



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE:

**JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN,
FRANZ LISZT, GERHART MUENCH Y MAURICE RAVEL**

NOTAS AL PROGRAMA

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN MÚSICA, PIANO**

PRESENTA:

YURITZI FRANCO ENZÁSTIGA

ASESORES:

**MTRA. ANIKÓ KRISZTINA DELI
MTRA. ADRIANA LEONOR SEPÚLVEDA VALLEJO**

CIUDAD DE MÉXICO

2017





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.

A Dios,
a mis padres,
a mi hermana,
a mis maestros en
especial a Krisztina
Deli,
a él,
a mis amigos,
a la vida.

Índice

Introducción.....	1
I. Modelo e inspiración en obras para piano desde el Barroco hasta el siglo XX.....	2
II. Suite Francesa en Mi mayor BWV 817 de Johann Sebastian Bach.....	6
II.1 Contexto histórico-cultural del Barroco	6
II.2 Datos biográficos de Johann Sebastian Bach	16
II.3 La suite como género barroco	19
II.5 Análisis de la Suite Francesa en Mi mayor BWV 817 de Bach.....	29
II.6 Sugerencias interpretativas.....	32
III. Sonata en Re mayor op. 28 “Pastoral” de Ludwig van Beethoven.....	33
III.1 Contexto histórico-cultural del Clasicismo musical	33
III.2 Datos biográficos de Ludwig van Beethoven	37
III.3 La sonata	41
III.3.1. La forma sonata	41
III.4. Particularidades de las sonatas para piano de Beethoven	42
III.5 Análisis de la Sonata en Re mayor op. 28 "Pastoral" de Beethoven.....	44

III.6 Sugerencias interpretativas.....	62
IV. Dos leyendas de Franz Liszt, n° 2 “San Francisco de Paula caminando sobre las olas”.....	63
IV.1 Contexto histórico-cultural del Romanticismo	63
IV.2 La música programática y su estética en el Romanticismo	73
IV.3 Datos biográficos de Franz Liszt	74
IV.4 Análisis de la Leyenda n° 2 “San Francisco de Paula caminando sobre las olas” de Franz Liszt.....	77
IV.5 Sugerencias interpretativas	90
V. <i>Jeux d'eau</i> de Maurice Ravel	91
V.1 Contexto histórico-cultural del Impresionismo.....	91
V.2 Las características del Impresionismo musical	96
V.2.1. Los principios del Impresionismo musical: Claude Achille Debussy	97
V.2.2. Las influencias orientales.....	98
V.2.3. Técnicas de composición en la música impresionista.....	102
V.2.4. Tema predilecto del impresionismo: el agua	103
V.3 Datos biográficos de Maurice Ravel	104
V.4 Análisis de <i>Jeux d'eau</i> de Maurice Ravel.....	106
V.5 Sugerencias interpretativas.....	111

VI. Dos Poemas, op. 75 b para piano (atribuidos a Alexander Skriabin) de Gerhart Muench, <i>Pòeme ténébreux</i> , <i>Pòeme lumineux</i>	112
VI.1 Tendencias en las corrientes musicales de Europa en el siglo XX.....	112
VI.2 La presencia del Modernismo alemán en México	119
VI.3 Datos biográficos de Gerhart Muench-Lorenz	122
VI.4 Características de las obras para piano de Muench	127
VI.5 Dos Poemas, op. 75 b para piano de Muench.....	128
VI.5.1. La expresión artística de Alexander Skriabin.....	128
VI.5.2. Análisis de los Dos Poemas, op. 75 b para piano de Muench.....	130
VI.6 Sugerencias interpretativas	132
VII. Conclusiones	133
Anexo I. Síntesis para el programa de mano	135
Anexo II. Partitura de los Dos Poemas, op. 75 b para piano (atribuidos a Alexander Skriabin) de Muench.	141
Anexo III. Bibliografía	150

Introducción

Desde la antigüedad, el ser humano ha buscado expresarse mediante distintas manifestaciones artísticas. Estas obras de arte sirven como herramienta para comprender los pensamientos y sentimientos del ser humano. Además, la evolución de la expresión artística refleja el desarrollo de la conciencia humana y la búsqueda del modelo a seguir en la creación de una obra.

Todo lo que un artista percibe, piensa o siente, puede ser fuente de inspiración. A menudo nacen ideas al observar la naturaleza, al meditar sobre lo trascendental o al participar en los rituales folklóricos de determinada comunidad. En tanto, las emociones o sentimientos como el amor, el éxtasis o el furor, son un denominador común que une a los seres humanos a través de la historia.

La creación también puede inspirarse en obras pictóricas, literarias o musicales, es decir en obras realizadas por otros artistas. En estos casos, las antiguas formas de arte cobran importancia en la actualidad y sirven como punto de partida para repensar o desarrollar las mismas ideas. La inspiración de los artistas ha sido también influenciada por los ideales estéticos o filosóficos y los hechos históricos o acontecimientos políticos importantes. En otras palabras, la obra de arte absorbe el contexto histórico-cultural de su época. Sin embargo, la manera en la que se materializa esta inspiración, depende también de la sensibilidad, el temperamento y la situación emocional del artista.

La finalidad de este escrito es mostrar cómo modelos de distintos géneros inspiran composiciones musicales y de qué manera esta inspiración se manifiesta en las obras de mi repertorio. Realizaré un análisis teórico-musical para entender mejor por qué el compositor eligió cierto modelo para seguir y cómo se materializa la inspiración en la partitura tomando en cuenta las circunstancias histórico-culturales de la época correspondiente. Al finalizar la presente investigación, es mi objetivo acercarme a una interpretación fiel y consciente, misma que presentaré en mi recital de titulación, esperando que el público disfrute el resultado.

I. Modelo e inspiración en obras para piano desde el Barroco hasta el siglo XX

La época barroca se extendió aproximadamente por todo el siglo XVII hasta mediados del XVIII. Desde el siglo XVI en Europa eran característicos los enfrentamientos religiosos entre católicos y protestantes, por tal razón la Iglesia Católica usó el arte como medio de propaganda. La música religiosa se desarrolló sobre pasajes bíblicos; los autores crearon monumentos sonoros tanto para la gloria de Dios como para sus seguidores devotos. Los compositores le sirvieron a Dios y expresaron su admiración y elogio rindiendo alabanza mediante sus obras, esto los llevó a inspirarse en algunos acontecimientos espirituales de la vida de los héroes bíblicos. Evocaban a los santos de la Iglesia Católica, especialmente a los que estaban “de moda” en aquella época o región.

Durante esta época predominó una sociedad que cultivaba una moral de apariencias y esplendor. Esto dio cabida al rebuscamiento y a las exageraciones características del estilo barroco. La mayor parte de la producción musical estaba supeditada al gusto de la nobleza. El virtuosismo instrumental inspiró a Doménico Scarlatti al componer más de 500 sonatas para clave, mientras que la danza, como una actividad de la sociedad cobró importancia en la vida cortesana.

En el Barroco, las danzas eran tan populares que sirvieron como inspiración para crear una serie de ellas llamada *suite*, la cual llegó a ser uno de los géneros más solicitados para teclado. La famosa colección de Seis Suites para Clave de Charles Dieupart, publicada hacia 1707, formaba parte de la biblioteca de Johann Sebastián Bach y pudo servir de modelo en la creación tanto de sus seis suites francesas e inglesas, como de sus partitas.

En el Clasicismo, cuya manifestación abarcó los siglos XVIII y XIX, la Ilustración trajo consigo cambios sociales que junto a la importancia de la burguesía permitieron a los artistas expresarse más libremente. De esta manera, se añadió a las obras la expresión dramática y se defendían las ideas de libertad e independencia política, condenando el absolutismo de los reyes.

En la música, resurgieron las formas clásicas grecorromanas basadas en el equilibrio, la forma y la belleza. Su expresividad y elegancia eran resultado de la influencia del Estilo Galante y el *Empfindsamer Stil* (estilo sentimental), corrientes estéticas que abrieron paso hacia el *Empfindsamkeit* (Sensibilidad) y a un temprano Romanticismo denominado *Sturm und Drang* (Tempestad e Ímpetu). Es entonces cuando los compositores empezaron a plasmar en sus obras sus propios sentimientos y emociones.¹

El periodo del Clasicismo propició un cambio radical en el papel de los instrumentos de teclado a medida que desaparecía el bajo continuo. El clavecín fue gradualmente desplazado por el piano, por lo que se amplió la capacidad sonora. Las variaciones y la sonata fueron los géneros musicales más utilizados en las obras para piano; las sonatas y los conciertos *per soli* de Haydn y Mozart pudieron servir como modelo para las obras posteriores de Beethoven.

En materia de inspiración, en las obras tempranas de Wolfgang Amadeus Mozart, se refleja la sencillez pastoril del paisaje alpino de su natal Salzburgo, en la Alta Austria. Su música expresa la alegría y elegancia que le exigían sus mecenas, sin embargo, otros acontecimientos tristes, como la muerte de su padre o su depresión emocional dada su situación económica, influyeron en su música haciéndola profundamente sincera y dolorosa.

La misma idea pastoril reflejada en Mozart, forma parte de la fuente de inspiración en Ludwig van Beethoven. Sin embargo, las hostilidades en la vida de Beethoven, desde el maltrato de su padre, hasta la sordera, hicieron de él un hombre de carácter irascible, fuerte, e inestable. Tales rasgos, aunados al desprecio que sentía Beethoven hacia la autoridad, están presentes dentro de su obra.

En el Romanticismo, cuya manifestación abarcó aproximadamente el fin del siglo XVIII y todo el siglo XIX, el individualismo y el subjetivismo, característicos de la época, hicieron frente a la rigidez de las reglas académicas llevando al artista a la expresión de sus propios sentimientos. El deseo de libertad característico de las revoluciones, se vio reflejado en la creación de nuevas obras musicales de forma libre, tales como el nocturno, el vals, la mazurca

¹ Brockhaus, Riemann. *Zenei Lexikon*, 1984, pp. 10-11.

y el soneto, donde el culto a la naturaleza como a la luna u otros escenarios nocturnos eran fuentes de inspiración en la época.

