húngaro en el siglo XX

Al hablar del nacionalismo húngaro debemos remontarnos a la historia de Hungría desde el siglo XIX¹⁸⁰. Siendo parte del imperio Austro-húngaro, regido por los Habsburgo, la nación húngara deseaba obtener su independencia política. Surgió en los años de 1847 a 1849 un movimiento armado liderado por Lajos Kossuth, el cual fue duramente reprimido por el ejército austriaco. Este primer intento de los austriacos quedó presente en la memoria del pueblo húngaro, ya que no dejaron de anhelar su independencia.

Aunque derrotaron la revolución pero en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX los húngaros lograron obtener cierta independencia en cuestiones administrativas, a pesar de seguir gobernados por el régimen de los Habsburgo. El partido liberal, entonces en el poder, estabilizó al país creando una serie de leyes que buscaban mejorar la calidad de vida de la población. En este periodo la capital, Budapest, tuvo un gran crecimiento económico posicionándose dentro de las ciudades más modernas del continente europeo. La sociedad que habitaba esta urbe generó un sentimiento de nacionalismo derivado de su deseo de emancipación, así como de las crecientes expresiones culturales que el desarrollo económico hizo posibles. A esta generación pertenecieron los compositores Ferenc Erkel y también Franz Liszt, (Ferenc Liszt en húngaro) cuyas composiciones nacionalistas estaban basadas en el estilo *verbunkos* interpretado generalmente por los gitanos.

Sin embargo el crecimiento económico y la igualdad de derechos no era la misma para todos. A pesar de las iniciativas del partido liberal, las nuevas leyes y las mejoras en las condiciones sociales no se lograban implementar en las afueras de la capital. Los campesinos vivían en condiciones deplorables e incomunicados con la capital. Debido al espíritu nacionalista que la sociedad húngara vivía, algunos artistas comenzaron a voltear su mirada hacia estas zonas rurales en busca de lo típicamente húngaro. Gracias a esto se logró encontrar en el campo la expresión auténtica del arte nacional, dejando en evidencia que el gusto burgués semi-nacionalista no era más que una falsa o incompleta representación del arte nacional. Personajes como el etnógrafo Béla Vikár y su discípulo Gyula Sebestyén, se dedicaron a grabar y estudiar el tesoro musical de los campesinos; Endre Ady escribió sobre la vida rural en sus poemas y cuentos; el filósofo György Lukács

¹⁷⁹ Chiantore, L. Ibid. p. 510.

¹⁸⁰ Para una documentación más amplia del contexto en el cual vivió Bartók véase: Frigyesi, J. (2000). *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*.

comenzó a plantear reflexiones sobre el verdadero arte nacionalista; y los periodistas Oszkár Jászi e Ignóus se dedicaron a denunciar el falso nacionalismo. Pero quienes tomarían con gran ímpetu este esfuerzo serían Béla Bartók y Zoltán Kodaly, haciendo una gran labor en torno a la investigación, composición, recolección y publicación de la música popular húngara.¹⁸¹

Béla Bartók se comprometió seriamente con la música rural, emprendiendo desde 1906 una enorme cantidad de expediciones a las diversas provincias de Hungría, Rumania, Eslovaquia, Turquía y el norte de África. De estos viajes, Bartók pudo asimilar la naturaleza de la música folklórica, analizando y entendiendo su funcionamiento y su espíritu. Pero a la vez logró fusionar la tradición composicional occidental con la tradición popular de su país en un estilo moderno a la altura de sus contemporáneos, como Stravinsky, Schoenberg, Webern o Berg.

A pesar de que las iniciativas de Bartók no fueron de mucha aceptación durante las primeras dos décadas del siglo, poco a poco Bartók fue cobrando una gran importancia para el pueblo húngaro, encontrando en su música el auténtico símbolo del arte netamente nacional.¹⁸²

V.3. Datos biográficos de Bartók

Béla Bartók nació el 29 de marzo de 1881, en Nagyszentmiklós, un pueblo en el sudeste de Hungría, hoy perteneciente a Rumania. La madre de Bartók, Paula Voit le dio a Bartók sus primeras lecciones de piano a los seis años. Su padre Béla Sr., era el director de una escuela de agricultura, y de acuerdo a declaraciones de Béla Bartók, poseía cierto talento musical. Como aficionado a la música, su padre tocaba el piano y el violonchelo, dirigía pequeños ensambles de cámara y llegó a componer pequeños bailes para los conjuntos que dirigía.

Bartók tenía ocho años de edad cuando muere su padre, obligando a su madre a buscar oportunidades de trabajo en otros pueblos como maestra de primaria, llevando con ella a sus dos hijos Erzsébet (también llamada Elza) y Béla. Tras largas migraciones, la familia se estableció en Pozsony, hoy Bratislava, en el año de 1893, donde Bartók pudo darle continuidad a sus estudios musicales bajo la tutela de László Erkel, hijo del famoso compositor Ferenc Erkel a quien arriba mencionamos. Así mismo pudo entrar en contacto con Ernő Dohnányi, un joven y talentoso pianista, quién lo convenció de ir a continuar sus estudios en la Academia de Música de

¹⁸¹ Véase: Suchoff, B. (2001). *Béla Bartók: Life and Work*.

¹⁸² Véase: Bayley, A. (2007). *The Cambridge Companion to Bartók*, pp. 177-189.

Budapest, rechazando una beca de estudios que el joven Béla había adquirido para ir a estudiar a Viena.

En Budapest, Bartók tomó clases de piano con István Thomán, alumno de Franz Liszt, y clases de composición con János Koessler, quien a la vez era maestro de Zoltán Kodály. En sus años de formación superior, Bartók se había decidido a abandonar el estilo brahmsiano que había caracterizado su estilo compositivo en sus estudios en Pozsony. Se acercó a la música de Liszt y Wagner en busca de nuevos recursos pero no encontró las respuestas que necesitaba. En 1902, Bartók presencia la primera ejecución en Budapest del *Also sprach Zarathustra* de Strauss. Este fue un momento decisivo en la vida del joven compositor y nada será igual en adelante. Bartók entra en contacto con la corriente nacionalista de Budapest, lo cual llamó fuertemente su atención.

Otra circunstancia que había ejercido sobre mí una decisiva influencia durante este periodo. Me refiero a la corriente de pensamiento que iba descubriendo y revelando los valores tradicionales de nuestra cultura nacional, y cuya influencia se extendía al campo mismo del arte. Se sostenía que también en la música era necesario buscar algo típicamente húngaro. Y como todo esto me parecía digno de consideración, me volví hacia nuestra música popular o, mejor dicho, hacia la que se consideraba música popular húngara.¹⁸³

Dentro de este primer acercamiento a la música húngara, Bartók compuso en 1904 su *Rapsodia para piano y orquesta* Op. 1, con la cual ingresó al concurso Rubinstein en París, sin obtener el premio esperado¹⁸⁴. También en el mismo año fue escrita una obra clave para su carrera, su poema sinfónico *Kossuth*, en el cual abordaba el tema del héroe nacional que intentó liberar a Hungría del régimen austriaco. El éxito de su obra le posicionó ante el público como la esperanza del nuevo estilo nacional, pero por desgracia esta opinión positiva no sería permanente.

Bartók poco a poco comenzó a vislumbrar que la música denominada como húngara no era del todo auténtica, y que la verdadera música húngara se hallaba en las afueras de la ciudad. Junto a Kodály, Bartók comenzó a emprender viajes por todo el territorio nacional húngaro y fuera de él, buscando comprender la naturaleza y el origen de la música húngara. Al entrar en contacto con la música campesina, Bartók se dio cuenta de la riqueza melódica que esta tenía, además de su alto contenido expresivo. Fue así como el material recolectado y estudiado le abrió las puertas hacia una nueva escritura compositiva.

Enfrenté el estudio de la música campesina con método “científico”, y ello tuvo para mí una enorme importancia, en cuanto me llevó decididamente a la emancipación de los

¹⁸³ Bartók, B. (2006). *Escritos sobre música popular*, pp. 38-39.

¹⁸⁴ En esa ocasión el premio se le fue otorgado al célebre pianista Wilhelm Backhaus.

sistemas entonces en uso, basados de manera exclusiva en los modos mayor y menor. En efecto, un alto porcentaje del patrimonio melódico recogido, en sustancia el de valor esencial, se basaba sobre modos eclesiásticos antiguos o sobre modos griegos antiguos, y hasta sobre modos todavía más primitivos (pentatónicos). Además, todo este material sugería fórmulas rítmicas y renovaciones de tipos de frases más libres y más variadas, tanto para el “tempo giusto” como para el “rubato”. Se me reveló luego algo extraordinario: las antiguas escalas, ya fuera de uso en nuestra música culta, sin embargo, nada habían perdido de su vitalidad expresiva. Su uso hacía posibles nuevas combinaciones armónicas: y fue justamente la utilización de la escala diatónica lo que llevó a la emancipación del rigor de las escalas mayores y menores, posibilitando así el empleo libre e independiente de los doce sonidos de la escala cromática.¹⁸⁵

En el año de 1907, le fue otorgado el puesto de la cátedra de piano en la Academia de Música, sucediendo a su profesor István Thomán. Con este acontecimiento, Bartók obtuvo una gran estabilidad, la cual le permitió desarrollar a fondo sus investigaciones etnomusicológicas y composicionales y sus actividades concertísticas. Durante estos años Bartók entró en contacto con el filósofo György Lukács y el escritor Béla Balázs, quien elaboraría los libretos para la ópera *El Castillo de Barbazul* y para el ballet *El Mandarín Milagroso*. Este círculo intelectual reforzó sus ideas nacionalistas y de estudio de la música popular, a la cual se entregó hasta su muerte.

Durante este periodo la música del compositor no fue bien recibida debido al giro que su música dio, y las malas interpretaciones que se hacían de su música. Por ello se decidió a organizar con varios colegas suyos la Nueva Sociedad Musical Húngara (UMZE), la cual tenía como fin la interpretación del repertorio contemporáneo con músicos muy preparados. Sin embargo la poca apertura del público hizo que esta sociedad fracasara en 1912. Al mismo tiempo Bartók era violentado por sus producciones artísticas, y esta situación no cambió sino hasta entrada la primera guerra mundial.

En el tiempo transcurrido durante la guerra, Bartók tuvo que limitar sus viajes de investigación. En 1917 se presentó por primera vez su ballet *El Príncipe Esculpido de Madera*, dirigido por Egisto Tango, el cual fue recibido calurosamente por el público. A partir de este año, el éxito de Bartók iría en ascenso. Su obra comenzó a presentarse en el extranjero, emergiendo como uno de los compositores de mayor importancia en el ámbito internacional de los años veinte.

1926 tiene una importancia especial en la producción pianística de Bartók. Es el año cuando compuso varias de sus obras pianísticas de mayor importancia, como el *Concierto no. 1 para piano y orquesta*, su suite *Al Aire Libre* y su *Sonata* para piano.

¹⁸⁵ Bartók, B. (2006). *Escritos sobre música popular*, p. 39.

Bartók retoma con gran fuerza la composición para piano. Antes de estas obras, lo último que Bartók había escrito de trascendencia pianística eran Los *Tres estudios* Op. 7, que datan de 1918. La sonata, la suite y una serie de nueve piezas cortas, fueron compuestas durante el verano de 1926 entre junio y octubre de 1926 y estrenadas el 8 de diciembre del mismo año en Budapest.

Siendo pianista concertista, Bartók necesitaba un repertorio pianístico que él mismo pudiera tocar en sus constantes giras, por lo que se dedicó de lleno a la composición para piano durante este año. En estas obras Bartók llega a una asimilación excepcional de la música folklórica húngara, ya que a pesar de no evocar ningún tema rural, las obras están cargadas con el espíritu de la música popular que tanto estudiaba. El mismo Bartók propuso una categorización de composición con influencia de la música popular cuyo nivel más alto era justo el alcanzado por esas obras.

El nivel más alto es alcanzado cuando inclusive las obras más abstractas, como por ejemplo en mis cuartetos de cuerdas, a pesar de haber ningún tipo de imitación [de temática folklórica], revela un cierto indescriptible, inexplicable espíritu –un cierto *je ne sais pas quoi* (*no sé qué*)- que habrá de darle a cualquiera que escuche, y conozca el trasfondo rural, la sensación de que “Esto no pudo haber sido escrito por nadie más que un músico de Europa del Este”.¹⁸⁶

V.4. Análisis de la Sonata para piano (1926) Sz. 80 de Béla Bartók

La Sonata de 1926 es un ejemplo perfecto del estilo maduro de Bartók. En esta obra podemos ver concretada la síntesis músico-cultural de oriente y occidente que Bartók deseaba conseguir. Por un lado la forma sonata en la que está compuesta nos muestra el apego a las formas tradicionales de occidente. El tratamiento de las formas musicales de los tres movimientos es completamente tradicional, a pesar de tener algunas leves modificaciones. Así mismo la escritura en ningún momento excede los límites convencionales de notación.