El Romanticismo le dio al piano suma importancia como instrumento solista con una mayor libertad de expresión y nacieron los intérpretes “estrella” como Sigismund Thalberg, y Franz Liszt. El intérprete romántico ideal era informado, siempre estaba a “la moda” y era culto; era alguien que sabía de historia, filosofía, literatura y pintura, como es el caso de Liszt quien introduce en sus obras temas sobre héroes históricos. Por ejemplo, Iván Mazeppa era un independentista ucraniano que sirvió como fuente de inspiración para la composición del Poema Sinfónico *Mazeppa* y del Estudio Trascendental n° 4. Liszt se inspiró en el cuadro Los desposorios de la Virgen del pintor Rafael, componiendo el *Sposalizio*, y en una escultura llamada El pensador de Miguel Ángel, creando *Il Penseroso*. Sus lecturas favoritas sirvieron como modelos para musicalizar tres sonetos de Petrarca, y del poema Tras una lectura de Dante de Víctor Hugo, nació la Fantasía Quasi Sonata.

Los sentimientos como la tristeza, el amor, el abandono, la pasión o la pérdida, son también importantes fuentes de inspiración para los románticos, así como escuchamos en Las Romanzas sin Palabras de Felix Mendelssohn-Bartholdy, en los ya mencionados tres sonetos de Petrarca o en la mayoría de la música de Chopin que expresa la melancolía y el ensueño romántico. También, algunos románticos se sintieron inspirados en la técnica de otros compositores. Frédéric Chopin dedicó sus Estudios op. 10 a Franz Liszt, mientras Liszt se inspiró en la técnica de Paganini para la creación de sus Grandes Estudios de Paganini, dedicados a la excelente pianista contemporánea Madame Clara Schumann.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las máquinas de la modernidad, como la invención del ferrocarril, el automóvil, la fotografía, el teléfono y el cinematógrafo, hicieron posible un mayor intercambio de información, abriendo nuevos horizontes a los artistas de la época. El Oriente lejano ya no estaba tan lejos y pudo tener una gran influencia sobre compositores como Debussy, Ravel y Bartók quienes dedicaron varias obras a explorar las sonoridades de la música oriental. Las Pagodas de Debussy evocan el ciclo rítmico del ‘gran

gong' utilizado en el gamelán, mientras en *De la isla de Bali*, pieza n° 109 del 4° volumen del *Mikrokosmos* de Béla Bartók, se alude a la escala pentatónica balinesa con semitono.

La aparición de las drogas, como el opio proveniente de China, tuvo su efecto sobre algunas obras artísticas. En 1830, cuando el compositor Héctor Berlioz compuso su *Sinfonía Fantástica* ya era un consumidor habitual de opio, así, temas como los sueños, las alucinaciones y lo irreal, se incorporaron a la música.

El simbolismo en la poesía y el impresionismo en la pintura sirvieron como modelo e inspiración para muchos compositores. Algunos compositores inspiraron sus obras en determinados versos simbolistas, en la impresión ante una escena donde transcurren luz y colores (característicos de la pintura impresionista) o en la contemplación de ciertos fenómenos sonoros de la naturaleza. De esta manera, el agua fue un tema predilecto para compositores como Debussy y Ravel.

A inicios del siglo XX, los compositores no sólo en Estados Unidos, sino también en Europa se vieron influenciados por la música afroamericana y el jazz. Esto se refleja en la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, en los conciertos para piano y orquesta en Re y Sol Mayor de Maurice Ravel y en la Suite para piano de Paul Hindemith. Estos compositores mezclaron los ritmos y armonías del jazz con sus propios estilos clásicos.

Los conflictos bélicos del siglo XX trajeron traumas y desorientación a la humanidad. Los artistas se interesaron en nuevos caminos e iniciaron búsquedas individuales. Tras la confusión y ambigüedad que se vivían, se desarrollaron algunos movimientos como el futurismo que buscaba romper los viejos esquemas y construir un nuevo perfil, y el primitivismo que buscaba rescatar el folklor. En la música aparecieron nuevas técnicas de composición, como la expansión o el abandono de la tonalidad, el redescubrimiento de la politonalidad, el dodecafonismo, el serialismo, el microtonalismo, el uso de técnicas extendidas y sonidos novedosos, además de la métrica irregular.

II. Suite Francesa en Mi mayor BWV 817 de Johann Sebastian Bach

II.1 Contexto histórico-cultural del Barroco

El siglo XVII fue una época de luchas entre católicos y protestantes. Tales enfrentamientos, como la guerra de los Treinta Años², trajeron consigo períodos de hambrunas, enfermedades, epidemias como la peste, y por consiguiente una notable disminución en la población.³

La Iglesia Católica hizo frente a la severidad e iconoclasia⁴ del Protestantismo e impulsó la Contrarreforma que tuvo gran influencia en el arte barroco. Empezó la edificación de templos con exceso de esculturas, evitando los desnudos y las escenas indecorosas.⁵ El influjo de la Iglesia Católica sobre los artistas era de carácter propagandístico e iba dirigido a exaltar la devoción. Ésta fue la época de los gobiernos absolutistas en Europa.⁶ Los reyes eran

² La guerra de los Treinta Años fue una guerra librada en la Europa Central entre los años 1618 y 1648. Inicialmente se trataba de un conflicto político entre Estados partidarios de la Reforma y la Contrarreforma. No obstante, la intervención paulatina de Francia, Holanda, Suecia, Alemania, España y Austria, convirtió gradualmente el conflicto en una guerra general por toda Europa, por razones no necesariamente relacionadas con la religión.

³ Kinder, Hermann, et al. *Atlas histórico mundial*, 2007, p. 269.

⁴ Expresión que en griego significa ‘ruptura de imágenes’, es la deliberada destrucción dentro de una cultura de los iconos religiosos de la propia cultura y otros símbolos o monumentos, normalmente por motivos religiosos o políticos.

⁵ Casas, N. Esencial. *Narciso Casas, muestra sus obras y secretos en las artes plásticas*, 2011, p. 31.

⁶ Kinder, Hermann, et al. Op. cit., p. 272.

independientes, su poder no estaba supeditado a ninguna limitación institucional y no rendían sumisión ante la Iglesia Católica.

La mayoría de las cortes eran connotados centros musicales. La música era parte del decoro y del estilo de vida de los nobles o aristócratas, quienes pretendían una estética suntuosa y teatral, identificándose así, como gente de importancia social. Además de tener músicos profesionales a su servicio, algunos mecenas eran músicos aficionados.⁷ El rey ilustrado, Federico II de Prusia, fue mecenas de Johann Sebastian Bach, además de compositor e intérprete de la flauta transversa, especialmente de las sonatas y conciertos de su maestro, músico de cámara y compositor Johann J. Quantz.

Durante los años de 1600, aparece una nueva corriente artística sucesora del manierismo⁸ italiano desarrollado durante la primera mitad del siglo XVI. El nuevo estilo, denominado barroco resultó ser tan exitoso que dominó la estética musical hasta el año de 1750. Su nombre se origina del vocablo portugués *barroco*, en español barrueco, el cual se refiere en término femenino a las perlas barruecas, es decir a las perlas deformes.⁹

En la época del Barroco, el arte prescindió de la serenidad clásica y la *mimesis*¹⁰ características del Renacimiento. El nuevo estilo representó de manera exagerada y ostentosa a un mundo en movimiento que cedía importancia a los sentimientos. Así el arte barroco se subordina a la decoración y se caracteriza por la representación de las pasiones, las emociones, las fantasías y la teatralización.

⁷ Pajares, R. *Historia de la música en 6 bloques Ética y Estética*, 2014, pp. 132-133.

⁸ Estilo artístico que surgió en Italia a comienzos del siglo XVI. Predominó en Italia desde el final del Alto Renacimiento y duró hasta alrededor del año 1580 en Italia.

⁹ Palisca, Claude V. 'Baroque', *Grove Music Online* [Web] 10 Sep. 16

¹⁰ Concepto estético que a partir de Aristóteles denomina así a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. El vocablo castellano proviene directamente del latino *mimēsis*, que a su vez deriva del griego *μίμησις* [*mímesis*], y puede también traducirse como 'imitación'.

La pintura barroca basó su innovación estética en dos elementos fundamentales: luz y realismo¹¹. Expresó la importancia que se le daba en esta época a los sentimientos, al drama y a los textos sagrados, a través de colores nítidos e intensos, así como de los elementos lumínicos del claroscuro¹². La importancia de los contrastes ‘claroscuristas’ en el barroco, se hace evidente en la música, en los contrastes entre los matices de las diferentes voces y los diferentes planos sonoros de la orquesta. El retrato, el bodegón¹³, el naturalismo¹⁴ y el religioso, eran los géneros característicos de la pintura barroca, lo que puede observarse en obras como La joven de la perla de Johannes Vermeer¹⁵, El almuerzo de Velázquez¹⁶ y La inspiración de San Mateo de Caravaggio¹⁷.

¹¹ Kinder, Hermann, et al. Op. cit., p. 272.

¹² Efecto pictórico que consiste en iluminar dramáticamente una imagen superponiéndola contra un fondo oscuro.

¹³ También conocido como ‘naturaleza muerta’, es una obra de arte que representa animales, flores y otros objetos, que pueden ser naturales (frutas, comida, plantas, rocas o conchas) o hechos por el hombre (utensilios de cocina, de mesa o de casa, antigüedades, libros, joyas, monedas, pipas, etc.) en un espacio determinado.

¹⁴ Movimiento pictórico en la pintura del barroco inicial, que también puede recibir otras denominaciones, como caravaggismo (por Caravaggio) o tenebrismo (por el uso de la luz). Caravaggio es el mejor representante, trata temas de la vida cotidiana, con imágenes tétricas usando efectos de luz. Los claroscuros procuran dar intensidad y viveza. Se rehúyen de los ideales de belleza, mostrando la realidad tal como es, sin artificios.

¹⁵ Johannes Vermeer (Delft, Países Bajos, 1632 - 1675), fue un pintor holandés, quien pintaba para los mecenas por encargo. Sus primeras obras fueron de tipo histórico, pero se desarrolló dentro de la pintura costumbrista que forma la mayoría de su producción.

¹⁶ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599 - Madrid, 1660), fue un pintor barroco considerado el máximo exponente de la pintura española. Desarrolló un estilo naturalista de iluminación tenebrista. En Madrid fue pintor de corte, su trabajo consistía en pintar retratos del rey y de su familia, así como otros cuadros destinados a decorar las mansiones reales.



Michelangelo Merisi da Caravaggio. La inspiración de San Mateo (pintura al óleo), 1602.

La escultura barroca buscó reflejar los estados anímicos mediante un exacerbado dramatismo en el modelado¹⁸, se manifestó en monumentos y estatuas como parte de la ornamentación de espacios interiores y exteriores, así como en el uso de fuentes en espacios abiertos. Principalmente cedió importancia a las figuras religiosas, como bien puede observarse en los retablos y esculturas dentro de las iglesias católicas. A esta índole pertenece El Éxtasis de Santa Teresa, de Bernini¹⁹, un grupo escultórico en mármol ubicado en la Iglesia de Santa María de la Victoria, en Roma. No obstante, la mitología fue también temática dentro de la escultura barroca.