Por otro lado, la elaboración melódica, rítmica y armónica está completamente basada en la música tradicional de su pueblo. Sin embargo, todos los materiales temáticos son completamente de su creación, lo cual nos revela el gran conocimiento que Bartók tenía sobre la música folklórica. El constante estudio y análisis de esta música le llevó a ampliar sus recursos compositivos, llegando a elaborar un complejo sistema armónico, el cual a pesar de ser sumamente disonante y cromático aún conserva centros tonales.

¹⁸⁶ Suchoff, B. (2001). *Béla Bartók: Life and Work*, p. 71.

Años más tarde, él mismo llegó a definir este estilo compositivo como cromatismo modal o poli-modalidad, durante sus conferencias realizadas en la universidad de Harvard en 1943. El fuerte vínculo de Bartók con la música popular, la cual es de naturaleza tonal y espontánea, generó en él un sentimiento de desprecio por la técnica dodecafónica y los métodos de composición teóricos y en exceso racionales. Por esta razón, Bartók se negó a hablar de su método compositivo durante casi toda su vida, pero las pocas palabras que le dedico al respecto resultan muy ilustrativas.

El cromatismo modal [...] es una principal característica del nuevo arte musical húngaro. Otra diferente característica, como podrán recordar, es la aparición de estructuras melódicas pentatónicas en nuestro trabajo, como contraste –por decir algo- del cromatismo modal, pero ambos pueden estar combinados.

Ahora, el uso frecuente del cromatismo modal, gradualmente me dio la idea de intentar un tipo de nuevo cromatismo melódico, desarrollado de manera subconsciente e instintiva. Por cierto, el trabajo de la bi-modalidad y el cromatismo modal sucedió subconsciente e instintivamente. Yo nunca creé nuevas teorías por adelantado, odio esas ideas. Tenía, por supuesto, un sentimiento muy definitivo sobre ciertas direcciones a tomar, [...] Esta actitud no significa que yo compusiera sin ningún... plan y sin suficiente control. Los planes estaban relacionados con el espíritu de la nueva obra y con problema técnicos (por ejemplo, estructuras formales involucradas con el espíritu de la obra), todos más o menos sentidos instintivamente, pero yo nunca estuve interesado en teorías generales aplicadas a las obras que iba a escribir.¹⁸⁷

Como podemos constatar, el proceso de composición de Bartók no era racionalista o matemático, a pesar de que muchos teóricos han tratado de establecer estos principios racionalistas en su obra. Por este motivo, el análisis de la obra se enfocará en detectar los principios poli-modales y el carácter que estos tienen en la obra como conjunto estructurado.

La Sonata consta de tres movimientos, un típico primer movimiento de sonata en *Allegro moderato*, seguido por un segundo movimiento en carácter de *Sostenuto e pesante*, y finalmente un brillante tercer movimiento en *Allegro molto*.

El primer movimiento es una forma sonata¹⁸⁸ en tempo *Allegro moderato*, el cual con su tempo regular y el constante sincopado en el ritmo, nos remiten a una danza popular, interpretada por un pequeño conjunto instrumental rural. Este movimiento conserva a grandes rasgos la estructura de la forma sonata tradicional, sin embargo Bartók le da un tratamiento diferente. Cada una de las partes de la exposición tradicional es presentada a manera de tema, por lo que me doy a la tarea de exponer

¹⁸⁷ Suchoff, B. (1992). *Béla Bartók essays*, p. 376.

¹⁸⁸ Para más información sobre la forma sonata y su evolución, véase: Capítulo II.IV.

en el siguiente cuadro, la estructuración y orden de los cinco temas que aparecen en la exposición.

Exposición					
	Sección A	Puente	Sección B	Puente	Sección C
Material por sección	<i>Tema principal</i> Tema 1	<i>Puente</i> Tema 2 Tema 3 (fragmento)	<i>Segundo tema</i> (<i>contrastante</i>) Tema 3 (completo)	<i>Puente</i> Tema 4	<i>Coda</i> Tema 5
Compás de aparición	1, 7, 38	44 / 55	76, 93	116	126
Centro tonal	Mi	La	sol# / Do mib / Sol	la / Mib	la / Mib
Compás del tema	2/4 – 3/4	Irregulares	2/4	2/4	2/4

La Sección A empieza con el Tema 1. Este se presenta en 2/4 con un centro tonal de Mi, sin embargo los diversos giros melódicos y armónicos establecerán nuevos centros tonales. El tema tiene un color de Mi lidio debido al La# de la melodía de la mano derecha, y el acompañamiento de la mano izquierda. Bartók descubrió que el modo lidio era muy característico de la música campesina de algunas regiones de su país.



El pequeño conjunto da inicio vivazmente con su rítmico primer tema, las distintas capas sonoras nos revelan hasta cuatro niveles diferentes representados en el

¹⁸⁹ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 3, cc 1-2.

siguiente ejemplo. Las capas no interactúan entre sí, tienen total independendia entre ellas, aunque las cuatro se complementen rítmicamente resultando una pulsación de octavos.

190

El tema vuelve a presentarse en los compases 7 y 13, siempre una octava más arriba que en principio y en esta manera genera un crescendo compuesto que los cambios de registros causan. En la capa superior, en la del solista, la melodía detiene su continuo movimiento y sostiene una larga nota de sol mientras el resto del conjunto continúa con sus rítmicos tamborazos. Este choque comienza a generar poli-modalidad, pues unos compases más adelante, el resto del conjunto modula de Mi a Do# (el V del V del V del V), mientras en el compás 20 vuelve a entrar el tema principal y se inicia una serie de improvisaciones sobre la cabeza del tema en mi menor.

191

En el compás 26, todo el conjunto de melodías cambian de modo. La melodía nos dirige a do menor con unas toscas octavas y el acompañamiento se establece en Fa#, el V del V de Mi mayor. Este es un fenómeno muy natural en la música campesina de Hungría, ya que una frase puede empezar en un determinado modo y más tarde esta puede transportarse una quinta más arriba o más abajo.

¹⁹⁰ Ejemplo tomado de Bayley, A. (2001) *The Cambridge Companion to Bartók*, p. 115.

¹⁹¹ Bartók, B. (1927). *Sonate für Klavier*, p. 4, cc 22-25.

El primer tema culmina de golpe en una violenta y abrupta pausa sobre un *la* que la subdominante del centro tonal original. Bartók le añade a la nota *la* un do sostenido y un do natural en el mismo tiempo que causa una inestabilidad armónica y pone en duda la tonalidad. Es así como se presentará el puente.

El puente es de naturaleza temática, por lo que le denominaremos como Tema 2. Este material está derivado del Tema 1, variando la constante repetición de los octavos del tema principal. El Tema 2 está ubicado en el compás 44 y está conformado casi en su totalidad por una serie de acordes melódicos por terceras y cuartas paralelas. Bartók cambia el riguroso compás 2/4 por 5/8, 3/4 y 3/8 que causa un efecto interesante y la música parecerá más libremente cantada.



192

El ritmo constante de octavos se presenta con carácter *giusto* con intensidad creciente hasta llevarnos a un explosivo y enjundioso punto climático en el compás 55. Aquí da inicio un puente y estos acordes introducen un fragmento de lo que más adelante será el Tema 3. La mano izquierda se sitúa en Mi frigio, la mano derecha se encuentra sobre la escala pentatónica de Do#.

En el compás 67 Bartók comienza a direccionarnos hacia lo que será la Sección B de la exposición (Tema 3). En la mano izquierda deja el mi frigio, cambia a Do mientras la mano derecha nos conduce hasta el compás 76. En esta ocasión se presenta el Tema 3 en su totalidad. Bartók respeta las reglas de la forma sonata introduciendo el nuevo tema contrastante, en este caso lírico, ligero y equilibrado. La escritura nos sugiere una melodía tocada por un violín que interpreta la mano derecha en sol# menor, mientras el acompañamiento podría ser una viola que baila en Do lidio.

¹⁹² Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 4, cc 44-46.

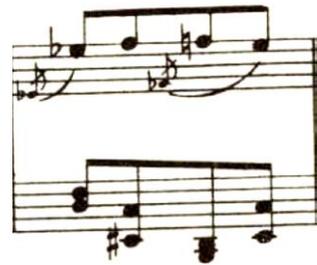


193

En el compás 89 el material de la mano izquierda modula hasta llegar en el compás 93 a Sol lidio mientras la mano derecha canta en mib menor. Se vuelve a presentar la melodía del segundo tema pero sobre el quinto grado de la tonalidad anterior.



194



195

El segundo puente o Tema 4, se presenta en el compás 116, tras una escala por terceras que culmina en una orgullosa y enérgica melodía sobre *la* mixolidio, y un acompañamiento sobre *mi* bemol mixolidio en medio de arpeggios festivos. En el mismo centro tonal, encontramos el Tema 5, a manera de cierre de la Exposición, el cual nos conducirá al Desarrollo en el compás 135.



196

En el Desarrollo, Bartók presenta a manera de collage cuatro diferentes materiales, los cuales se interrumpen e intercalan de manera abrupta. En el siguiente cuadro explico de donde provienen cada uno de los materiales del Desarrollo.

¹⁹³ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 6, cc 79-83.

¹⁹⁴ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 6, c 84.

¹⁹⁵ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 6, c 97.

¹⁹⁶ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 7, cc 116-118.

Desarrollo						
Material temático	Acompañamiento en el bajo	Motivo cc. 69-72 (invertido)	Apoyatura	Tema 5	Tema 1	Tema 2
Compás de extracción	Ostinato de octavos	70	Nuevo material	126	1	44
Compás de aparición	135	135	138	141	144	155

El acompañamiento en *piano* se encuentra sobre re menor, caminando rítmica pero sigilosamente en unos octavos *staccato*.



El motivo que nos conduce a lo largo del desarrollo está extraído del compás 70, del primer puente. Este pequeño e incisivo modelo rítmico casi siempre en *forte*, está conformado por tres notas percutivas en la escala pentatónica de la bemol.



El tercer material es una nota pedal presentada sobre diferentes alturas, pero cuya peculiar característica es la chispeante y chusca apoyatura a manera de *glissando* con la que se presenta.

¹⁹⁷ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 8, cc 135-136.

¹⁹⁸ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 8, cc 135-136.



Mientras se presentan estos tres materiales, Bartók complementa en *mezzoforte*, como un eco, materiales del Tema 1 y del Tema 5.

Este intrincado pasaje llega a su punto de mayor saturación y clímax en los compases 150-154, culminando en una explosiva llegada a re menor en el compás 154. La ejecución requiere de mucha precisión técnica, en la cual el intérprete debe de determinar de manera muy precisa el peso, la dirección y la dinámica de cada uno de los ataques, ya que en un solo compás pueden encontrarse hasta cuatro dinámicas y ataques muy diferentes entre sí. Se recomienda estudiar y definir muy puntualmente cada uno de los materiales, dándoles un tratamiento específico de ataque.

En el compás 155, se vuelve a presentar el Tema 2 como Puente, en esta ocasión en *forte* y sobre re dórico. Gradualmente vamos regresando al centro tonal *la*, a la subdominante de la tónica principal (Mi mayor), disminuyendo poco a poco la intensidad emotivo, la cantidad de notas, y bajando al registro más grave. Esto produce una sensación de incertidumbre y gran profundidad sonora con tintes primitivos.

La Re-exposición comienza a anunciarse desde el compás 176, pero se concreta la presentación original del Tema 1 a partir del compás 186. En la Re-exposición,

¹⁹⁹ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 8, c 138.

²⁰⁰ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 8, cc 147-149.

Bartók elimina los Temas 2 y 4, o los Puentes, dejando únicamente los materiales temáticos contrastantes de las Secciones A, B y C.

El Tema 1 se presenta como en la Exposición, pero en esta ocasión con mayor variedad melódica que causa más tensión. La melodía se presenta en octavas veloces que con su carácter decidido y animoso percuten el piano poderosamente.

En el compás 209, Bartók de nuevo interrumpe el andar del Tema 1, introduciendo de golpe el Tema 3 o Sección B. A partir de aquí, el Tema 3 y el Tema 1 se interrumpirán unos a otros. Desde el compás 222 predomina el Tema 1 y comienza a construir un gran *crescendo* que acumula gran tensión. Con el *Più mosso* entramos a la Sección C ignorando el Tema 4, se presenta el Tema 5 desarrollado de una manera más amplia. Bartók aprovecha el carácter de “coda” del Tema 5 que nos despidе del primer movimiento con una velocidad más rápida y un carácter más suelto y fresco. El Tema 5 está acompañado por el ostinato del Tema 1

Più mosso, ♩ = 144

201

La frenética repetición del material melódico nos conduce a una pesada y determinante presentación del primer tema, que aparece por última vez en el compás 247. Desde este punto, Bartók construye un último gran *crescendo* y *accelerando* hasta el explosivo y brusco final del movimiento.

La frenética repetición del material melódico nos conduce a la Coda, la cual entra con un Tempo I del cual surge un *accelerando* y *crescendo* hasta el final, el cual explota con un grandioso *glissando* que concluye el movimiento.

El segundo movimiento, *Sostenuto e pesante*, es un movimiento sumamente expresivo de carácter doloroso y miserable. Este movimiento sugiere una estructura A B A', a manera de minuetto y trio, sin embargo, a pesar de su ritmo ternario inicial en 6/4, este movimiento no es ningún tipo de danza, sino un lamento al estilo *parlando-rubato* de muchas melodías populares húngaras. A lo largo del movimiento,

²⁰¹ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 12, cc 236-238.

el discurso fluye de manera libre y recitada, por lo que el intérprete deberá darle este sentido, elaborando una ejecución narrativa pero densa y oscura.

En la sección A, Bartók se vale de múltiples recursos musicales para lograr este efecto doloroso. Desde la melodía estática sobre una nota disonante del principio; pasajes melódicos pentatónicos; y acordes por cuartas, quintas y séptimas; hasta pasajes contrapuntísticos poli-modales a cuatro voces. A continuación se muestran las variantes de cada uno de estos recursos.

Sostenuto e pesante, ♩ = 84

202

203

204

205

En la sección B o Trio ubicada en el compás 30, se efectúa un contrapunto en tres diferentes capas sonoras. El bajo realiza una nota pedal sobre re; la voz de en medio se asciende lentamente de *mi* a *mi*, variando pasos de segundas menores y mayores, mientras la voz superior efectúa una austera y ascética melodía, coloreada con acordes por quintas y séptimas.

²⁰² Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 14, cc 1-3.

²⁰³ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 14, cc 8-9.

²⁰⁴ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 14, cc 13-14.

²⁰⁵ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 14, cc 19-20.

206

Localizada en el compás 43, la Sección A' nos regresa al carácter original de la obra, con el estrecho motivo melódico de una nota y el discurso continúa con algunas variantes de la primera presentación. El único material nuevo será el de los compases 53 al 57, el cual nos recuerda al primer puente del primer movimiento de la sonata.

207 208

Bartók nos requiere de dos efectos realmente particulares en este movimiento. El primero de ellos es el uso de notas que exceden el límite de los pianos convencionales, únicamente con un Bösendorfer Imperial es posible alcanzar este registro. Se sugiere que en caso de no contar con el mencionado piano, se toquen un La, Sib y Si del registro más grave del teclado, con el fin de emular la sonoridad turbia que el Bösendorfer logra en sus notas más graves.

209

²⁰⁶ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 15, cc 30-31.

²⁰⁷ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 16, cc 55-56.

²⁰⁸ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 4, cc 44-46.

El segundo efecto, en sumo peculiar, es la petición de un *súbito piano* en la transición del compás 29 al 30, para lo cual indica Bartók que se debe “Apagar el sonido súbitamente en el pedal y la tecla”. Este efecto requiere de una rápida acción en el pedal y sobre todo en la mano, ya que el intérprete debe salir de la tecla encontrando un punto en el cual al regresar, la cuerda aún conserve un poco de su sonoridad, procurando no apagar el sonido.

El tercer movimiento en *Allegro molto*, es una danza a *tempo giusto*, con forma de Rondó-Sonata, cuya estructura ABA C ABA revisamos en el capítulo destinado a Beethoven²¹⁰. Todo el Rondó es monotemático, por lo que los episodios que intervienen entre los estribillos son derivaciones del tema principal.

Rondó-Sonata						
A			B	A'		
A	B	A	C	A	B	A
Mi	La dórico	Mi	Re	Mi	Sol dórico	Mi

El estribillo o Tema A, está conformado por una melodía de tintes rurales, en unas vigorosas y sólidas octavas en Mi mayor. El constante cambio de compás, así como los acordes en los tiempos débiles y los saltos para llegar a ellos, hacen de este pasaje una contundente entrada, en la cual el pianista debe mantener el ritmo justo y cantar ampliamente la melodía.

²⁰⁹ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 16, cc 50-51.

²¹⁰ Para más información sobre la estructura de un Rondó-Sonata, véase: Capítulo I.IV.

Allegro molto, ♩ = 170

211

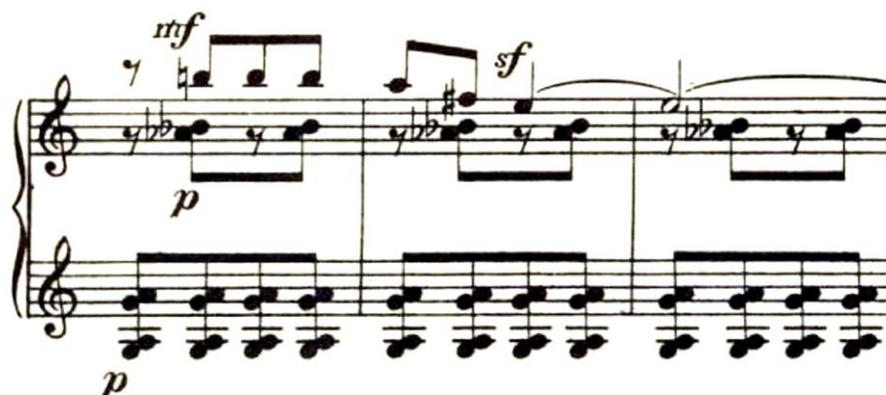
El tema B, de una duración mucho más larga, está basado principalmente en la subdominante. Dando inicio en el compás 20 y con indicación de *meno forte*, este tema canta de manera más solemne sobre La dórico.

212

A partir del compás 28, Bartók comienza a acumular tensión con intervenciones a contratiempo de escalas en los modos La dórico, Mi dórico y Si dórico. Esto desata una caída melódica sobre el Si dórico, envuelta entre un amplio *stringendo* y *crescendo* que explota en unos violentos acordes en el compás 38. Aún empujados por el *stringendo*, tras una serie de exaltadas interrupciones y grandes contrastes dinámicos, entra el nuevo tempo de *Piú vivo*. Este frenético y vivaz juego rítmico nos conduce a la melodía del estribillo, la cual ingresará en el compás 53, pero encuadrada en un compás de 2/4 y sobre la tonalidad de La mayor.

²¹¹ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 17, cc 1-4.

²¹² Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 17, cc 20-23.



213

El juego rítmico y la melodía prosiguen con su jovial y melódica danza, hasta que este se desequilibra y se transforma en una masa de acordes y clusters que nos regresa al tema A en el compás 92. El estribillo sufre unas pequeñas variantes melódicas, pero conserva su proporción y carácter.

El Tema C o Desarrollo, da inicio en el compás 111. En sus 46 compases de duración, Bartók desarrolla el Tema B con diferentes tratamientos compositivos. En la primera presentación, el tema se encuentra invertido en su primera mitad, además de encontrarse sobre la escala de Re menor melódica. Esta melodía ejecutada con los pulgares, nos ofrece un cantabile de mayor amplitud, el cual prosigue en su cómodo canto hasta el compás 125, donde da inicio un canon a dos voces con la segunda parte del Tema B. El canon poco a poco va acumulando sonoridad y tensión, debido a los *stringendo* y *crescendo* en los que están inmersos. En el compás 134, una tremenda caída nos establece en un compás de 6/8, en cuyo baile se adentra una variación del tema B en el compás 143. Esta melodía inquieta y de color balcánico, resulta uno de los pasajes más complicados del movimiento, debido a su incómoda posición y su rápida velocidad.

Las breves articulaciones del siguiente pasaje, por ejemplo, parecen requerir unos pequeños movimientos de la muñeca, pero la posición abierta excluye un movimiento elegante y flexible. El ataque será inevitablemente nervioso e inestable, y el sonido resultante será indudablemente intenso y áspero.

Como si [Bartók] quisiera llevar a su música la aspereza de la vida campesina.²¹⁴

²¹³ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 19, cc 53-55.

²¹⁴ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 514.

Tempo I., ♩. = 126

215

La Re-exposición, nuevamente presenta el Tema A en el compás 157, creando un gran *crescendo* a partir de la repetición del estribillo. Este culmina en el compás 171 con un *fortísimo*, el cual se difumina hasta incorporarse el tema B en el compás 175.

En esta ocasión el tema B se encuentra en Sol dórico, y procede de manera similar a la Exposición. La única diferencia será en el pasaje del pedal rítmico, el cual, en esta ocasión se encuentra a una velocidad más rápida, y la melodía se presenta en un virtuoso y exaltado ritmo de dieciseisavos.

216

Bartók nos dirige al final de la obra con puntos de tensión cada vez más violentos y agitados, creando un gran *crescendo* final. El intérprete debe conservar la calma ante todos estos puntos de tensión, construyendo en su totalidad un gran clímax, ya que de lo contrario puede perderse la dirección final de la obra. Bartók, de manera muy ingeniosa nos va dando las indicaciones precisas para poder llevarlo a cabo, ya que mientras la velocidad aumenta, la dinámica baja o viceversa. Esta combinación de dinámica y agógica son el principal eje del impetuoso final, por lo que hay que respetarlas cuidadosamente.

El primer clímax llega en el compás 217, con unos grandiosos acordes por cuartas en el tempo inicial. Súbitamente ingresa un poderoso *Agitato* en el compás 222, el

²¹⁵ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p. 2, cc 143-144.

²¹⁶ Bartók, B. (1927). Sonate für Klavier, p.25, cc 200-204.

cual adquiere un tempo más veloz, pero en *mezzopiano*. Los clusters que acompañan a esta melodía, con indicación de *marcato* y *pesante*, van saturando el sonido del piano. El *crescendo* del compás 230 acumula una gran sonoridad, hasta que en el compás 242, Bartók introduce un breve *rallentando* al *Tempo primo*.

En el *Tempo primo* aparece por última ocasión el Tema A, con grandes extensiones melódicas en *forte* y *marcatissimo*. Tras la impetuosa y vigorosa presentación final del estribillo, comienza la Coda, la cual funciona como el último gran ascenso que nos conduce a un rítmico *Vivacissimo*. Este último material con sus incisivos y percutidos ataques es la espectacular conclusión de la obra, terminando de una manera salvaje sobre un brutal acorde de Mi con séptima.

VI - Con *Ánima* de Manuel Enríquez

VI.1. Nuevo lenguaje musical para piano

Durante la segunda mitad del siglo XX la música occidental sufrió grandes transformaciones, rompiendo con muchos de sus paradigmas y ofreciendo nuevas propuestas de composición y ejecución instrumental. Las principales razones de estos cambios fueron dos. En primer lugar, el rechazo de los compositores de la época por el sistema tonal, y la necesidad de experimentar con nuevos recursos sonoros²¹⁷. La segunda razón fue el desarrollo de las nuevas tecnologías de grabación y producción de audio²¹⁸, las cuales ayudaron a desarrollar las tendencias musicales de la época.

A principios del siglo XX, el sistema tonal comenzó a representar una limitante para los compositores y muchos de ellos rompieron con la tradicional armonía occidental, como fue el caso de Debussy, Stravinsky o Bartók. En el periodo entre guerras, Arnold Schönberg propuso un nuevo sistema de organización de sonidos: el dodecafonismo. Este sistema representaba una posible solución ante la crisis a la que había llegado el sistema tonal durante los primeros años del siglo XX, debido al uso exhaustivo del cromatismo que Wagner y Liszt habían explotado. A pesar de las soluciones de sus contemporáneos, Schönberg optó por el desarrollo de un nuevo sistema, el cual proponía la organización de los sonidos por medio de series de sonidos, emancipándose del sistema escalístico. Él sentía que su propuesta era la continuación histórica de sus antepasados musicales como Brahms, o el mismo Beethoven, ya que a pesar de romper con la tonalidad, siempre compuso en base a las estructuras tradicionales.