La arquitectura barroca, ligada a la pintura y a la escultura, creó conjuntos teatrales y exuberantes que servían para enaltecer a los monarcas que los habían encargado. En este ámbito predominaron los elementos decorativos sobre los constructivos y cobraron relevancia

¹⁷ Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571 - Porto Ércole, 1610), fue un pintor italiano considerado el primer gran exponente de la pintura barroca, se interesó por el realismo, realizando sus obras mediante copias directas del natural, sin ningún tipo de preparación previa.

¹⁸ Kinder, Hermann, et al. Op. cit., p. 272.

¹⁹ Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 - Roma, 1680), fue un escultor, arquitecto y pintor italiano, considerado el escultor más destacado de su generación. Poseía gran habilidad para tallar el mármol y crear en sus esculturas escenas narrativas muy dramáticas.

las composiciones basadas en curvas y espirales. La arquitectura en la época barroca asumió un sentido escenográfico de las formas y los volúmenes. Estaba ligada al urbanismo en donde las ciudades se volvieron escenográficas y se colocaron altas cúpulas y estatuas.²⁰ Así, se crearon plazas simétricas como la Plaza de San Pedro del Vaticano en Roma, proyectada por Bernini; o el Palacio de Versalles, construido, reformado y decorado por diversos pintores, escultores y arquitectos, entre estos, André le Notre²¹, Louis le Vau²², Jules Hardouin-Mansart²³ y Charles le Brun²⁴.

La literatura barroca en Europa y sobre todo en España, se vio también influenciada por la Contrarreforma. A finales del siglo XVI la situación social y política de España predispuso a los escritores a imbuirse de lleno en este movimiento. Los literarios utilizaron variadas figuras retóricas para buscar una disposición formal recargada y una complejidad ornamental. Se inspiraron en temas como: el hambre, la peste, la desigualdad social, la miseria, los sueños de grandeza, la decepción y el desengaño. En la literatura barroca española, destacaron prosistas como Baltasar Gracián²⁵ y Francisco de Quevedo²⁶ ;

²⁰ Kinder, Hermann, et al. Op. cit., p. 272.

²¹ André Le Nôtre (París, 1613 - 1700), fue un conocido cortesano que gozó de la amistad y afecto de Luis XIV; diseñó los proyectos de numerosos jardines a la francesa.

²² Luis Le Vau (París, 1612 - 1670), fue un arquitecto francés. Creó un estilo que destacó por la simplicidad de las construcciones y la elegancia de las decoraciones.

²³ Jules Hardouin-Mansart (París, 1646 - Marly-le-Roi, Francia, 1708), fue un arquitecto francés, uno de los más importantes del siglo XVII europeo.

²⁴ Charles Le Brun (París, 1619 – ibídem, 1690), fue un pintor y teórico del arte francés, uno de los artistas dominantes en la Francia del siglo XVII.

²⁵ Baltasar Gracián y Morales (Belmonte de Gracián, Calatayud, Zaragoza, 1601 - Tarazona, Zaragoza, 1658), fue un jesuita, escritor español del Siglo de Oro que cultivó la prosa didáctica y filosófica. Entre sus obras destaca *El Criticón* (alegoría de la vida humana), que constituye una de las novelas más importantes de la literatura española.

dramaturgos como Lope de Vega²⁷, Tirso de Molina²⁸, Calderón de la Barca²⁹ y Juan Ruiz de Alarcón³⁰; además de la producción poética de los ya citados Quevedo, Lope de Vega, y también, la poesía de Luis de Góngora³¹.

En la segunda mitad del siglo XVII, la ciencia estaba tomando una forma reconocible donde el campo de las ciencias y las matemáticas se desarrolló de forma preponderante. Se crearon jardines botánicos, academias de Ciencias Naturales y observatorios como el famoso Real Observatorio de Greenwich, en Londres. Diversos avances científicos transcurrieron

²⁶ Francisco de Quevedo (Madrid, 1580 - Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1645), fue un escritor español del siglo de Oro. Destacado autor de la literatura española reconocido por su obra poética, aunque también escribió obras narrativas y obras dramáticas.

²⁷ Lope Félix de Vega Carpio (Madrid, 25 de noviembre de 1562-ibídem, 27 de agosto de 1635), fue uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español y, por la extensión de su obra, uno de los más prolíficos autores de la literatura universal. Fue también uno de los grandes líricos de la lengua castellana y autor de varias novelas y obras narrativas largas en prosa y en verso.

²⁸ Tirso de Molina (Madrid, 1579 - Almazán, 1648), fue un religioso español que destacó como dramaturgo, poeta y narrador del barroco. Su dramaturgia abarca principalmente la comedia de enredo, como *Don Gil de las calzas verdes*, y obras hagiográficas como la trilogía de *La Santa Juana o La dama del olivar*. Se le ha atribuido tradicionalmente la creación del mito de *Don Juan en El burlador de Sevilla*.

²⁹ Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600 - ibídem, 1681), fue un sacerdote católico y escritor español, conocido fundamentalmente por ser uno de los más insignes literatos barrocos del Siglo de Oro, en especial por su teatro.

³⁰ Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (Taxco, 1580 o 1581 - Madrid, 1639), fue un escritor novohispano del Siglo de Oro que cultivó distintas variantes de la dramaturgia. Entre sus obras destacan la comedia *La verdad sospechosa*, que constituye una de las obras claves del teatro barroco hispanoamericano.

³¹ Luis de Góngora (Córdoba, 1561 – ibídem, 1627), fue un poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro. Máximo exponente del culteranismo o gongorismo.

durante esta etapa; Isaac Newton³² formuló la teoría de la gravitación universal, interpretó el espectro solar y creó al igual que Leibniz³³ su propia invención del cálculo. En el área de las matemáticas sobresalió el estudio de geometría analítica del francés René Descartes^{34, 35}

Descartes incidió también en el campo de la filosofía, pues condujo sus ideas hacia el Racionalismo. Destacó además por su tratado *Las Pasiones del Alma*, publicado en 1649. Este texto ejerció una importante influencia en la composición y en toda la actividad musical de la época. Hacía énfasis en ‘la teoría de los afectos’, concepto estético de la música barroca, el cual se proponía describir cómo plasmar las emociones en la música y cómo ésta induce emociones en el oyente.³⁶ Según los principios derivados de esta teoría, una composición musical puede representar una pasión de forma indirecta, a través de la imitación de los síntomas y estragos corporales que ésta produce, ya sea alegría, esperanza, tristeza, miedo o dolor.³⁷ Según el musicólogo George Buelow:

“El compositor barroco planeaba el contenido afectivo de cada obra o cada sección o movimiento de la misma y del mismo modo esperaba una respuesta de su

³² Isaac Newton (Woolsthorpe, Lincolnshire, 1642 - Londres, 1727), fue un científico inglés fundador de la física clásica, hizo importantes aportaciones a las matemáticas, la astronomía y la óptica.

³³ Gottfried Wilhelm Leibniz, (Leipzig, 1646 - Hannover, 1716), fue un filósofo, lógico, matemático, jurista, bibliotecario y político alemán. Realizó profundas e importantes contribuciones en las áreas de metafísica, epistemología, lógica, filosofía de la religión, así como en la matemática, física, geología, jurisprudencia e historia.

³⁴ René Descartes (La Haye, Francia, 1596 - Estocolmo, Suecia, 1650), fue un filósofo, matemático y físico francés, considerado como el padre de la geometría analítica y de la filosofía moderna.

³⁵ Holton, Gerald. *Introducción a los conceptos y teorías de las ciencias físicas*, 1987, p. 163.

³⁶ Torres, Jorge. *La música como ciencia*, Revista de arte y estética contemporánea, 2009, pp. 104-106.

³⁷ *Ibíd.*, p. 110.

*audiencia basada en la misma apreciación racional del significado [afectivo] de su música”.*³⁸

En la antigüedad, durante la Edad Media³⁹ y el Renacimiento⁴⁰ los círculos que se ocupaban de la reflexión teórica de la música, le adjudicaron a ésta un sentido matemático. Sin embargo, para la última década del siglo XVI y principios del siglo XVII, un grupo de humanistas, músicos, poetas e intelectuales pertenecientes a la Camerata Florentina, se despreocuparon por los fundamentos matemáticos en la música y se centraron en la importancia del texto en relación con ésta. Acentuaron la importancia del tratamiento no polifónico de los textos, favoreciendo así la monodía acompañada, dejando en primer plano las palabras.⁴¹

De esta forma, las obras de carácter religioso, como las misas, los oratorios, las cantatas y las pasiones, enuncian con música los sentimientos y las emociones plasmadas en los textos litúrgicos. La aplicación de los principios retóricos en la música proporcionaba al

³⁸ Buelow, Georg. *Rethoric and music*, 1980, p. 800.

³⁹ La Edad Media es el período histórico de la civilización occidental comprendido entre el siglo v y el xv. Convencionalmente, su inicio es situado en el año 476 con la caída del Imperio romano de Occidente y su fin en 1492 con el descubrimiento de América, o en 1453 con la caída del Imperio bizantino, fecha que tiene la singularidad de coincidir con la invención de la imprenta (publicación de la Biblia de Gutenberg) y con el fin de la guerra de los Cien Años.

⁴⁰ El Renacimiento es el movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental durante los siglos xv y xvi. La ciudad de Florencia, en Italia, fue el lugar de nacimiento y desarrollo de este movimiento, que se extendió después por toda Europa. El término «renacimiento» se utilizó reivindicando ciertos elementos de la cultura clásica griega y romana, y se aplicó originariamente como una vuelta a los valores de la cultura grecolatina y a la contemplación libre de la naturaleza tras siglos de predominio de un tipo de mentalidad más rígida y dogmática establecida en la Europa medieval.

⁴¹ Torres, Jorge. *La música como ciencia*, Revista de arte y estética contemporánea, 2009, pp. 104.

discurso musical la capacidad de despertar, mover y controlar los afectos del público, lo que se convirtió en una tarea fundamental para los compositores de la época barroca.⁴²

Lo mismo ocurrió dentro de la ópera pero sobre textos no religiosos. La ópera es el género artístico donde se fusionan poesía, música, danza y teatro. Se sirve de la ornamentación, el dramatismo y los contrastes sonoros; utiliza además los recursos para la pompa y el esplendor en los espectáculos públicos. La ópera era el género que mejor expresaba el espíritu de la aristocracia y la estética del Barroco, en el siglo XVIII era un lujo indispensable en todas las cortes europeas, dado que reflejaba la fuerza y la grandeza de los reyes y príncipes de la época. El creador de la ópera francesa fue Jean-Baptiste Lully⁴³, de quien podemos citar *El burgués gentil hombre*, mientras, en Italia destacaba el compositor Claudio Monteverdi⁴⁴ con su famosa ópera *La fábula de Orfeo*.