En un principio el dodecafonismo planteaba liberar a la melodía y armonía de un centro tonal, dándole muchas más posibilidades. Sin embargo para lograr erradicar las tendencias gravitacionales de la tonalidad, Schönberg tuvo que darle la misma importancia a los doce sonidos de la escala cromática, estableciendo un sistema en base a series de doce sonidos. La serie así, tomó gran importancia, ya que fue el eje de construcción del compositor. La serie no debía repetirse hasta que se presentara en su totalidad, y la composición se basaba en la deconstrucción de la misma por medio de inversiones, retrogradaciones y muchos otros recursos. El dodecafonismo con su sólida lógica y coherencia gramatical, representó una gran solución a la crisis tonal, y fue adoptada por varios compositores, como Stravinsky (sólo en sus obras

²¹⁷ Véase: Burkholder, J.P./Grout D.J./Palisca C.V. (2006). *Historia de la música occidental*.

²¹⁸ Véase: Golea, A. (1961). *Estética de la música contemporánea*.

posteriores a la Segunda Guerra Mundial), Berg, Webern, Messiaen o Boulez, entre muchos otros.

Este sistema sería desarrollado con gran amplitud y rigor por uno de los seguidores más destacados de Schönberg, Anton Webern. Sus variaciones Op. 27 (1936)²¹⁹ plantearon las bases de los elementos sonoros de la música serialista al piano, como los ritmos puntillistas, saltos y dificultades incómodas, contraste dinámico extremo y gran complejidad intelectual. La importancia de las ideas de Webern fue comentada de la siguiente manera por Boulez en Darmstadt, en el año de 1961.

¿Será sólo cuestión de gusto? No, el gusto sólo entra parcialmente en estas estimaciones. Hay, ante todo, una cuestión de utilidad. Basta referirnos, en lo concerniente a nuestra generación, al enfoque que hemos dado de la obra de los tres grandes vieneses ¿Por qué Webern ha sido el primero verdaderamente “devorado”, por así decirlo? Porque aportaba una solución radical a problemas gramaticales, a problemas estilísticos cuya solución necesitábamos con toda urgencia, y los hacía con una metodología clara que establecía las primicias de una nueva dialéctica del lenguaje musical.²²⁰

Los principios de la serie de doce notas se comenzaron a implementar no sólo a las alturas, sino también a los ritmos, dinámicas, e inclusive el ataque, dando origen a la corriente denominada como serialismo integral. Milton Babbitt en sus *Tres composiciones para piano* (1947), comenzó a implementar los procedimientos seriales a la dinámica, ritmo y alturas. Pero el primer ejemplo que encontramos de esta técnica llevada al extremo fue el caso de *Modes de valeurs et d'intensités* (1949) de Messiaen, en donde el compositor nos comenta que para su composición utilizó cuatro rubros seriales: 36 alturas diferentes, 24 duraciones, 7 matices y 12 tipos de ataque, y con estos elementos determinó precisamente cual sería la altura, duración, matiz y ataque de cada nota. Sin embargo Messiaen, después de esta breve incursión en el serialismo no estableció un fuerte vínculo con esta técnica, a diferencia de compositores como Boulez, quien desde su Sonata No. 2 (1947-48) o su primer libro de *Structures* (1951-1952), continuó con esta técnica llevándola a un nivel sumamente complejo.

Estas obras replantearon la técnica pianística y pusieron en aprietos a los pianistas de la época, debido a las dificultades extremas que exigían del intérprete a nivel técnico e intelectual. Karlheinz Stockhausen sería partícipe de este frenesí por lo inejecutable con sus cuatro primeras *Klavierstücke* (1952-1953), o Luciano Berio en su *Sequenza IV* (1965-66) para piano sólo. A pesar de que estas obras no fueron

²¹⁹ Véase: Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 545.

²²⁰ Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*, p. 544.

escritas bajo los lineamientos del serialismo integral, tenían mucha similitud en cuanto a sonoridad y precisión de ritmos y contrastes dinámicos extremos.

Esta tendencia direccionada a definir con suma precisión el sonido, y el hecho de no poder garantizar esa precisión, debido al factor humano del intérprete, puso en una disyuntiva a los compositores, por lo cual se generaron dos tendencias composicionales diferentes. Por un lado unos compositores siguieron persiguiendo el ideal de la perfección derivada del serialismo, encontrando en los recientes medios electrónicos la respuesta a ese ideal. Por otro lado, varios compositores decidieron liberarse de la rigidez de los valores del serialismo escribiendo música indeterminada, basada en los principios de la música popular, cuya naturaleza es la improvisación.

Compositores como Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio o Bruno Maderna, incursionaron en la música electrónica como un medio por el cual tenían en completo control de lo que deseaban oír. Este fenómeno de la música electrónica hizo que el proceso compositivo fuera igual al de los artistas plásticos, quienes no necesitan de un intermediario para poder plasmar sus ideas artísticas. Los laboratorios de música electrónica establecidos en Colonia y Milán en 1951 y 1954 respectivamente, les dieron la plataforma a estos compositores para desarrollar estas ideas, con el mejor equipo de la época. Varios compositores fueron partícipes de los experimentos que se llevaban a cabo en estos estudios, entre los cuales figuran personajes como György Ligeti, Henry Pousseur, Pierre Boulez, Ernst Krenek o Bruno Maderna. De estos laboratorios surgieron obras para medios electrónicos como *Continuo* de Maderna, *Mutazioni*, *Perspectives. Momenti* o *Thema* de Berio, o la famosa obra *Gesang der Jüngen* de Stockhausen, la cual Messiaen expresó que es una “obra de exquisita frescura y que corresponde, sin que el autor lo sepa, a mi deseo secreto de volver hacia la Naturaleza”²²¹. Sin embargo para poder realizar un minuto de música electrónica, había que invertir entre cuatro o cinco semanas de trabajo, debido a las limitantes de los equipos de aquella época. Por lo que no muchos músicos se mostraron interesados a esta faceta de la música electrónica durante este periodo inicial.

Sin embargo los compositores pronto se dieron cuenta de que la mezcla de los medios electrónicos con instrumentos acústicos resultaba en sonoridades interesantes y novedosas. Obras como *Kontakte* (1959-1960) o *Mantra* (1979) de Stockhausen; *Como una ola de fuerza y luz* (1972) y *...sofferte onde serene...* (1976) de Luigi Nono; y el *Makrokosmos* (1972) de George Crumb, ofrecían sonidos

²²¹ Golea, A. (1961). *Estética de la música contemporánea*.

electrónicos al lado del piano, ya fuera modificando su sonido original, o interviniendo de manera premeditada junto al instrumento.

La otra propuesta surgida de la determinación absoluta de la música serial, fue el camino opuesto, la indeterminación. En los años cincuenta esta corriente puso en duda no sólo los principios del serialismo, sino de la música occidental en general, abriendo el camino a preguntas que se plantean la naturaleza temporal de la música y de la vida. John Cage puso en tela de juicio la naturaleza de los sonidos por sí mismos, incluido el silencio, lo cual expuso en su célebre obra 4'33 (1952). Cage, inspirado por la filosofía oriental de los budistas zen, enfrentó las ideas de la música occidental en muchos niveles, desde la ridiculización del pianismo romántico en su suite *Toy piano* (1948), escrita para un piano de juguete, hasta la indeterminación más radical en sus obras *Music of Changes* (1951) en la cual el orden de la interpretación de la obra se deriva por operaciones de sorteos hechas por el intérprete, o los *Etudes australes* (1974-1975) los cuales están determinados por la posición de las estrellas.

Varios compositores se verían influenciados por el indeterminismo y la aleatoriedad como Stockhausen en su *Klavierstücke XI* (1956), pieza en la cual se le deja al intérprete la elección del orden de los diecinueve fragmentos que la conforman, pero con la única indicación de que el fragmento siguiente debe de ser el primero en el que el intérprete pose su mirada. El azar comienza a ser un factor poderoso, y le da al intérprete muchas libertades de participación en el proceso de composición. Pero también existe el peligro de que la obra no tenga ningún sentido, por lo que los compositores optaron por dejar algunos factores al azar o en manos del intérprete, mientras otros se establecían de manera precisa, ya fuera alturas, agógica o carácter, esto con el fin de darle una unidad o punto de referencia. Morton Feldman se plantearía posibles soluciones a estos problemas en sus obras *Intermission 6* (1953), *Intersection 3* (1953) o *Pieza para cuatro pianos* (1957), determinando valores precisos, pero dejando al intérprete la elección de su orden.

Por otro lado la indeterminación de alturas hizo necesaria una notación diferente a la escritura convencional, abriendo el campo a la gráfica y el poder visual que esta tiene. El primer indicio de la notación gráfica provino del cluster, el cual en principios del siglo XX estaba escrito en notación tradicional por compositores como Bartók, pero que más adelante únicamente sugeriría el rango de notas a interpretar. El cluster y las alturas indeterminadas jugaron un papel cada vez más importante mientras el siglo corría. Buenos ejemplos de notación gráfica podemos encontrarlos en obras como los números 3 y 4 de las *Five pieces for David Tudor* (1959) de Sylvano Bussotti o los *Játékok* (1979) de György Kurtág, obras en las cuales se hace

una referencia visual del resultado sonoro que el compositor desea, y el cual debe de ser interpretado con los brazos, puños o palmas.

A todo esto habría que sumarle la experimentación que hubo sobre los recursos que el piano ofrecía fuera del teclado. Las experimentaciones que el estadounidense Henry Cowell llevó a cabo en obras como *Pieces for Piano with Strings* (1924) o *Aeolian Harp* (1925) revelaron nuevas sonoridades y efectos que se daban al tocar las cuerdas directamente o al golpear el armazón del piano con diferentes artefactos. El piano preparado de John Cage, igualmente resignificó la experiencia de la audición del piano, al incrustarle diferentes objetos a las cuerdas del instrumento, obteniendo timbres radicalmente nuevos y extravagantes. En sus obras *Bacanal* (1938), *A Valentine out of the Season* (1944) y el ciclo de *Sonatas and Interludes* (1946-1948), Cage exploró este recurso de manera amplia, transformando el sonido del piano convencional.

VI.2. Tendencias en la música mexicana de la segunda mitad del siglo XX

La segunda mitad del siglo XX representó en las artes mexicanas una época de apertura hacia las tendencias vanguardistas que Europa y Estado Unidos proponían. La generación de artistas nacionales que encabezaron este movimiento cultural, deseaban expandir sus medios expresivos con el fin de liberarse de las tendencias establecidas durante la primera mitad del siglo XX. Durante la primera mitad del siglo, el arte mexicano estuvo fuertemente marcado por la búsqueda de un arte nacional. Este movimiento nacionalista fue promovido por José Vasconcelos, el entonces Secretario de Educación Pública, después del final de la Revolución Mexicana. El arte mexicano en todas sus ramas se había dedicado a establecer las bases de una identidad nacional, desde las producciones del llamado cine de oro, hasta la obra de artistas como los pintores Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y compositores como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Toda esta generación de artistas se dio a la tarea de definir la mexicanidad partiendo de las expresiones populares, impulsados por José Vasconcelos. Sin embargo después de casi medio siglo, los artistas nacionales decidieron buscar otros caminos diferentes al nacionalismo, dejando de lado el desgastado estilo folklorista de esta generación, a la cual se le llegó a denominar como “la generación perdida”²²².

²²² Manuel Enríquez nos comenta lo siguiente con respecto a este término de generación perdida: “Se utiliza el término de “generación perdida” porque justamente dentro de esa generación hubo músicos que se encasillaron dentro de un lenguaje pseudo-nacionalista, folklorista, que no condujo a ningún lado. Su información era tardía ya que les llegaba 30 o 40 años más tarde. Por otro lado, su obra es escasa y sus inquietudes limitadas, debido tal vez a lo raquíticos del medio y la falta de estímulos válidos.” En González, M. A. (1982). *Música mexicana contemporánea*, p. 45.