Los elementos de la música barroca manifiestan el gusto por el contraste, el movimiento y el dramatismo. La dinámica empleaba efectos de eco y alternancias bruscas entre *piano* y *forte*. Son característicos los fuertes contrastes sonoros entre coros, entre familias instrumentales o entre solista y orquesta. Las texturas se polarizaban frecuentemente en dos líneas principales: una melodía y un bajo. Sobre éste último, los intérpretes podían improvisar a base de acordes, algo típico de la época que recibe el nombre de ‘bajo continuo’.

⁴² Op. cit., p. 108.

⁴³ Jean-Baptiste Lully (Florencia, Italia, 1632 – París, 1687), fue un compositor, instrumentista y bailarín francés de origen italiano.

⁴⁴ Claudio Giovanni Monteverdi (Cremona, 1567 - Venecia, 1643), fue un compositor, gambista y cantante italiano. Marcó la transición entre la tradición polifónica y madrigalista del siglo XVI y el nacimiento del drama lírico y de la ópera en el siglo XVII. Es la figura más importante en la transición entre la música del Renacimiento y del Barroco.

En el estilo barroco musical predominó el desarrollo del contrapunto⁴⁵, de la armonía tonal y de las secuencias armónicas con movimiento rápido; se caracterizó por la polifonía, ya sea en obras de carácter vocal o instrumental.

En esta época había una gran producción de música de cámara como tríos, dúos y música para pequeños grupos eventuales. El compositor italiano Antonio Vivaldi⁴⁶ cimentó el género del *concerto per soli*, de quien destacan sus cuatro conciertos para violín y orquesta de cuerdas Las Cuatro Estaciones. Se crearon importantes obras como el oratorio El Mesías de Georg Friedrich Händel⁴⁷, además de nuevos géneros musicales como el *concerto grosso*⁴⁸, entre los más destacados los doce *concerti grossi* de Arcangelo Corelli⁴⁹. Ganó popularidad la sonata instrumental, y el estilo de las sonatas para clavicémbalo de Domenico Scarlatti⁵⁰ evolucionó hacia el preclásico. Son también importantes las cantatas y los motetes de Jean

⁴⁵ El contrapunto es una técnica de composición musical que evalúa la relación textural entre dos o más voces donde los ritmos contrastan y se superponen, es decir que se mueven independientemente unas de otras, pero suenan armoniosas cuando se tocan simultáneamente.

⁴⁶ Antonio Lucio Vivaldi, (Venecia, 1678 - Viena, 1741), fue un compositor, violinista, empresario, profesor y sacerdote católico veneciano del barroco. Era apodado *Il prete rosso* («El cura rojo») por ser sacerdote y pelirrojo. Su maestría se refleja en haber cimentado el género más importante de su época: el concierto.

⁴⁷ Georg Friedrich Händel (Halle, Brandeburgo-Prusia, 1685 - Londres, 1759), fue un compositor alemán, posteriormente nacionalizado inglés, considerado una de las figuras cumbre de la música barroca.

⁴⁸ El *concerto grosso* era una forma instrumental barroca de origen italiano basada en la contraposición entre un pequeño grupo de solistas (un concertino) y una orquesta completa (el tutti).

⁴⁹ Arcangelo Corelli (Fusignano, Estados Pontificios, 1653 - Roma, Estados Pontificios, 1713), fue un violinista y compositor del período barroco italiano.

⁵⁰ Giuseppe Domenico Scarlatti (Nápoles, Reino de Nápoles, 1685 - Madrid, Reino de España, 1757), fue un compositor italiano del periodo barroco afinado en España, donde compuso casi todas sus sonatas para clavicémbalo, por las que es universalmente reconocido.

Philippe Rameau⁵¹ y El Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach, padre de la fuga, quien representó la transición de las escalas modales del medievo, al establecimiento de la tonalidad en el periodo barroco.

II.2 Datos biográficos de Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, ciudad del Estado Federado Alemán de Turingia. Fue compositor, organista, clavecinista y maestro de capilla. Sus padres eran Johann Ambrosius Bach y Maria Elisabeth Lämmerhirt. Formó parte de un prestigioso linaje musical, siendo el miembro más destacado de su familia.

En su ciudad natal, después de la época de la Reforma protestante, todos los niños de entre cinco y doce años de edad asistían a la escuela. A partir de 1692, Bach ingresó a la *Lateinschule*, escuela de latín y humanidades donde recibió una formación teológica y humanista. No obstante, hay registros de que el joven Johann Sebastian faltaba regularmente al colegio.⁵²

El 3 de mayo de 1694, fue sepultada la madre de Bach, cuando él tenía apenas nueve años. Muy pronto, el 27 de noviembre su padre Ambrosius contrajo matrimonio con Barbara Margaretha, la hija de un ex alcalde de Arnstadt. Apenas tres meses después de volver a casarse, el 20 de febrero de 1695, el padre de Bach falleció. Johann Sebastian tuvo que ir a Orhdorf, donde estuvo a cargo de su hermano mayor Johann Christoph Bach, quien era un destacado organista y de quien recibió sus primeras lecciones de teclado. Pronto Sebastian fue enviado al Liceo de Orhdorf, donde abarcó estudios de religión, lectura, escritura, aritmética, canto, historia y ciencias naturales, siendo de rendimiento escolar brillante, lo contrario a su etapa en Eisenach. Cinco años más tarde, en 1700, a su hermano le fue imposible cuidar de él,

⁵¹ Jean-Philippe Rameau (Dijon, - París, 1764), fue un compositor, clavecinista y teórico musical francés, muy influyente en la época barroca. Reemplazó a Jean-Baptiste Lully como el compositor dominante de la ópera francesa y fue duramente atacado por aquellos que preferían el estilo de su predecesor.

⁵² Wolff, Christoph, et al. 'Bach', *Grove Music Online* [Web] 27 Dic. 2016.

por lo que a los 15 años de edad, Bach se trasladó a Lüneburg y en abril ya estaba inscrito en el *Mettenchor*, un coro de niños pobres quienes a cambio de sus servicios religiosos ganaban un poco de dinero y donde probablemente Bach cantó en Semana Santa y Pascua.⁵³

En esta época Bach hizo un viaje a Hamburgo para escuchar al distinguido organista Adam Reincken, en la iglesia de Santa Catalina. También conoció a otros destacados organistas, particularmente a Georg Böhm en Lüneburg, quien fue organista de la Iglesia de San Juan e influyó claramente al joven Bach en su proceso de formación. Durante esta etapa, Bach se acercó a la música de la danza francesa que florecía en la corte ducal de Celle (cerca de Hannover) y donde tuvo la oportunidad de escuchar a la orquesta y familiarizarse con el estilo francés.⁵⁴

Más tarde en 1703, Bach fue empleado como músico en la capilla del duque Juan Ernesto III, en Weimar, Turingia. Allí conoció gran cantidad de música instrumental, principalmente la italiana, a la que la corte de Weimar era muy aficionada. La reputación de Bach como teclista dio lugar a que se le invitara a inspeccionar el órgano de la Nueva Iglesia en Arnstadt, donde además de ofrecer un recital inaugural de demostración quedó contratado como organista de la misma iglesia. A finales de 1705 Bach solicitó una licencia de cuatro semanas para viajar a la ciudad de Lübeck, donde se encontró con el gran maestro de la música organística Dietrich Buxtehude. Bach entusiasmado, prolongó sus vacaciones quedándose en Lübeck por más tiempo.⁵⁵

En los años 1706 y 1707 le fueron ofrecidos diversos cargos de organista, entre estos el de la iglesia de San Blas de Mühlhausen, en Turingia, ciudad que se convertirá en el nuevo centro de creación y trabajo de Bach. El 17 de octubre de 1707, unos meses después de haber llegado a Mühlhausen, Bach contrajo matrimonio con María Bárbara Bach.

⁵³ *Ibíd.*, 27 Dic. 2016.

⁵⁴ *Ibíd.*, 27 Dic. 2016.

⁵⁵ *Ibíd.*, 27 Dic. 2016.

Tiempo después Bach abandonó Mühlhausen, pues fue invitado a ocupar mejores cargos en la Corte de Weimar. Se le dio el cargo de organista de la corte y de músico de cámara donde recibía un excelente salario, lo que es prueba de la estima en que se tenían sus servicios. Los nueve años que Bach pasó en Weimar representan su mejor época como organista y compositor para órgano. Su fama se extendió por todos los ámbitos del centro y norte de Alemania, recibiendo siempre honores en sus giras artísticas.

En 1717 el Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen cuya corte destacaba en la música de cámara, contrató a Bach como maestro de capilla. La corte de Anhalt-Köthen profesaba la religión reformada al igual que la mayoría de la población, y pese a que el Príncipe Leopoldo concedía a los súbditos de Köthen libertad de culto, no se permitía que se desarrollara la música sacra. Por esa razón, durante esta etapa, Bach se entregó a los salones del príncipe alejándose de las actividades de orden eclesiástico componiendo obras de carácter profano, en su mayoría música de cámara instrumental.

En julio de 1719, al regresar de un viaje con el Príncipe Leopoldo, Bach se encontró con la noticia de que su esposa María Bárbara Bach había fallecido. Poco más tarde, conoció a Ana Magdalena Wilcken, quien tenía una excelente voz de soprano, además de grandes aficiones y dotes musicales. Ana Magdalena y Bach se casaron el 3 de diciembre de 1721 y en veintiocho años de casados tuvieron trece hijos, seis hombres y siete mujeres. Bach tuvo, pues, en total de sus dos mujeres, veinte hijos.

A inicios de febrero de 1723, Bach viajó a Leipzig. Allí fue elegido como el más capacitado de todos los aspirantes para ocupar la plaza de cantor y director de música en la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, cargo que conservaría hasta el día de su muerte.

Bach tenía una enfermedad de la vista que poco a poco fue agravándose y en el verano de 1749 a 1750 se sometió a un par de operaciones, las cuales no dieron resultado y terminó por perder la vista. Además, los tratamientos generales aunados a dichas operaciones trajeron malas consecuencias y su salud fue quebrantada. Bach murió repentinamente, el 28 de julio de 1750, después de un ataque seguido de una fiebre alta, a la edad de 65 años.