Estas nuevas necesidades de los compositores fueron vistas por Carlos Chávez, quién se decidió a dirigir un exigente taller de composición durante los años de 1960 a 1964 en el Conservatorio Nacional de Música, con la ayuda del compositor cubano Julián Orbón. Este taller, a pesar de estar enfocado en el riguroso estudio de las técnicas compositivas clásicas, fue uno de los primeros impulsos de una generación de nuevos compositores que buscaron darle otra dirección al arte nacional. Entre los participantes del taller figuraron Mario Lavista (1934), Héctor Quintanar (1936), Jesús Villaseñor (1936), Eduardo Mata (1949) y Francisco Núñez (1945).

Durante los años sesenta la presencia de dos compositores tendría un gran impacto en esta generación llena de inquietudes y abierta a las nuevas tendencias. En 1968, Karlheinz Stockhausen ofreció en la Ciudad de México una serie de conferencias dedicadas a los nuevos métodos compositivos, y ese mismo año Jean-Étienne Marie impartió un seminario sobre la música electrónica, influenciando fuertemente a los compositores más jóvenes.

Esto generó un nuevo círculo de compositores que buscaron sus propios espacios con el fin de darle proyección a sus proyectos y propuestas artísticas. Durante los años sesenta y setenta, compositores como Mario Lavista, Julio Estrada, Manuel Enríquez y Alicia Urreta se enfocaron en crear grupos de música nueva, festivales, asociaciones civiles y gestionar conciertos, los cuales por desgracia no tuvieron una permanencia definitiva.

Creo que este tipo de grupos está condenado al fracaso en un medio como el de México, en el cual cada uno “tira por su lado” y realmente el peso del trabajo siempre recae sobre una persona. No se puede culpar a nadie, creo que esta situación es el producto del pésimo espíritu de equipo que priva entre nosotros los mexicanos.²²³

Las propuestas artísticas de cada compositor fueron de muchos estilos y técnicas compositivas. Hubo algunos que incursionaron en los principios del serialismo como el caso de algunas obras de Eduardo Mata, Armando Lavalle, Jorge Gonzáles, Jiménez Mabarak, Leonardo Velázquez, o Manuel Enríquez. Otros siguieron optando por las formas tradicionales de composición, como en el caso de Manuel Elías o Joaquín Gutiérrez Heras. Algunos compositores participaron en proyectos interdisciplinarios que reunían medios electrónicos con otras disciplinas artísticas como los casos de algunas obras de Francisco Núñez, Alicia Urreta, Mario Lavista. Muchas de las obras de Julio Estrada²²⁴ y Manuel Enríquez dieron continuidad a los experimentos que se efectuaban en estos años en Europa y en los Estados Unidos.

²²³ Entrevista a Manuel Enríquez, en González, M. A. (1982). *Música mexicana contemporánea*, p. 40.

²²⁴ Véase: Moreno Y. (1996). *La composición en México en el siglo XX*, pp. 65-93.

La búsqueda musical de Manuel Enríquez respondía a la exploración y explotación de los recursos electrónicos y el cuestionamiento de las formas tradicionales de composición que eran parte fundamental de estas nuevas maneras de creación.

Enríquez nunca cayó en una composición superficial o monótona, buscaba siempre la originalidad actualizando sus propuestas. Por ello su música es tan diversa y rica en materiales. Él mismo opinaría al respecto que "todo creador que se precie de tal, tiene que ser un eterno experimentador. El arte no puede anquilosarse ni estacionarse jamás"²²⁵. Los continuos experimentos sonoros emprendidos por Enríquez, le permitieron estar siempre a la vanguardia musical mexicana, buscando nuevas formas de expresión con un personal sello de autenticidad y frescura.

Sin embargo, la labor compositiva de Enríquez incursionaría en terrenos distintos desde la politonalidad y el serialismo, hasta el indeterminismo y la música electroacústica, valiéndose de recursos instrumentales novedosos y técnicas extendidas. A lo largo de su vida, elaboró un archivo de más de 150 obras, muchas de las cuales fueron de gran aceptación y agrado en el extranjero, formando parte de importantes festivales a nivel internacional: en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica.

Sus composiciones fueron un parte aguas en el rumbo musical del país, al respecto José Antonio Alcaraz nos comentaría lo siguiente:

"Enríquez se ha apartado voluntariamente del nacionalismo que distinguió a la música escrita en México en las dos generaciones anteriores. [...] Chávez barrió en su época con prejuicios academizantes, conectó a la música mexicana con las corrientes de vanguardia de los años treinta, aportó una nueva mentalidad fresca y vigorosa. Algo similar puede decirse de Enríquez, que ha colocado a la música mexicana en una situación importante en diversos centros internacionales."²²⁶

Esta comparativa de logros resulta acertada, ya que a partir de los años sesenta Enríquez y sus contemporáneos fueron partícipes de las nuevas técnicas compositivas, participando en los espacios que se abrieron a esta música, como la Facultad de Medicina de la UNAM, la Casa del Lago, o las presentaciones de música contemporánea realizadas en el Palacio de Bellas Artes entre los años de 1965 a 1972.

Hoy en día es difícil ver la continuidad de esos esfuerzos, ya que la música de Enríquez y de muchos otros compositores de esta generación, no tiene el reconocimiento merecido debido a factores circunstanciales, que van desde las

²²⁵ González, M. A. Ibid.

²²⁶ Alcaraz, J. A. (1993). *Manuel Enríquez, canciones para un compañero de viaje*, p. 129.

escasas ediciones y grabaciones, así como la escasa interpretación y la poca información de estos autores. Así es como se encuentran en un conocimiento casi nulo, inclusive entre la comunidad musical mexicana.

VI.3. Datos biográficos de Manuel Enríquez

Nacido en Ocotlán, Jalisco el 17 de junio de 1926, Manuel Enríquez crecería en un país cuyas expresiones artísticas florecían, producto de la Revolución Mexicana. Jalisco, en los inicios del siglo XX, gozaba de uno de los mejores índices educativos del país, siendo testigo del desarrollo de grandes artistas mexicanos como Juan Rulfo, Juan José Arreola, José Clemente Orozco, José Pablo Moncayo, José Rolón o Blas Galindo.

Nacido en el seno de una familia de músicos, Enríquez inició sus estudios musicales a la edad de cinco años con su padre, aprendiendo los fundamentos de la práctica del violín y de la teoría musical.

Nací en una familia de músicos, por consiguiente, el ambiente musical estaba dentro de mi propia casa, y contrariamente a otros casos en los que la niña o el niño son empujados forzosamente hacia el estudio y cultivo de ciertas inclinaciones, en mi caso no hubo necesidad de ello. Mi vocación estaba latente. Los primeros recuerdos que tengo son solfeando y con un violín en la mano, que debe haber sido a la edad de 5 o 6 años.²²⁷

A los seis años, la familia del compositor se trasladó a Guadalajara, donde continuó sus estudios de composición con Ignacio Camarena. Durante los años 1953 y 1954, estudió composición con Miguel Bernal Jiménez en Morelia, uno de los compositores de mayor importancia en su generación. Con Bernal Jiménez pudo tomar sus primeras clases de análisis serio y obtuvo una base sólida de la tradición compositiva occidental y de la estética del nacionalismo mexicano.

Lo más importante que recibí del maestro Miguel Bernal Jiménez fue el acercamiento hacia el conocimiento profundo, fácil, verdadero y duradero de la técnica y práctica de los compositores: él puso en mis manos, y de una manera simple, el medio para aprender el oficio de componer.²²⁸

Enríquez desde los once años formaba parte de la Orquesta Filarmónica de Guadalajara, y llegó a ser concertino entre los años de 1949 y 1954. A la vez era partícipe de varios tipos de ensambles de música popular y de cámara, en los cuales tocaba con su padre. Esto le brindó una amplia experiencia en el manejo de la música popular y de concierto, lo cual le hizo acreedor en 1954 del Premio Jalisco.

²²⁷ González, M. A. (1982). *Música mexicana contemporánea*, p. 37.

²²⁸ González, M. A. *Ibid.*, p. 38.

Una parte importante de su formación fue obtenida de manera autodidacta, por medio de transcripciones, la escucha de discos, el análisis de partituras y una amplia práctica auditiva. Este entrenamiento auditivo fue usado en la práctica por medio de la transcripción de muchas obras.

Nunca estudié orquestación. Desde los trece años ganaba dinero transcribiendo de discos arreglos de Glenn Miller y otros para orquestas de baile. Entrené el oído y aprendí orquestación en la práctica. En la provincia hay que hacer de todo. Es una gran escuela porque requiere mucha agilidad mental: sinfónica, bailes, música de cámara, jazz, etcétera.²²⁹

En el año de 1955, Enríquez contaba con un alto nivel instrumental al violín, lo cual le hizo acreedor de una beca a Estados Unidos. Con el apoyo del Instituto México-Norteamericano de Guadalajara pudo continuar sus estudios de violín en la Julliard School of Music en Nueva York. Enríquez tuvo a maestros de gran calidad como Ivan Galamian, maestro de Itzhak Perlman y Pinchas Zukerman. También fue su maestro William Primrose, alumno del legendario Eugène Ysaÿe o Peter Mennin, maestro de Van Cliburn, y director de Julliard en los años de 1962 a 1983. En su dirección la escuela cambió su sede al Lincoln Center, donde hasta la fecha se encuentra. En estos años Enríquez oyó mucha música, tocó muchísimo (en especial música contemporánea), y cambió radicalmente su visión debido a la efervescencia del ambiente musical neoyorkino. Pero uno de los factores que más influyeron en su carrera fue el convivir con sus maestros y compañeros.

Lo más importante durante mi estancia en esa escuela [Julliard School of Music] fue el contacto con músicos de una calidad profesional superior, tanto entre los maestros, como entre los alumnos. Precisamente fue aquí donde conocí a Stefan Wolpe, que como tú sabes fue el discípulo de Anton Webern.²³⁰

Stefan Wolpe, fue una de las figuras que más marcaron a Enríquez, él lo introdujo en las nuevas tendencias serialistas de su maestro Anton Webern, así fue como pudo abrirle la perspectiva a las nuevas tendencias artísticas.

La principal influencia que recibí de mi contacto con Wolpe consistió en la apertura hacia horizontes musicales y humanísticos en general, completamente desconocidos para mí hasta entonces. El haberlo conocido fue vital, pues no solamente en lo musical tuvo tantas cosas que transmitirme, sino también en relación con otros aspectos interdisciplinarios y con la actitud del artista, y particularmente del compositor hacia otros fenómenos de la vida y de humanidad. Especialmente, y de una manera más específica Wolpe me abrió el

²²⁹ Alcaraz, J. A. (1993). *Manuel Enríquez, canciones para un compañero de viaje*, p. 131.

²³⁰ González, M. A. (1982). *Música mexicana contemporánea*, p. 38.

camino hacia un entendimiento grande y verdaderamente valioso de la escuela del serialismo.²³¹

A su regreso a México a finales de 1957, Enríquez ingresó a la Orquesta Sinfónica Nacional y poco a poco fue ganando terreno como compositor e intérprete en el ámbito nacional. Durante los años sesenta se dedicó a la composición, interpretación, difusión y grabación de música contemporánea, realizando múltiples esfuerzos de programación de la música mexicana y extranjera contemporánea. En este periodo estrenó y grabó como solista y con el Cuarteto México, la mayor parte de la producción mexicana para violín compuesta después de 1960. La música de este periodo fue un periodo de transición de las técnicas serialistas aprendidas con Wolpe, hacia la indeterminación con una estética que el mismo definiría como post-expresionista, la cual es una evolución del legado de la segunda escuela de Viena. A este periodo corresponden obras como *A lápiz* (1965), *Enlaces* (1967), *Móvil I* (1968).

Para principios de los años setenta, Enríquez ya era uno de los compositores mexicanos más reconocidos a nivel mundial, estableciendo una presencia constante en el extranjero a lo largo de su carrera. En 1971 Enríquez obtuvo una beca de la fundación Guggenheim, gracias a la cual pudo ir al laboratorio de música electrónica de Columbia-Princeton, sitio de gran importancia a nivel mundial, que vio desfilar personalidades como Milton Babbitt, Roger Sessions, Edgar Varése o Luciano Berio. Cuatro años más tarde, en 1975 Enríquez se integró al Centre International de Recherche Musicale (CIRM) en París donde produjo varias obras electroacústicas.

Entre 1974 y 1978 fue comisionado por el gobierno mexicano en la labor de difundir la música mexicana en Europa, ofreciendo recitales, conferencias y grabando para las radios de Colonia, Madrid, Viena y Polonia. En 1982 Enríquez residió en Berlín Occidental por medio del Deutscher Akademischer Austauschdienst. Además, Enríquez tuvo la oportunidad de asistir a los afamados Cursos Internacionales de Darmstadt, en donde pudo establecer contacto con grandes personajes como Stockhausen, Xenakis, Ligeti o Penderecki. Fue durante estos años de constantes viajes que Enríquez asentó su estilo compositivo en el indeterminismo controlado, con una escritura gráfica y siempre buscando la extensión de técnicas instrumentales. Las obras para piano que corresponden a esta faceta son *Para Alicia* (1970), su *Concierto para piano y orquesta* (1973) y *Con ánimo* (1973).

En esta época, debido al cese de apoyo por parte de las autoridades mexicanas hacia las nuevas propuestas, fue fundador y director de múltiples actividades e instituciones que ayudaron a difundir la música nueva. Tal es el caso de la fundación del Foro Internacional de Música Nueva, el cual más tarde tendría su nombre, El grupo Proa, La Sociedad de Música Contemporánea de México, La sociedad

²³¹ González, M. A. Ibid., p. 37.

Latinoamericana de Música Nueva, El grupo Nueva Música de México y la Asociación Mexicana de Música Nueva, entre otros.

En 1978 se le otorgó la dirección del Centro Nacional para la Documentación, Investigación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), puesto que ocupó principalmente para la difusión, grabación, edición de partituras y creación de catálogos de compositores mexicanos. En el año de 1985 fue nombrado director del Departamento de Música del INBA, el puesto de mayor importancia para la coordinación del ámbito musical nacional, desde el cual trató de darle mayor alcance a la presentación de música contemporánea.

Manuel Enríquez murió el 26 de abril de 1994, en la Ciudad de México. José Antonio Alcaraz lo recordaría de la siguiente manera en un artículo publicado para la revista *Proceso*.

La lucidez y perspicacia de Enríquez le permitieron abordar otras vertientes que las consabidas [es decir, el nacionalismo y la tonalidad]; así, pronto su sintaxis se vio enriquecida por tratamientos novedosos. [...] Difícilmente se detuvo Enríquez a disfrutar del resultado de sus pesquisas: si bien consolidó una manera propia de hacer, pensar y decir, ésta se proyectó siempre hacia nuevos experimentos [formales y tímbricos] que, de pronto, producían asombro. [...] Entre muchas otras aportaciones suyas, Enríquez inició en México las búsquedas que se llevan a cabo dentro de las tendencias postserialistas [como la música aleatoria, electrónica o concreta].²³²

Por desgracia, la música de Manuel Enríquez es poco conocida, al menos a nivel nacional. Su obra es pocas veces presentada, existen pocas ediciones de sus partituras, y la existencia de discografía con material del compositor que consultar y disfrutar es escasa, aunado a que el acceso a dichos materiales es complicado.

El lenguaje no tradicional de Manuel Enríquez ha causado poco interés de parte de los músicos mexicanos en la programación de su música en las salas nacionales, dando preferencia a la programación de música con contenidos tradicionales y complacientes. Esto ha relegado la música de este compositor a quedar en el descuido y el desconocimiento, en lugar de preservarla y aventurarse a construir un público consumidor de esta música.

Algunos de los últimos esfuerzos por rescatar el acervo de partituras del maestro Enríquez, fueron gracias a la labor de Susana Enríquez, quien en abril del año 2000, se encargó de digitalizar la totalidad de su archivo musical, muchos de los cuales eran manuscritos. El resultado fue la producción de un disco multimedia el cual contiene casi la totalidad de las obras del maestro, exceptuando obras tempranas, bocetos y su obra para cine. Tratando con ello rescatar y difundir la música de

²³² Alcaraz, J. A. (2001). *Canciones para un compañero de viaje*, p. 96.

Enríquez, quién a lo largo de su vida dedicó gran parte de su tiempo a la difusión de la obra de otros compositores contemporáneos.

En cuanto a la existencia discográfica hay algunos discos dedicados a sus obras, entre los que destacan la grabación de sus cinco Cuartetos de cuerda a cargo del Cuarteto Latinoamericano; un disco de la Orquesta Filarmónica de Querétaro bajo la batuta de Sergio Cárdenas; y otro disco a cargo del Trío Neos. Sin embargo en cuanto a su repertorio para piano no se ha grabado un disco que contenga la obra integral para dicho instrumento, aunque existen ejemplares en los cuales algunas de sus obras fueron presentadas.

En total el catálogo de obras exclusivamente para piano es de diez piezas, incluyendo el Concierto para piano y orquesta. Todas las obras se encuentran en el archivo digital de Susana Enríquez, y a excepción de *El elefantito*, el *Concierto para piano y orquesta*, y *Con ánimo*, todas se pueden encontrar en el acervo de Música Mexicana de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM. Algunas obras pertenecen a periodos muy distintos en el desarrollo musical del compositor y aún existen obras que no se han grabado nunca.

- El elefantito (1950?)
- A lápiz (1965)
- Enlaces (Tzohuatín) (1967)
- Móvil I (1968)
- Para Alicia (1970)
- Concierto para piano y orquesta (1970)
- Con ánimo (1973)
- Hoy de Ayer (1981)
- Maxienia (1989)
- (Encanto nocturno II) Virgo (19--)

VI.4. Análisis de Con Ánima de Manuel Enríquez

Con ánimo es un buen ejemplo del estilo composicional indeterminista con ciertos aspectos controlados. A lo largo de su producción, Enríquez se fue inclinando cada vez más hacia este tipo de escritura, definiendo con mayor precisión los símbolos que utilizaba. Él deseaba que estos símbolos fueran sencillos de entender, y que estimularan la imaginación creativa del intérprete, ya que del músico dependían muchos de los aspectos de la obra. Pero al poner en manos del intérprete tantas libertades, existía el riesgo de que “el intérprete se crea con el derecho de hacer lo que le dé la gana”, según nos comenta Enríquez, con lo cual continúa diciéndonos: “Hace poco me regalaron un disco con una obra mía para piano. Con todos mis

grandes deseos me senté a escucharla y no la pude reconocer”²³³. Por estas razones, tuvo que establecer un lenguaje en el que, por ejemplo, si las alturas eran libres, la dinámica y el ritmo no. Se tuvieron que determinar ciertos aspectos y dejar otros a la participación del intérprete.

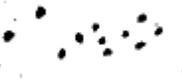
Te puedo decir que mi notación, en el aspecto aleatorismo y determinación, está pensada con una lógica: primero, no pedir al instrumentista más allá de lo que puede dar; segundo, tener muy en cuenta el factor error de tal manera que, inclusive evaluando con anterioridad el error, la equivocación, la falta de voluntad y cooperación del instrumentista, la pieza sea reconocible.²³⁴

Enríquez combinó la escritura tradicional con pentagramas, complementándola con algunos símbolos que nos ayudan a determinar las ideas sonoras que desea. A continuación expongo la tabla de símbolos que Enríquez aplica en la obra *Con ánimo*.

Símbolo	Explicación
	Calderón muy corto
	Calderón menos corto
	Calderón largo
	Calderón muy largo

²³³ Moreno, Y. (1996). *La composición en México en el siglo XX*, p. 117.

²³⁴ Moreno, Y. Ibid.

	Situar la mano sobre el teclado sin producir sonido y mantenerla hasta el final de la línea
	Acelerar poco a poco la velocidad de los sonidos
	Disminuir la velocidad poco a poco
	Estos sonidos se tocan con Pedal, y rápida y sucesivamente, se quita y se pone de nuevo, hasta el fin de la línea horizontal
	Notas cortas sin valor determinado, que se tocan según su ubicación y altura
	Grupos con línea diagonal, se tocan lo más rápidamente posible
	Notas de muy larga e indefinida duración
	Notas de larga duración (hasta el final de la línea)

Enríquez pensaba siempre en la instrumentación de sus obras. Con la facilidad auditiva y de orquestador que poseía, uno de sus mayores ejes compositivos eran el timbre y los colores instrumentales, por lo que toda su simbología era el producto de su imaginación colorista en el instrumento. A su vez, Enríquez declaró que gran parte de su obra tenía mucha conexión con las artes plásticas, por lo que el intérprete deberá concentrarse mucho en los atributos colorísticos y sensoriales que la obra posee, tratando de evocar texturas, colores y formas.

La obra consta de doce módulos que están especificados de la "A" a la "L", estos pueden ser combinados entre sí libremente. Yo he elegido el siguiente orden: L – K – I – A – H – E – F – J – D – C – G – B. Mi propuesta de orden está pensada en torno a

los puntos de tensión y el contraste de los materiales, dos de los elementos más importantes para Enríquez al momento de componer²³⁵.

El orden propuesto originalmente no fue concebido en torno a una estructuración tradicional, pero sí se puede establecer una estructura general. La sección inicial, que conforman los módulos L – K – I, funcionan a manera de introducción con tempo lento. El conjunto de los módulos A y H, son el primer material estable y decidido, funcionando como el primer punto de tensión. Los módulos E – F – J funcionan como punto de relajación o sección intermedia. El módulo D es un puente a la sección final conformada por los módulos C – G – B, la cual crea un último punto de tensión. Los puntos de tensión y relajación establecen una forma ternaria con una introducción. Las secciones de tensión son muy explosivos y fugaces, por lo que hay que aprovecharlos al máximo, mientras que las secciones de relajación crean atmósferas sonoras misteriosas pero llenas de gran expresión, cuya duración es proporcionalmente mayor a las secciones rápidas.

La obra da inicio con el módulo L. Enríquez nos pone unas notas cortas, libremente ejecutadas y sostenidas en el *Pedal*. El *crescendo* y *diminuendo* en el que están inmersos, saturan el sonido del piano creando una turbia introducción que nos conduce a un cluster que se interpreta con un efecto especial de pedal, muy contrastante y áspero. Esta violenta entrada es seguida por dos grupos de notas en *pp* y *ppp* respectivamente, las cuales crean gran expectación y misterio por los calderones que las rodean. Para finalizar el módulo, Enríquez propone un efecto, haciendo que la mano izquierda presione silenciosamente unas teclas en el registro grave, para que al tocar la derecha, los armónicos creen una resonancia distante en las notas de la izquierda.

The image shows a musical score for piano, likely from a collection of works by Enríquez. It features two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The left hand part begins with a cluster of notes, indicated by a dotted line and the instruction 'Ped.' (pedal). The right hand part starts with a melodic line. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like 'Con ambas manos'. The page number 236 and the date 'abril de 1973' are visible at the bottom right of the score.

El módulo K con indicaciones de *Cantabile*, *Largamente* y *pianísimo sempre*, es un momento íntimo de gran melodismo y expresividad. Las armonías que se generan con el *Pedal* hacen que el piano resuene ampliamente. Al final del módulo se aparece un cluster arpegiado en *ppp*, que debe de ser tocado lentamente *Con el antebrazo*, debido al carácter indicado.

²³⁵ Véase: Moreno, Y. (1996). *La composición en México en el siglo XX*, pp. 114-118.

²³⁶ Enríquez, M. (1977). *Con ánimo*, módulo L.

237

Seguido del cluster del módulo K, el módulo I, *Lentissimo* continúa con otro cluster arpegiado, pero esta vez con los dos brazos y en el registro grave, dándole mucha pesadez a la atmósfera. La sonoridad del cluster es seguida por un gran arpeggio que recorre todo el teclado y termina en una disonancia en el punto más alto. Enríquez de manera entrecortada va exponiendo breves efectos y sonidos, hasta dejarnos en un suspenso con una nota larga en *pianissimo*.

238

La A empieza *Con fuoco* con un largo trino en *fortissimo* en la mano derecha mientras la mano izquierda le responde con unas brutales octavas en *fff*. El largo trino se desenvuelve en unas ágiles notas repetidas que nos llevan a otro trino en el registro agudo. La mano izquierda, con una melodía por cuartas, inunda de sonido el piano, estableciéndonos en un disonante intervalo de segunda que se repite y se desaparece.