J. S. Bach dejó un legado de 200 cantatas, grandes obras corales como la Pasión según San Mateo, la Pasión según San Juan y la Misa en si menor, música instrumental como los Conciertos de Brandemburgo, además de fantasías y preludios corales para órgano. Entre sus obras para clavecín destacan El Clave Bien Temperado (Tomo I y II), las Variaciones Goldberg, sus series pedagógicas como el Cuaderno de Ana Magdalena Bach, las invenciones a dos voces, las sinfonías, las tocatas, las partitas, las suites inglesas y francesas.

II.3 La suite como género barroco

El término francés *suite*⁵⁶ es utilizado para designar a un conjunto de piezas instrumentales destinadas a ser tocadas en una sola sesión,⁵⁷ y es uno de los géneros musicales más populares dentro de la música profana del periodo barroco. La suite tomó como modelo algunas danzas de diversas culturas, e hiló un conjunto de movimientos seguidos ordenados, conservando el respectivo carácter de cada uno. Al principio, las diferencias y peculiaridades entre las danzas originaron la idea de juntarlas sin ninguna regla tonal, no obstante, los movimientos obligatorios ya tenían un orden fijo y posteriormente todas las danzas de la suite estarían en la misma tonalidad.⁵⁸ La forma ha recibido distintos nombres según su época, país y compositor, así se ha nombrado: *ordre* en Francia, *partita* en Alemania y *sonata* en Italia.

En Francia no hay evidencia de la existencia de un repertorio para teclado que contenga las danzas de las suites antes de 1650. Sin embargo, después de este año surgieron danzas en unos pocos manuscritos para teclado testificando el perfeccionamiento de este género. La historia alemana de las suites para teclado es poco auténtica y está rodeada de inconsistentes

⁵⁶ En español: sucesión.

⁵⁷ Fuller, David. 'Suite', *Grove Music Online* [Web] 10 Sep. 2016.

⁵⁸ Stanford, Charles. *The music of Bach: an introduction*, 1963, p. 33

fechas.⁵⁹ No es posible deducir la historia de este repertorio por la carencia de fuentes y datos de las piezas organizadas en los modelos parecidos a la suite.⁶⁰

Este género se adoptó en distintos ámbitos de la sociedad, dirigiéndose tanto a príncipes y cortesanos, como a la clase popular.

Durante la época de Bach, la estructura más común de la suite para teclado agrupaba cuatro danzas básicas de diferentes países:

- *Allemande*. Danza de origen germánico que tuvo sus inicios en el siglo XVI y se distingue por su carácter majestuoso, presente y sonoro. Es de tempo moderado y compás binario. En esta danza se realizaban formaciones de parejas que se mantenían unidas de las manos, los pasos primordiales consistían en deslizamientos y cambios de pareja, giros de espalda, además de elegantes y graciosas vueltas. El orden convencional de colocar el *allemande* antes que la *courante* es encontrado en numerosas publicaciones de música holandesa y flamenca alrededor de 1570 y es reflejado en todas las publicaciones de ambas danzas en la historia.⁶¹
- *Courante*. Distinguida danza de origen italiano o francés que se remonta al siglo XVI. Es un movimiento rápido, de compás ternario y se caracteriza por la continuidad de su magistral control armónico y su habilidad contrapuntística. La *courante* francesa es de carácter serio, menos animado que el de la *corriente*, y refleja un estado anímico de fortaleza y dignidad.⁶² Inicialmente era bailada con giros y saltos rápidos intercalándose con pasos cortos. La *courante* posiblemente se desarrolló de la música

⁵⁹ Schweitz, Albert. *El músico poeta*, 2000, p. 151.

⁶⁰ Stanford, Charles. *The music of Bach: an introduction*, 1963, p. 675.

⁶¹ Schweitz, Albert. *El músico poeta*, 2000, p. 673

⁶² Ellis, Meredith. 'Courante', *Grove Music Online* [Web], 10 Sep. 2016.

para clave y laúd.⁶³ Deriva de una forma del siglo XVII, utilizada en la corte francesa de Luis VIII y era muy popular entre los aristócratas en Francia. La *corriente* italiana es de temperamento fresco, ágil y rítmico, generalmente era una pieza virtuosa para violín o teclado solista. Usualmente consistía en una línea continua de ocho o dieciséis notas sobre una línea de bajo, era de textura simple y un ritmo armónico lento. Incluía arpeggios, secuencias, dos partes melódicas combinadas en una sola línea y figuras asemejadas a un bajo de Alberti. Las secuencias *Allemande-Courante-Sarabande* se difundieron antes de 1650 en Alemania y Suecia, al mismo tiempo que fueron establecidas en el repertorio de la música orquestal francesa.⁶⁴

- *Sarabande*. Danza lenta desarrollada durante los siglos XVI y XVII; pese a que su procedencia es inexacta, hay quienes sitúan sus orígenes en las colonias de América. Inicialmente se acompañaba por castañuelas y guitarra con rasgueo de acordes, haciendo variaciones continuas de series armónicas. A finales del siglo XVI llegó a España y ya en el siglo XVII apareció en Italia como una danza vistosa, tempestuosa y exótica. Es de compás ternario e inicialmente su ritmo característico se distinguía por ligar el segundo tiempo al tercero dando un ritmo de negra, negra con puntillo y corchea en el primer compás, más negra y negra el segundo, o sus equivalentes.



Ritmo característico de la *sarabande*

El carácter de la *sarabande* contrasta con las danzas anteriores, transmite una sensación de descanso presentando un material de carácter lírico y reflexivo. La *sarabande* española solía ser más lenta que la interpretación cortesana europea. Las coreografías de esta danza en las cortes francesas revelan una danza calmada, seria y

⁶³ Meredith Little, Natalie Jene. *Dance and the music of J. S. Bach*, 2001. pp. 114-116.

⁶⁴ Schweitz, Albert. *El músico poeta*, 2000, pp. 673-674.

solemne, ordenada, equilibrada y larga. Los movimientos en las piernas como *battements*⁶⁵ y *pirouettes*⁶⁶ corresponden a los pasos de las notas largas y podían ser impresionantes en un tempo muy lento.

- *Gigue*. Es el último movimiento dentro de la forma de la suite madura, tiene carácter imitativo y temperamento virtuoso, vivo y alegre. Es de compás ternario simple o compuesto. Su nacimiento se remonta a Irlanda e Inglaterra, probablemente fue incorporada en el repertorio francés para laúd en 1640 por laudistas que trabajaron o visitaron Inglaterra⁶⁷. La *gigue* se caracteriza por sus pasos rápidos y saltos complejos, y se bailaba generalmente con botas, tanto individualmente como en pareja.

La suite podía iniciarse con un prelude o tocata y enseguida introducía el primer movimiento obligatorio, es decir la *allemande*, mientras entre la *sarabande* y la *gigue* el compositor presentaba una o más danzas opcionales conocidas como *galanterien*. Algunas de estas eran:

- *Gavotte*. Esta danza de corte, originada en Francia se desarrolló entre los siglos XVI y XVIII. La *gavotte* alcanzó una gran popularidad durante la obsesión “pastoral” de los años 1720 a 1730, cuando los ciudadanos y cortesanos idealizaban una simple vida rural, donde pastores y pastoras danzaban al aire libre acompañados de gaitas. Esta danza expresa una gran cantidad de afectos como la ternura, la elegancia y la alegría en un tempo moderado y compás binario.
- *Polonaise*. Danza polaca, originada en el siglo XVI. Originalmente era una marcha moderada y solemne, con que se iniciaba y concluía una fiesta realizada en casa de una

⁶⁵ En el ballet el *battement* es un movimiento que consiste en sacar una de las piernas dejando la otra de base.

⁶⁶ En la danza, la *pirouette* es un movimiento que se realiza a modo de giro sobre un solo pie.

⁶⁷ Schweitzer, Albert. *El músico poeta*, 2000, pp. 673-674.

familia de la nobleza. Las parejas se tomaban de las manos y recorrían las salas, las galerías y los jardines. Para el siglo XVII la danza se estilizó y se introdujo dentro de la suite. Generalmente está en compás de $\frac{3}{4}$, y su ritmo combina corcheas con semicorcheas. Tiene estructura simple a base de frases breves.

- *Menuet*. Es una antigua danza francesa oriunda de la región de Poitou, que hacia el 1660 aproximadamente, se introdujo en el entorno aristocrático de la corte francesa. Aunque fue un ejemplo de la elegancia de la nobleza de los siglos XVII y XVIII, se hizo popular en los diferentes estatus de la sociedad desde las clases más altas a las bajas. En un principio el *menuet* se bailaba a una velocidad rápida, pero en su evolución llegó a ser una danza bastante moderada. Desde que Jean Baptiste Lully incluyó el *menuet* en sus obras, este baile y su música formaron parte de prácticamente todas las óperas y ballets de la época. Es la única danza que conservó su popularidad después del siglo XVIII como un movimiento dentro de las sinfonías y sonatas clásicas. Es de compás ternario, tempo moderado, generalmente dividido en secciones de ocho compases. En su forma definida su estructura es: Menuet I (con repeticiones) - Trío - Menuet I' (sin repeticiones).

A : || BA :|| C :|| DC :|| A B A (Coda)

De esta misma manera, en la Suite Francesa No. 6 en Mi Mayor BWV 817 de Bach, puede interpretarse el *Menuet* con repeticiones seguido de la *Polonaise* (en vez de trío) y de nuevo el *Menuet* sin repeticiones. Cualquiera de las danzas opcionales podía presentarse en pares como por ejemplo *Gavotte* I, *Gavotte* II. Al interpretarlas después de la segunda danza le seguía de nuevo la primera, omitiendo las repeticiones, formando así un movimiento compuesto en forma “menuet con trío”.

- *Bourrée*. Es una danza antigua francesa de movimiento vivo, generalmente en compás de $\frac{2}{2}$ o $\frac{4}{4}$, empieza con anacrusa y su ritmo es sincopado. Originalmente era una danza de campesinos zapateada. Posteriormente se estilizó y se adoptó en la corte de

Luis XIV y en las óperas de Lully. Su esquema rítmico básico consiste en dos corcheas anacrúsicas y una negra que cae en el tiempo fuerte.



Ritmo característico de *Bourrée*.

Su carácter era descrito por teóricos del siglo XVIII como alegre y ligero. Johann Matensson, describe esta danza de la siguiente manera:

“Su característica esencial es contenta, amable, despreocupada, relajada, fácil de tratar, cómoda y agradable”.⁶⁸

- *Air*. También denominada "aire", "*air de cour*" o cantos de corte. Es una danza, generalmente en compás de 3/4 o 3/8, con notas largas en el bajo. Tiene carácter cantábil y adornado. Data del siglo XVI, en Inglaterra se componía con una parte cantada y posteriormente fue puramente instrumental. Dentro de la suite mantiene su ritmo y características de melodía cantada y no de danza.
- *Musette*. Danza pastoril del siglo XVIII. En compás de 2/4, 3/4 o 6/8, de tempo moderado, carácter suave y sencillo. Generalmente tiene un bajo pedal mientras que en la parte superior abundan los pasajes rápidos con notas de adorno. Estas piezas se bailaban en los ballets franceses de comienzos del siglo XVIII.

Así mismo, había otras danzas opcionales menos concurridas como el *Loure*, *Anglaise*, *Passepied* y *Passacaille*.

II.4 Características de las suites francesas de Bach

⁶⁸ Little, Meredith. *Dance and the music of J. S. Bach*, Indiana University Press, 2001 p. 35.

La cronología de las suites francesas e inglesas de Bach es inconsistente, sin embargo ambas series se remontan al período de las invenciones (1720-1723). Es durante su estancia en la residencia principesca de Köthen, cuando Bach compuso la mayoría de su obra instrumental secular y probablemente todas las suites con excepción de las partitas. Solo cinco de las suites francesas aparecen en el cuaderno de Ana Magdalena Bach de 1722; la Suite Francesa en Mi mayor BWV 817 debió ser compuesta con posterioridad. De las tres series de suites para teclado, las suites inglesas, las suites francesas y las partitas, solo las últimas se publicaron en la época de Bach. Se desconoce también el origen del título “francesas” o “inglesas”, pues aparentemente no fue dado por el propio compositor.⁶⁹

Bach no siempre compuso para la corte. Se inspiró también en temas cotidianos que se remontan a los ambientes de las fiestas rurales, de las cantinas u otros lugares populares. En la suite, Bach representa el carácter de las danzas y los diferentes estilos de su origen, mediante una perfecta unión de melodía con armonía y estructura. Las figuras melódicas que Bach elige para una determinada pieza, se presentan en su apertura y se establecen de forma consistente como motivos. Estos patrones se utilizan de principio a fin con sus variantes y derivados como unidades estructurales, y no se intercambian nunca por nuevos patrones, lo que da consistencia y lógica a cada pieza. Su paleta armónica es muy extensa, incluye acordes alterados y explota la séptima disminuida tanto armónica como intervalicamente, pero sin tener el efecto de debilitar la tonalidad. Bach utiliza la séptima disminuida como un punto de alta tensión, en vez de usarla como un enarmónico⁷⁰ para la fácil modulación.⁷¹

Las danzas de las suites francesas son de estructura binaria, constan de dos secciones A-A' y sus aspectos tonales y temáticos suelen ser complementarios. Cada sección se repite, lo

⁶⁹ Pearl, Mildred. *La suite en relación al estilo barroco*, 1957, pp. 241-243.

⁷⁰ Es el nombre que se aplica a la relación entre dos o más sonidos que, a pesar de tener nombres distintos se aproximan en su entonación.

⁷¹ Se refiere al cambio de tonalidad durante el desarrollo de una obra.

que forma AA-A'A'. La relación entre ambas secciones se basa en dos características: espejo armónico y paralelismo temático.

El espejo armónico estriba en que la primera sección modula de la tónica hacía una tonalidad afín concluyendo con una cadencia en la nueva tonalidad, generalmente en la dominante. Mientras que la segunda sección inicia en la tonalidad afín, regresa al tono original y cierra con cadencia en tónica. La tonalidad a la cual modula depende de si está en modo mayor o menor. En el modo mayor se modula a la dominante, y en el modo menor se va a la dominante en modo mayor, o bien, a su relativo mayor.

El paralelismo temático hace referencia al inicio de la primera sección, donde se presenta un motivo temático principal, el cual se desarrolla por medio de progresiones, inversiones o cualquier otro tipo de combinaciones típicas de la época. El motivo temático inicial será igual al diseño melódico del motivo inicial de la sección que continúa. Ambas secciones concluyen con el mismo diseño cadencial.

Las suites francesas BWV 812-817 son un grupo de seis suites para clave. Las tres primeras están en modo menor. Pueden modular a su dominante en mayor, o bien, a su relativo mayor. A continuación se muestra un cuadro comparativo de las suites francesas.

Suite	Danza	Compás	Textura	Tonalidad a la que modula en la segunda sección	Afectos que evocan
Suite N° 1 en Re menor BWV 812	<i>Allemande</i>	Compás de 4/4, se inicia en anacrusa con dieciseisavo	Polifónica, a tres voces	la mayor	Melancolía y persistencia.
	<i>Courante</i>	Compás de 3/2, se inicia en anacrusa con octavo	En general a tres voces	la mayor	Energía, desesperación, obstinación.
	<i>Sarabande</i>	Compás tético de 3/4	A cuatro voces	la mayor	Serenidad

	<i>Menuet I</i> (danza opcional)	Compás tético de 3/4	A tres voces	fa mayor	Ligereza e introversión
	<i>Menuet II</i> (considera do como trío)	Compás tético de 3/4		No modula en la segunda sección	
	<i>Gigue</i>	Compás tético de 2/2	A tres voces	la mayor	Viveza
Suite n° 2 en Do menor BWV 813	<i>Allemande</i>	Compás de 4/4 se inicia en anacrusa con un dieciseisavo	A tres voces	sol mayor	Majestuosidad
	<i>Courante</i>	Compás de 3/4, se inicia en anacrusa con tres corcheas	A dos voces	sol mayor	Viveza, energía, desenfreno
	<i>Sarabande</i>	Compás tético de 3/4	Generalmente a tres voces	mi bemol mayor	Majestuosidad
	<i>Air</i>	Compás tético de 4/4	A dos voces	mi bemol mayor	Amabilidad, ligereza y <i>cantabile</i>
	<i>Menuet.</i>	Compás tético de 3/4	A dos voces	mi bemol mayor	Energía
	<i>Gigue.</i>	Compás de 3/8, se inicia en anacrusa con dieciseisavo más un octavo	Imitativa a dos voces	sol mayor	Energía
Suite n° 3 en Si menor BWV 814	<i>Allemande</i>	Compás de 4/4, se inicia en anacrusa con tres dieciseisavos	A tres voces	fa sostenido mayor	Introversión, en relación a la siguiente danza
	<i>Courante</i>	Compás de 6/4, se inicia en anacrusa con un octavo	A tres voces	fa sostenido mayor	Persistencia y decisión
	<i>Sarabande</i>	Compás tético de 3/4	A tres voces	fa sostenido mayor	Serenidad
	<i>Menuet.</i>	Compás tético de 3/4	A dos voces	re mayor	Frescura
	<i>Trio</i>	Compás tético de 3/4	A tres voces	fa sostenido mayor	Sobriedad, un tanto menos lucida que el <i>Menuet</i>
	<i>Gavotte</i> (<i>Anglaise</i>)	Compás tético a 2/2	A tres voces	re mayor	Viveza
	<i>Gigue</i>	Compás de 3/8, se inicia en anacrusa con un octavo	A dos voces	fa sostenido mayor	Viveza muy rítmica

Las tres siguientes suites, están en modo mayor y modulan a su dominante.

Suite	Danza	Compás	Textura	Afecto
Suite n° 4 en Mi bemol mayor BWV 815	<i>Allemande</i>	Compás de 4/4 se inicia en anacrusa con un dieciseisavo	A tres voces	Fluidez, solemnidad y tranquilidad
	<i>Courante</i>	Compás de 3/4, se inicia en anacrusa con un octavo	A dos voces.	Alegría y movimiento
	<i>Sarabande</i>	Compás tético de 3/4	A tres voces.	Serenidad, lentitud
	<i>Gavotte</i>	Compás de 2/2, se inicia en anacrusa con cuatro corcheas	A dos voces	Lúdico
	<i>Air</i>	Compás de 4/4	A dos voces	Enérgico y vivaz
	<i>Menuet</i>	Compás tético de 3/4	A dos voces	Fluidez y tranquilidad
	<i>Gigue</i>	Compás tético de 6/8	A dos voces	Fuerte y rítmico
Suite n° 5 en Sol mayor BWV 816	<i>Allemande</i>	Compás de 4/4, se inicia en anacrusa con un dieciseisavo	A tres voces	Melodioso
	<i>Courante</i>	Compás de 3/4, se inicia en anacrusa con corchea	A dos voces	Alegría y vivacidad
	<i>Sarabande</i>	Compás tético de 3/4	A tres voces	Delicado
	<i>Gavotte.</i>	Compás de 2/2, se inicia en anacrusa con dos corcheas	A tres voces	Sutileza
	<i>Bourrée.</i>	Compás de 2/2, se inicia en anacrusa con dos corcheas	A dos voces	Acelerado
	<i>Loure</i>	Compás de 6/4, se inicia en anacrusa con una corchea y una negra	Generalmente a tres o cuatro voces	Lento y rítmicamente variado
	<i>Gigue</i>	Compás de 12/16, se inicia en anacrusa con un dieciseisavo	A tres voces a base de fuga	Lúdico

Suite n° 6 en Mi Mayor BWV 817	<i>Allemande</i>	Compás de 4/4, se inicia en anacrusa con un dieciseisavo	A dos voces	Majestuosidad
	<i>Courante</i>	Compás de 3/4, se inicia en anacrusa con un dieciseisavo	A dos voces	Virtuosismo
	<i>Sarabande</i>	Compás tético de 3/4	A cuatro voces	Solemnidad
	<i>Gavotte</i>	Compás de 2/2, se inicia en anacrusa con dos negras	A tres voces	Ligereza y sutilidad
	<i>Polonaise</i>	Compás tético de 3/4	A dos voces	Delicadeza y finura
	<i>Bourré.</i>	Compás de 2/2, se inicia en anacrusa con dos corcheas	A dos voces.	Ligereza y a su vez virtuoso
	<i>Menuet</i>	Compás tético de 3/4	A tres voces	Elegancia
	<i>Gigue</i>	Compás de 6/8, se inicia en anacrusa con un dieciseisavo	A dos voces a modo de invención	Fuerza y energía

II.5 Análisis de la Suite Francesa en Mi mayor BWV 817 de Bach

En su Suite Francesa en Mi mayor, Bach expone con gran destreza la tonalidad de mi mayor al presentar ocho danzas: los cuatro movimientos obligatorios y cuatro danzas opcionales. Las danzas se caracterizan por constantes imitaciones, utilizan la repetición por secciones y ocasionalmente presentan progresiones por terceras descendentes en los fines de las frases importantes.