239

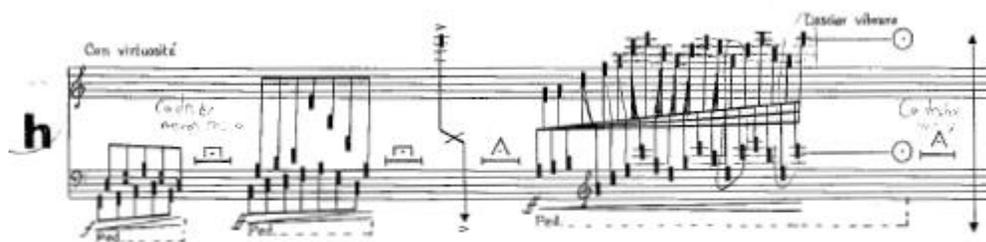
La H entra *Con virtuosità* con unos clusters que rugen en el registro grave. Estos clusters en *forte* y *fortísimo* emergen dos veces, hasta que en la tercera vez se desata una gran línea de clusters que saturan el piano. Hay que dejar esta sonoridad

²³⁷ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo K.

²³⁸ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo I.

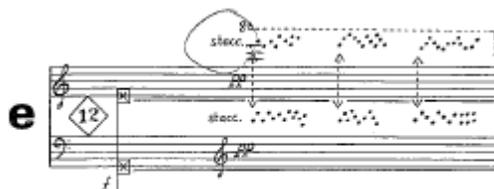
²³⁹ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo A.

largamente, creando un gran punto de tensión hasta darle un remate final tocando las dos notas extremas del teclado.



240

El módulo E crea un gran contraste al dejar suspendidos dos clusters en un efecto con el pedal por largo tiempo. Tres expectantes intervenciones de notas indeterminadas rellenan el tiempo señalado en el registro agudo. Enríquez nos indica que este módulo debe durar 12 segundos. La precipitación de la H crea un gran contraste que el pianista tiene que resaltar.

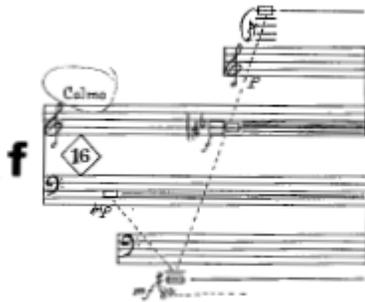


241

El tempo *Calmo* de la F nos deja en el carácter lento del módulo anterior. Pero ahora Enríquez nos pone unas sólidas y expresivas notas largas que como pilares van edificando lentamente una sonoridad llena en todo el teclado. Este módulo debe durar 16 segundos, por lo que hay que darles mucho cuerpo a cada una de las notas y no precipitarse a tocar la siguiente nota sin haberle dado su gran espacio.

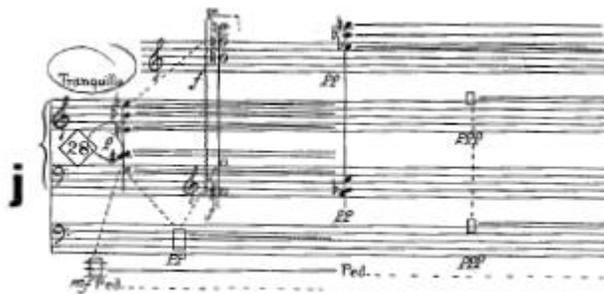
²⁴⁰ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo H.

²⁴¹ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo E.



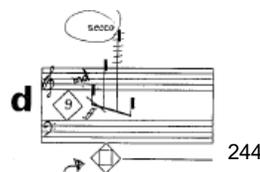
242

El módulo J *Tranquilo*, es un lento juego de clusters y acordes por cuartas y quintas. La larga sección de 28 segundos resalta las diferencias de texturas coloristas de los acordes. El juego de manchas produce clusters que deben de ser cuidadosamente calculados de acuerdo a su intensidad, registro y conformación interválica, ya que la larga duración que tendrá cada uno de estos los vuelve muy protagónicos.



243

La D funciona como una sección de transición entre la sección central de reposo y la sección explosiva del final. Está conformado por un efecto de vibración empática de las cuerdas, llevada a cabo al dejar presionadas unas teclas en el registro grave, mientras la mano derecha toca de manera rápida y fuerte en el registro agudo. La ejecución en *fortissimo* y *secco*, nos va anunciando un cambio de carácter hacia algo más rápido, pero la duración de 9 segundos de este efecto y la quietud sonora aún nos hace referencia al movimiento anterior.



244

²⁴² Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo F.

²⁴³ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo J.

²⁴⁴ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo D.

La C irrumpe con un juego de acordes, clusters y notas sueltas que marchan de manera muy rítmica en *fortissimo* y *staccato*. Esta marcha comienza a colapsarse debido a la liberación del ritmo y la indicación de *Pedal*. Enríquez va derrumbando el ritmo estable y saturando el sonido del piano hasta que llega a su punto máximo, lo cual finaliza con dos clusters en los dos extremos del teclado.



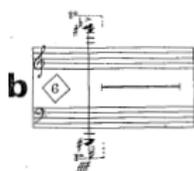
245

El carácter *nervoso*, *molto staccato* y *sempre pianissimo* de la G reestablece el ritmo, punteando frenéticamente una línea melódica que sube y baja por todo el piano. El nerviosismo de la melodía se hace mayor cuando Enríquez nos indica breves puntos de movimiento en la velocidad de la melodía. El maniático y desequilibrado motivo primero se establece y luego continúa con un ritmo inestable y desesperado. El bajo explota en el registro grave con unos clusters y desemboca en octavas que a su final cortan de tajo el movimiento. Un calderón nos deja en un silencio sórdido que rompe la enloquecida entrada de dos motivos minimalistas que se repiten hasta su desaparición.



246

El módulo B le pone un punto final a la obra, con un acorde por segundas, ubicado en los dos extremos del piano en *ffff*.



247

²⁴⁵ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo C.

²⁴⁶ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo G (mitad).

²⁴⁷ Enríquez, M. (1977). Con ánimo, módulo B.

VII - Conclusiones

El piano ha sido un instrumento que ha vivido un proceso evolutivo muy interesante. Desde su origen, las modificaciones de construcción que ha sufrido, han repercutido en la manera en la que los intérpretes y compositores se aproximaron a él. Las nuevas posibilidades que el instrumento ofreció fueron aprovechadas por los compositores de su época, originando nuevos recursos técnicos. Del mismo modo, los compositores e intérpretes, al momento de desarrollar nuevos recursos técnico-musicales, fueron marcando el camino del desarrollo de la construcción del piano.

El resultado del proceso de refinamiento de la música para piano ha llegado a un nivel muy alto para el siglo XXI, ofreciendo una diversidad de sonoridades y literatura amplísima. Desde que Cristofori inventó el fortepiano hasta que la fábrica Steinway y Bösendorfer crearon sus modernos pianos, las posibilidades sonoras del instrumento se multiplicaron. Del mismo modo, la técnica pianística ha dado grandes pasos a lo largo de este proceso, gracias a grandes músicos como los expuestos en este trabajo.

A lo largo de este proceso, el piano tomó un papel determinante en la historia de la música occidental, en el cual el estudio de su técnica interpretativa, compositiva y de construcción, se volvieron áreas de gran atención. Ello nos ha legado un amplio panorama de literatura musical, crítica, histórica y de teoría interpretativa que es indispensable conocer y de la cual hoy en día, los músicos interesados en el piano, podemos disfrutar. También es importante estudiar el largo camino del piano y de la tradición pianística para poder comprender los aspectos interpretativos del repertorio para piano. El presente trabajo se enfocó en realizar un acercamiento a la evolución técnico-musical del piano, por lo que invito a todo aquel lector a profundizar en la vasta literatura que existe sobre el tema.

Resulta importante resaltar a manera de conclusión, que ni el piano, ni ningún instrumento, han llegado a su forma final, ya que mientras existan ideas musicales, y constructores de instrumentos capaces de poder materializarlas, la música seguirá transformándose, y por lo tanto los instrumentos y la técnica de ellos también. La música es un fenómeno vivo, el cual no tiene fin, ya que al ser un producto del hombre, el cual cambia todo el tiempo, no tiene otro destino más que el cambio constante.

Durante el transcurso de la redacción del presente trabajo, tuve la oportunidad de profundizar en la historia del desarrollo de la técnica pianística y la construcción del piano, lo cual me ayudó mucho en mi desempeño como pianista. Aprendí cómo era que tocaban los compositores de las obras que tocaré en mi recital de titulación, y

ello me dio muchas herramientas como músico, por lo que espero que este trabajo tenga la misma utilidad para todo aquel que lo lea.

VIII - Anexos

Anexo I – Síntesis para el programa de mano

El surgimiento del piano, abrió una nueva puerta en la historia de la música occidental. Este instrumento con diferentes capacidades, generó un largo proceso evolutivo técnico-musical-constructivo. Las modificaciones en la construcción de los instrumentos de teclado crearon nuevas formas de tocarlos y componer para ellos. Del mismo modo, cuando los gustos musicales cambiaban, se generaban nuevas propuestas para su construcción. Esta influencia mutua impulsó el desarrollo de los pianos, llevando a los primeros instrumentos a convertirse en el popular piano que hoy conocemos.

Éste ha sido un proceso que lleva más de dos siglos de amplitud, el cual sigue transcurriendo, respondiendo a ideales estéticos específicos, dependiendo del contexto musical de cada época. Esta acumulación de conocimientos y recreación de los mismos nos han legado todo un abanico de posibilidades sonoras y técnicas.

A través de cinco obras de la literatura pianística, observaremos varios periodos importantes de la historia del instrumento, en los cuales los cambios fisionómicos del piano y la adaptación de los recursos técnicos nos revelan las diferentes facetas del instrumento. Se abarcará un periodo de tiempo que va desde la creación del piano como un instrumento completamente distinto de tecla a finales del siglo XVIII, hasta la segunda mitad del siglo XX.

Sonata en Do mayor Op. 2 No. 3 de Ludwig van Beethoven

A finales del siglo XVIII la sociedad europea sufrió grandes cambios debido a la Revolución Industrial. Se generó un intercambio cultural y mercantil más directo y barato, lo cual afectó el mercado del arte, y por lo tanto, el de la música. Resultaba más fácil poder comprar partituras o instrumentos, aunque provinieran de diferentes ciudades. En el periodo que comprende los años de 1750 a 1775, los compositores europeos trataron de simplificar la música, adecuándola al nuevo gusto burgués, debido a la demanda de una nueva música que sirviera de entretenimiento y diversión, ya que a la mayoría no le interesó la seriedad y complejidad de la antigua música barroca. Esto los llevó a utilizar de manera diferente el ritmo, la melodía y la armonía. Fue en este periodo que los compositores hicieron el cambio del clave al piano, el cual ofrecía una mejor alternativa para sus propuestas.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) fue uno de ellos, ya que a pesar de haber iniciado sus estudios en el clave y el órgano, encontró en el piano un aliado para sus ideas. En 1794, el joven Beethoven ya era un virtuoso del piano y logró impresionar a

sus contemporáneos debido a su monstruosa técnica instrumental. Al trasladarse a Viena, rápidamente se posicionó como un gran compositor e intérprete, abriéndose paso en el ámbito. En este periodo juvenil Beethoven conoció a Haydn y tomó clases de composición con él. Fue así como surgieron las tres *Sonatas Op. 2*, de las cuales interpretaré la tercera. Su jovial y fresco espíritu es un fiel reflejo del momento por el cual atravesaba el compositor: el éxito y un futuro prometedor.

Valle de Obermann de los Años de Peregrinaje de Franz Liszt, Primer año: Suiza

La década de 1830 trajo grandes cambios en la técnica pianística, alcanzando uno de los puntos más altos en su historia, quizá para algunos el más alto. Uno de los múltiples factores que intervinieron en este proceso de evolución fueron los pianos con mecanismo de doble escape que la casa Erard patentó y construyó en Francia desde 1821. Este mecanismo hizo posible la repetición más veloz de la tecla y un mejor manejo en la percusión de la cuerda, ofreciendo al intérprete una gran variedad tímbrica. Como resultado de los cambios en la construcción, el peso de la tecla aumentó y esto generó problemas técnicos a superar. El mercado de las partituras y la demanda pública de las clases de piano generaron una enorme cantidad de métodos de enseñanza. En ellos, tanto principiantes como avanzados tuvieron una guía para sobreponerse ante el manejo del aumentado peso del teclado y esto hizo que se le diera mucho énfasis a la ejercitación digital, casi como un deporte. Esta nueva forma de tratar al instrumento hizo posible la implementación de recursos técnicos como los trémolos, notas repetidas, notas dobles, pasajes a altísimas velocidades y grandes saltos. Inspirados en Beethoven, los compositores románticos buscaron sus propuestas musicales individuales, queriendo superar los límites técnicos alcanzados hasta el momento. Sería Franz Liszt (1811-1886) el compositor-pianista que llegaría más lejos en este objetivo.