- *Allemande*. Está escrita en compás de 4/4 y es de carácter vivo y alegre. Presenta progresiones diatónicas ascendentes en sus dos voces, donde una voz lleva la melodía en dieciseisavos y la otra la acompaña de octavos. En la exposición, la melodía y el acompañamiento se intercalan entre ambas manos. Mientras en el desarrollo destaca el uso de síncopas que afecta la regularidad de la pieza, no obstante la hace más movida. Hacia el final, armonía y contrapunto se tornan más densos.

- *Courante*. Está en compás de 3/4, inicia en anacrusa y es de tempo rápido. En sus suites Bach escribe la *courante* francesa en 6/4 y la *corriente* italiana en 3/4. La *corriente* italiana es ligera y brillante; generalmente de textura a dos voces, por esta razón la *Courante* de la Suite BWV 817 pertenece a la *corriente* aunque el título esté escrito en francés. En la práctica de Bach, la *courante* adquiere profundidad, particularmente en la introducción de la imitación libre y del contrapunto que la *courante* francesa no había tenido antes. En esta danza contrastan dos elementos: una sola idea lineal de rápidas escalas que se comparten entre ambas manos y octavos cortos contra dieciseisavos en pasajes contrapuntísticos que dan como resultado dos caracteres diferentes y simultáneos, uno vertiginoso y otro muy controlado, formando en su conjunto un movimiento virtuoso.
- *Sarabande*. Está escrita en compás de 3/4, es de tempo lento e inicia en compás tético. Se distingue por su concentrada expresividad armónica a través de cromatismos y disonancias, las cuales ocasionan cierta tensión en la regularidad del ritmo y sus frases regulares de cuatro compases. La primera parte es de ocho compases, la segunda es del doble de la primera lo que nos sugiere un tipo de reexposición en el compás 17. Se desarrolla a través de grandes acordes y un canto que sobresale en diferentes tesituras. Bach representa su majestuosa ornamentación a través de acordes arpegiados con ritmos simples.
- *Gavotte*. Está escrita en compás de 2/2, es de tempo moderado e inicia con dos negras en anacrusa. Las *gavottes*, evocan referencias bucólicas, sin embargo, no se separan del carácter sutil ni de los ideales de la tranquilidad y la rima. Las frases son de la misma longitud y el movimiento armónico es paralelo a los cambios de tiempo y pulso. Cada frase consta de ocho tiempos (cuatro compases) y se divide justo a la mitad en dos semifrases, lo que funciona como pregunta y respuesta. Se compone de tres voces, y sus frases se intercalan y varían a lo largo de la danza. Son más los elementos rítmicos que los melódicos-armónicos. La primera frase conlleva negras contra negras y a veces

octavos contra negras, mientras la segunda frase hace uso de dáctilos⁷² y anapestos⁷³ acompañados de negras u octavos.

- *Polonaise*. Está en compás de 3/4, es de tempo moderado, un poco más rápida que la *Gavotte*. Frecuentemente utiliza las figuras rítmicas como el octavo con puntillo, el anapesto y dáctilo. Se compone de dos melodías formadas por dos frases, de dos compases cada una, mientras el acompañamiento avanza con bajos de Alberti en una sucesión de triadas quebradas. La primera frase se caracteriza por el uso de un anapesto, mientras la segunda frase es un poco más movida y variada, ya que presenta diferentes valores rítmicos. En la segunda parte de la danza Bach rompe con la alternancia de las dos frases principales y juega con los diversos valores rítmicos de ambas frases.
- *Menuet*. El *Menuet* de la Suite BWV 817 es modelo de elegancia y claridad, con una frase estructural de pregunta y respuesta. Está en compás de 3/4, es de tempo lento e inicia en compás tético. Con figura mordente en el bajo, se forma por frases breves de dos compases con negras y octavos. En la segunda parte de la danza se sale del patrón y juega con los elementos de dicha frase. Después retoma la frase principal dos veces más y concluye. La *Polonaise* puede ser considerada como un trío del *Menuet* y en este momento el orden de la interpretación cambia.
- *Bourrée*. Las estructuras de los *bourrées* de Bach están claramente basadas en cuatro frases de ocho compases.⁷⁴ Su textura es a dos voces y frecuentemente utiliza ritmos de anapesto en donde las notas rápidas son anacrusas hacia la nota larga. El *Bourrée* de

⁷² — UU r r r ; r r r ; rrr

⁷³ UU — r r r ; r r r ; rrr

⁷⁴ Meredith Little, Natalie Jene. *Dance and the music of J. S. Bach*, 2001, p. 35.

BWV 817 es de carácter ligero y virtuoso, está en compás de 2/2, es de tempo rápido e inicia con dos octavos en anacrusa. El tema principal de la danza es una secuencia de intervalos cada vez más amplios y aparece tres veces. Después de la presentación del tema, las voces se relevan en movimientos paralelos, contrarios, rotatorios y reiterados hasta alcanzar el final.

- *Gigue*. La última danza de la serie sigue la tradición de la imitación en su apertura.⁷⁵ Está en compás de 6/8, es de tempo rápido, comienza con un octavo de anacrusa y presenta un carácter enérgico, imponente y decisivo. Consiste en una textura de dos voces imitativas como una pequeña fuga. Su tema principal se compone de acordes quebrados que se desplazan a través de octavos. En la segunda parte de la danza se presenta de nuevo el tema original, pero de forma invertida. Ambas voces se alternan con habilidad al tiempo que se torna más denso el contrapunto. Es así como la *Gigue* y con ella el ciclo de danzas culmina.

II.6 Sugerencias interpretativas

En cuanto a la interpretación de las suites francesas de Bach, es necesario en primer lugar, indagar e imaginar en qué forma era que estas danzas se bailaban durante la época de Bach. Esto nos acercará al carácter que Bach plasmó en cada danza, permitiéndonos tener una idea más clara de lo que vamos a interpretar. Así mismo es de importancia ser flexible al cambiar rápidamente de un carácter a otro entre las diferentes danzas. Por esta razón, antes de iniciar cada danza es pertinente recordar cual será el pulso de cada una para no perder el tempo y el carácter durante la ejecución.

También debe tomarse en cuenta, que el toque aplicado será distinto en cada danza, pudiendo ser fino, pesado, ligero, majestuoso o virtuoso, además hay que tomar en cuenta que el peso del toque que se aplique será distinto para los diferentes ritmos. Se sugiere entonces, interpretar los treintaidosavos y dieciseisavos más ligeros que los octavos. Las danzas

⁷⁵ Pearl, Mildred. *La suite en relación al estilo barroco*, 1957, pp. 246-252.

polifónicas pueden estudiarse por voces de manera separada, así obtendremos una mejor conducción entre sus voces.

III. Sonata en Re mayor op. 28 “Pastoral” de Ludwig van Beethoven

III.1 Contexto histórico-cultural del Clasicismo musical

El Clasicismo tiene sus orígenes en la antigüedad greco-romana, cuyos ideales se centraron en la búsqueda de la belleza a través del equilibrio y la armonía.⁷⁶ Sus diversas formas de arte, sobre todo escultura y arquitectura, así como su producción literaria y filosófica, influyeron en diferentes corrientes estéticas como el Renacimiento, el Clasicismo y el Neoclasicismo.

El Neoclasicismo abarcó los siglos XVIII y XIX y tuvo su máxima expresión estética en la literatura, la arquitectura y la escultura, mientras entre los años 1750 y 1820 se llevó a cabo el denominado Clasicismo musical. Ambos conceptos, Neoclasicismo y Clasicismo musical se basaron tanto en la estética de la Ilustración⁷⁷, como en los cánones estéticos de las artes clásicas grecorromanas.

El culto a la razón característico de la Ilustración, trajo consigo un rechazo a las creencias religiosas⁷⁸. Los ilustrados promovieron la investigación, el desarrollo científico-

⁷⁶ Ramos, David. *El arte clásico: Grecia y Roma*, 2010, p. 9.

⁷⁷ La Ilustración fue un movimiento cultural e intelectual europeo desarrollado principalmente durante el s. XVIII. Conocido como el “siglo de las luces” los pensadores de este periodo, argumentaban que mediante la razón podían combatir la ignorancia y la superstición; luchar contra el injusto sistema de gobierno imperante y enfrentar las doctrinas inamovibles de la iglesia. Buscaban un nuevo orden social, económico y político más libre y justo.

⁷⁸ Heler, Mario. *Jürgen Habermans y el Proyecto moderno*, 2007, p. 23.

técnico, la educación y la expansión del conocimiento⁷⁹. Es importante además la creación de la Enciclopedia en Francia, editada entre los años 1751 y 1772, bajo la dirección de Denis Diderot⁸⁰ y Jean le Rond d'Alembert⁸¹. En el campo de la literatura, Francia reaccionó primero contra las formas barrocas, y entre sus principales exponentes se encuentran, Voltaire⁸², Montesquieu⁸³ y Rousseau⁸⁴. El ensayo fue el género más importante de la época, siendo el divulgador de ideas por excelencia. Simultáneamente, las populares fábulas trataban las diversas enseñanzas morales. Los escritores criticaron las costumbres sumando importancia a la educación, al papel de la mujer y a los placeres de la vida.⁸⁵

El gusto barroco por la ornamentación sufrió un cambio radical en todas las artes. En la arquitectura neoclásica se preservó la prioridad de la funcionalidad y la supresión del ornato en los edificios. Los arquitectos tomaron como referentes los edificios de Grecia y Roma. Es

⁷⁹ Amorós, Andrés. *Antología comentada de la literatura española: historia y textos: siglo XVIII*, 1993, pp. 37-41.

⁸⁰ Denis Diderot (Langres, 1713 - París, 1784), fue una figura decisiva de la Ilustración como escritor, filósofo y enciclopedista francés.

⁸¹ Jean le Rond D'Alembert (París, 1717 - ibídem, 1783), fue un matemático, filósofo y enciclopedista francés, uno de los máximos exponentes del movimiento ilustrado.

⁸² François-Marie Arouet (París, 1694 - ibídem, 1778), más conocido como Voltaire, fue un escritor, historiador, filósofo y abogado francés que figura como uno de los principales representantes de la Ilustración

⁸³ Charles Louis de Secondat, Señor de la Brède y Barón de Montesquieu (Castillo de la Brède, 1689 - París, 1755), fue un cronista y pensador político francés, cuya obra se desarrolla en el contexto del movimiento intelectual y cultural conocido como la Ilustración.