El compositor húngaro, desde temprana edad se destacó por su talento, lo que le hizo posible darle la vuelta al mundo en sus monumentales giras, las cuales llevó a cabo desde los diez años. Liszt se establecería en París por varios años donde pudo conocer a grandes artistas de diferentes disciplinas, abriendo su panorama artístico. En París conocería a la Condesa Marie d'Agoult, con quien mantuvo una escandalosa relación amorosa y tuvo tres hijos ilegítimos. Los jóvenes enamorados se trasladaron a Ginebra escapando del escándalo para poder disfrutar de su gran amor. Liszt compone en este lugar el Valle de Obermann, inspirado en la novela de Étienne Pivert de Senancour con el mismo título.

Años más tarde Liszt revisó la obra, en su estancia en Weimar, donde depuró la obra de los excesos de su juvenil impulso creativo. La versión que interpretaré es la versión final la cual, a pesar de contener menos notas, por su contenido expresivo es más poderosa que la primera versión.

Concierto para piano y orquesta en Sol mayor de Maurice Ravel

Los adelantos tecnológicos del siglo XX transformaron por completo la realidad europea, llenando de nuevas ideas y optimismo a los artistas de la época. Surgen en París movimientos artísticos como el Impresionismo y el Simbolismo, los cuales inspirarían a los músicos franceses a plantear nuevas propuestas musicales.

Por otro lado, el piano llegó a su forma actual, con registros homogéneos, tres pedales y mucha riqueza tímbrica y dinámica. Maurice Ravel (1875-1937) exploró la variedad de las posibilidades dinámicas y de diferenciación de planos sonoros a un nivel refinadísimo. La técnica compositiva de Ravel, fuertemente influenciada por Poe y su *Filosofía de la composición*, le llevó a perseguir la perfección como fin último. La música para piano de Ravel estaba basada en los principios de precisión y transparencia. En las piezas la pulcritud y el refinamiento francés encuentran su voz, por lo que el intérprete debe ceñirse a tales principios para poder evocar el mundo raveliano.

Ravel sintió la necesidad de escribir una obra para piano y orquesta que él mismo pudiera interpretar al teclado en sus giras, pero como es sabido, las dificultades acumuladas en el proceso de composición de la obra, impidieron al compositor poder ejecutarla, comisionándole la interpretación a su colega Marguerite Long, a quien dedicó el *Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor*.

Sonata para piano (1926) Sz. 80 de Béla Bartók

En el siglo XIX el lenguaje tonal había alcanzado sus límites con la música de Wagner y Strauss. La tonalidad y el cromatismo exacerbado ya no representaban un medio atractivo para los compositores jóvenes. Por esta razón a inicios del siglo XX comenzaron a aparecer nuevas propuestas individuales e independientes en torno a la técnica compositiva. Cada compositor comenzó a replantear la teoría musical occidental desde sus composiciones por lo que la técnica instrumental se planteó desde esta perspectiva.

El piano, ya con sus registros homogéneos, fue la plataforma sobre la cual se tomó partido pero a diferencia del refinamiento y la transparencia de Ravel, y los trazos

libres y voluptuosos de Debussy, la nueva generación de compositores ya no buscaron hacer desaparecer el mecanismo de martillos del piano, sino todo lo contrario. Empezaron a resaltar la naturaleza percutiva del piano creando sonoridades más directas y secas. Este fue el campo explorado por Béla Bartók (1881-1945), y el piano después de dos siglos de su creación, al fin reconoció su principal característica, sus martillos y la percusión de la cuerda.

La época en la que Bartók vivió, fue un periodo en el cual Hungría buscaba su identidad nacional en muchos campos, incluido el musical. Béla Bartók se comprometió seriamente con la música rural, emprendiendo desde 1906 una enorme cantidad de expediciones a las diversas provincias de Hungría, Rumania, Eslovaquia, Turquía y el norte de África. De estos viajes, Bartók pudo asimilar la naturaleza de la música folklórica, analizando y entendiendo su funcionamiento y su espíritu. Pero a la vez logró fusionar la tradición composicional occidental con la tradición popular de su país en un estilo moderno a la altura de sus contemporáneos, como Stravinsky, Schoenberg, Webern o Berg.

Con el paso del tiempo Bartók fue ganando reconocimiento internacional y era invitado a tocar en varios países. Sus constantes giras le hicieron componer una serie de piezas para piano que él pudiese presentar. En 1926 Bartók compuso varias obras para piano, incluida la *Sonata*, obra que interpretaré, y cuyo contenido es una gran muestra de la síntesis cultural que el compositor logró concretar.

Con Alma de Manuel Enríquez

A principios del siglo XX, el sistema tonal comenzó a representar una limitante para los compositores y muchos de ellos rompieron con la tradicional armonía occidental, como fue el caso de Debussy, Stravinsky o Bartók. En el periodo entre guerras, Arnold Schönberg propuso un nuevo sistema de organización de sonidos: el dodecafonismo. Este sistema representaba una posible solución ante la crisis a la que había llegado el sistema tonal durante los primeros años del siglo XX, debido al uso exhaustivo del cromatismo que Wagner y Liszt habían explotado. A pesar de las soluciones de sus contemporáneos, Schönberg optó por el desarrollo de un nuevo sistema, el cual proponía la organización de los sonidos por medio de series de sonidos, emancipándose del sistema escalístico. Él sentía que su propuesta era la continuación histórica de sus antepasados musicales como Brahms, o el mismo Beethoven, ya que a pesar de romper con la tonalidad, siempre compuso en base a las estructuras tradicionales.

En un principio el dodecafonismo planteaba liberar a la melodía y armonía de un centro tonal, dándole muchas más posibilidades. Sin embargo para lograr erradicar

las tendencias gravitacionales de la tonalidad, Schönberg tuvo que darle la misma importancia a los doce sonidos de la escala cromática, estableciendo un sistema en base a series de doce sonidos. La serie así, tomó gran importancia, ya que fue el eje de construcción del compositor. La serie no debía repetirse hasta que se presentara en su totalidad, y la composición se basaba en la deconstrucción de la misma por medio de inversiones, retrogradaciones y muchos otros recursos. El dodecafonismo con su sólida lógica y coherencia gramatical, representó una gran solución a la crisis tonal, y fue adoptada por varios compositores, como Stravinsky (sólo en sus obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial), Berg, Webern, Messiaen o Boulez, entre muchos otros.

Tras la Segunda Guerra Mundial, los compositores se cuestionaron todo lo escrito hasta el momento, replanteando muchos de los elementos del pasado y proponiendo nuevas soluciones musicales. Fue en este periodo que surgieron propuestas como la música electrónica, la música concreta, la música electroacústica o la música indeterminada.

Esta variedad de técnicas composicionales llegaron a México a durante los años 60's y 70's, llenando de ideas frescas a las nuevas generaciones de compositores. Esta generación buscaba otros caminos que el nacionalismo establecido desde inicios del siglo, por lo que la producción de estos artistas se aventuró a explorar en la vanguardia del momento.

Manuel Enríquez (1926-1994) fue uno de los compositores mexicanos de mayor importancia. Enríquez logró mantenerse a la vanguardia a nivel internacional, trabajando al lado de los mejores compositores del momento, teniendo una gran presencia internacional. Su estilo composicional que incursionó por el nacionalismo, el serialismo, el indeterminismo, la música electrónica y electroacústica, lo llevó a desarrollar un estilo propio y original.

De las diez obras que Enríquez escribió para piano, yo interpretaré *Con ánimo*. Esta obra con estilo indeterminista, propone al intérprete la libre elección del orden de los once módulos que la conforman. Cada uno de ellos tiene un carácter específico y de igual modo varios contienen elementos que deja a la decisión del intérprete. Enríquez nunca cayó en una composición superficial o monótona, buscaba siempre la originalidad, actualizando sus propuestas. Por ello su música es tan diversa y rica en materiales. Él mismo opinaría al respecto que "todo creador que se precie de tal, tiene que ser un eterno experimentador. El arte no puede anquilosarse ni estacionarse jamás". Los continuos experimentos sonoros emprendidos por Enríquez, le permitieron estar siempre a la vanguardia musical mexicana, buscando nuevas formas de expresión con un personal sello de autenticidad y frescura.

Anexo II – Bibliografía

- Alcaraz, J. A. (2001). *Manuel Enríquez: Canciones para un compañero de viaje*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, CENIDIM.
- Antokoletz, E. (2006). *La música de Béla Bartók*. España: Idea Books.
- Bartók, B. (2006). *Escritos sobre música popular*. Traducción de Roberto V. Raschella. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bayley, A. (2001). *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge University Press.
- Burkholder, J.P./Grout D.J./Palisca C.V. (2008) *Historia de la música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bruhn, S. (1997). *Images and Ideas in Modern French Piano Music*. Nueva York: Pendragon Press.
- Casares, E. (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Escritores.
- Casella, A. (1937). *Il Pianoforte*. Milán: Ricordi & C.. Trad. esp. de Carlos Floriani (1957). *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*. Barcelona: Nortedur.
- Chopin, Frédéric/Opienski, Henryk (1988). *Chopin's Letters*. Nueva York: Dover Publications.
- Czerny, C. (s/f) *El arte de tocar el piano*. Traducción de Juan C. Écri. Esquivel y Salas Litógrafos e Impresores.
- Czerny, C./Badura-Skoda, P. (1970). *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano*. Viena: Universal Edition.
- Dolge, A. (1972). *Pianos and their makers*. Nueva York: Dover Publications.
- Enríquez, M. (s/f). A lápiz: Música para piano. *Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical*, 98-102.
- Fischer, E. (1959). *Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Londres: Faber & Faber.

- Gillespie, J. (1972). *Five Centuries of Keyboard Music*. Nueva York: Dover Publications.
- Golea, A. (1961). *Estetica de la musica contemporanea*. Buenos Aires: Eudeba.
- González, M. Á. (1982). *Musica mexicana contemporanea*. Fondo de Cultura Económica.
- Kirby F. E. (1966). *A Short History of Keyboard Music*. Nueva York: The Free Press.
- Long, M. (1960). *Au piano avec Claude Debussy*. Paris : Julliard.
- (1971). *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris : Julliard.
- Matthews, D. (1972). *Keyboard Music*. Nueva York: Praeger Publishers.
- Mawer, D. (2000). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press.
- Moreno Y. (1996). *La composicion en Mexico en el siglo XX*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mozart, W. A./Hans M. (1972). *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. Nueva York: Dover Publications.
- Myers, R. (1968). *Erick Satie*. Michigan: Dobson.
- Poe, E. A. (1846). *The philosophy of composition*. *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, no.4.
- Petit, P. (1975). *Ravel*. Madrid: Espasa-Calpe S. A.
- Rattalino, P. (2005). *Storia del Pianoforte*. Grupo Editoriale Il Saggiatore. Trad. esp. de Juan Godó Costa: *Historia del Piano*. España: Idea Books.
- Roberts, P. (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Oregon: Amadeus Press.
- Rosen, C. (1998). *Formas de Sonata*. España: Span Press Universitaria.
- Rosen, C. (1998). *The Classical Style*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Samuel, C. (1965). *Panorama de la musica contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

Wagar, C. J. (1986). *Stylistic tendencies in three contemporary mexican composers: Manuel Enríquez, Mario Lavista and Alicia Urreta*. Stanford University.

Wenk, A. (1983). *Claude Debussy and twentieth-century music*. Massachusetts: Twayne Publishers

Partituras

Bartók, B. (1927). *Sonate für Klavier*. Viena/Londres: Universal Edition.

Enríquez, M. (1977). *Con ánima*. Ciudad de México: Ediciones Mexicanas de Música

Mezo I./Sulyok I. (1976). *Années de Pèlerinage. Première année – Suisse*. Budapest: Editio Musica.

Mezo I./Sulyok I. (1976). *Album d'un voyageur*. Budapest: Editio Musica.

Motta, J. V. (1933). *Album d'un voyageur, No. 5. Vallée d'Obermann*. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Ravel, M. (1932). *Concerto puor piano et orchestre. Deux pianos à quatre mains*. París: Durand.

Ravel, M. (1932). *Concerto puor piano et orchestre. Partion d'orchestre*. París: Durand.

Ravel, M. (1932). *Concerto puor piano et orchestre*. Manuscrito de las partichelas.

Wallner B. A./Hansen C. (1975). *Beethoven Klaviersonaten, Band I*. Alemania: G. Henle Verlag.