⁸⁴ Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, 1712 - Ermenonville, 1778), fue un polímata suizo francófono. Fue a la vez escritor, pedagogo, filósofo, músico, botánico y naturalista, y aunque definido como un ilustrado, presentó profundas contradicciones que lo separaron de los principales representantes de la Ilustración.

⁸⁵ Arriaga González, Anabel. *Literatura I*, 2004, p. 37.

importante la influencia del templo griego y la cúpula romana.⁸⁶ El perfil de los Propileos de Atenas, por ejemplo, le sirvió al alemán Carl Gotthard Langhans⁸⁷ para configurar entre los años 1789 a 1791, su Puerta de Brandeburgo en Berlín.

Los escultores neoclásicos crearon obras sobre todo en mármol blanco y bronce, en las que prevalecía el idealismo y la excesiva perfección sobre la fuerza expresiva. Se basaron en la sencillez, en la belleza de las líneas y el modelado, apartándose de las preferencias curvilíneas del barroco. Los modelos griegos y romanos, los desnudos y retratos, los temas mitológicos, los mausoleos y las alegorías sobre las virtudes cívicas ocuparon los relieves de los edificios, los frontones de los pórticos y los monumentos. La sutil Hebe del Museo del Prado, realizada por Antonio Canova, representa a Hebe, la diosa de la juventud de la mitología griega, portando la copa del néctar divino a Zeus.⁸⁸

En la pintura neoclásica es característico el predominio del dibujo sobre el color. Los pintores reprodujeron retratos, desnudos, hechos históricos y mitológicos, además después de 1789 plasmaron en sus obras los valores de la Revolución Francesa.⁸⁹ Entre los pintores neoclásicos destacó el pintor Jacques-Louis David⁹⁰, quien en su obra *La muerte de Sócrates* de 1787, representa la escena de la muerte del filósofo griego, condenado a morir bebiendo

⁸⁶Peckler, A. María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Volumen I*, 2003, pp. 58-59.

⁸⁷ Carl Gotthard Langhans (1732 - 1808), arquitecto alemán nacido en Prusia y figura relevante del Clasicismo de su país. Su trabajo más destacado es la Puerta de Brandeburgo, símbolo de la ciudad de Berlín.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 83.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 97.

⁹⁰ Jacques-Louis David (París, Francia, 1748 - Bruselas, Bélgica, 1825) fue un pintor francés de gran influencia en el estilo neoclásico. Buscó la inspiración en los modelos escultóricos y mitológicos griegos, basándose en su austeridad y severidad, algo que cuadraba con el clima moral de los últimos años del antiguo régimen.

cicuta por haber expresado sus ideas en contra de la creencia de los dioses ancestrales y por corromper a los jóvenes atenienses.

En esta etapa la música se alejó de los círculos eclesiásticos, la música sacra fue el último género que asumió el estilo clásico. El público se extendió de la corte a la burguesía,⁹¹ lo que impulsó a los compositores a llevar su estilo a lo popular y a librarse de trabajar supeditados al gusto de los mecenas, obteniendo así una mayor independencia creativa y económica.

Durante el clasicismo se consolidó la tonalidad plena, dando importancia a la armonía clara y funcional. Los compositores perfilaron los conceptos de estructura y proporción, y se centraron en el equilibrio formal. Los temas clásicos, pese a la reserva en la expresión emocional, eran de carácter natural y pleno, a diferencia del estilo teocrático y cortesano del barroco. En la música del clasicismo se dio importancia a la imitación de la naturaleza en forma de estructuras simples. Utilizaban la textura de la melodía acompañada siendo mayormente *cantabile*, y rechazaron la composición contrapuntística del barroco.⁹² A diferencia de la secuencia armónica de la música barroca, la base del nuevo estilo es la frase breve periódica y articulada, cuya simetría está estructurada en antecedente y consecuente. El periodo se basa en los acordes de tónica, dominante y subdominante. La música del clasicismo desarrolla los efectos del *crescendo* y *diminuendo*, así mismo da importancia a la simetría en la estructura rítmica, donde los ritmos no se contrastan ni superponen, si no que fluyen y se intercambian con facilidad y lógica.

Los compositores influenciados por la ideología de la época, basada en la sencillez, la naturaleza y la belleza, crearon un nuevo estilo musical que rechazaba el uso de los artificios técnicos como la ornamentación barroca y el exceso de sofisticación. Sin embargo, se

⁹¹ Salas, M. Vicente. *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*, 2005, p. 34.

⁹² Kurt, Honolka. *Historia de la música.*, 1980, pp. 185-186.

conservó el trino en las cadencias finales, mientras los demás adornos se utilizaron con menos frecuencia y se convirtieron en motivos temáticos.

Los compositores descubren nuevas posibilidades sonoras en los grandes conjuntos, por lo que en vez de contrastar y oponer los diferentes sonidos de la orquesta, tal como se hacía en el barroco, los fundieron para conseguir un nuevo tipo de masa sonora.

Haydn, Mozart y Beethoven asumieron todos los géneros musicales, desde la bagatela hasta la misa; dominaron las formas de la sonata, el concierto, la ópera, la sinfonía y el cuarteto de cuerdas. Franz Joseph Haydn, creador del cuarteto de cuerdas, compuso sinfonías de estructura simétrica y sonatas para *pianoforte*, el nuevo instrumento de tecla que estaba en boga porque permitía mayores capacidades expresivas. Mientras Wolfgang Amadeus Mozart revolucionó la ópera y el concierto para instrumento solista y orquesta.

El ambiente cultural que se vivía a finales del siglo XVIII en Europa, conocido como “la era de las luces”, ejerció una fuerte influencia en el arte de Ludwig van Beethoven. Los filósofos intelectuales y rebeldes como Immanuel Kant o Voltaire, escribían sobre libertad y lucha en contra de la aristocracia que gobernó Europa durante siglos. Beethoven se sintió deslumbrado por estos rebeldes ilustrados, lo que pudo inspirarlo a romper las reglas en la música, tal como se hacía en otras áreas de índole política o filosófica.

Beethoven produjo grandes cambios en el estilo clásico creando la transición estilística hacia el periodo romántico. También aportó innovaciones armónicas buscando mayor expresividad y fue un pionero en la magistral orquestación de sus sinfonías.

III.2 Datos biográficos de Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven era el director de la capilla electoral en Bonn y abuelo del gran compositor que comparte su nombre. Su hijo Johann, pese a ser alcohólico, era cantante tenor de la corte electoral. Johann y su esposa María Magdalena Keverich

tuvieron cinco hijos de los cuales solo tres sobrevivieron a la infancia: Ludwig el mayor, Caspar Carl Anton y Nikolaus Johann.⁹³

Ludwig van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770, en Bonn⁹⁴, Alemania. Desde pequeño mostró signos de talento musical y a temprana edad recibió instrucciones de piano y violín por parte de su padre. Sin embargo, fue Christian Gottlob Neefe quien tuvo el papel principal en la educación del joven Ludwig.

Neefe llegó a Bonn en 1779 como director musical de una compañía teatral y fue el primer profesor significativo de piano y composición de Beethoven. En febrero de 1781 Neefe sucedió al puesto de organista de la corte, una posición que evidentemente requirió un asistente, y en junio de 1782, cuando Neefe salió de Bonn por un corto período, Beethoven era su suplente.⁹⁵

En 1783 Neefe sobrecargado con el trabajo del temporalmente ausente *Kapellmeister* Lucchesi, empleó a Beethoven como cembalista en la orquesta, puesto que le permitió a Ludwig escuchar las óperas populares del momento. A pesar de que Beethoven ya gozaba de una sólida reputación de virtuoso en las regiones de Bonn, no recibía un salario de la corte por sus deberes como asistente de Neefe. Su petición para una posición oficial como asistente del organista de la corte fue concedida en 1784 y su salario como organista fue fijado en 150 florines. Existe poca evidencia de actividad composicional durante estos años pero tomó lecciones de violín con Franz Ries, un buen amigo de la familia, y comenzó a dar clases de piano.⁹⁶

⁹³ Kerman, Joseph, et. al. 'Beethoven, Ludwig van', [Web], 18 Sep. 2016.

⁹⁴ Bonn era un tranquilo fortín perteneciente al Sacro Imperio Romano Germánico.

⁹⁵ Kerman, Joseph, et. al. Op, cit. 18 Sep. 2016

⁹⁶ *Ibíd.*, 18 Sep. 2016.

En 1787 Beethoven viajó a Viena gracias al apoyo de su mecenas el conde Ferdinand von Waldstein, donde conoció a Mozart. Sin embargo, no permaneció en Viena durante más de dos semanas, pues la noticia de que su madre se enfermó le hizo volver a Bonn. Ese verano su madre murió de tuberculosis, y tras esta pérdida, su padre Johann entró en depresión incidiéndose más en el alcoholismo. El joven Ludwig tuvo que tomar medidas drásticas y se convirtió en el responsable de sus dos hermanos menores.⁹⁷

En los últimos años que Beethoven pasó en Bonn, el joven era indispensable en la vida musical de la corte. Tocó la viola en las orquestas tanto de la capilla de la corte como del teatro, junto a finos músicos como los violinistas Franz Ries y Andreas Romberg, el violonchelista Bernhard Romberg, el cornista Nikolaus Simrock y el flautista Antoine Reicha. Retomó también su papel como compositor, produciendo, entre otras obras, la composición más relevante de sus años en Bonn, la cantata sobre la muerte del emperador José II (woo87), quien no era solamente el hermano mayor del elector, sino un poderoso símbolo de ideas reformistas, intelectuales, sociales y políticas del siglo XVIII.⁹⁸

En 1792 Beethoven decidió continuar con su carrera en Viena, la capital musical de Europa. Pidió a Haydn que fuera su maestro de composición, sin embargo las lecciones fueron carentes para el joven compositor. Por esta razón buscó ayuda y recibió mayores enseñanzas de sus maestros de contrapunto Johann Baptist Schenk y Johann Georg Albrechtsberger, y de su profesor de lírica, especialmente en la musicalización de textos italianos, Antonio Salieri.⁹⁹

Los primeros años que Beethoven pasó en Viena fueron difíciles, pero el éxito no tardó. En 1800 Beethoven presentó su Primera Sinfonía, género que lo acompañó a lo largo de su vida. Impartió clases a las jóvenes aristócratas y mantuvo romances con algunas de sus pupilas, pues su creciente fama le trajo la atención de las mujeres. En 1801 se enamoró de la

⁹⁷ *Ibíd.*, 18 Sep. 2016.

⁹⁸ *Ibíd.*, 18 Sep. 2016.

⁹⁹ *Ibíd.*, 18 Sep. 2016.

Condesa Giulietta Guicciardi y para cortejarla le dedicó la Sonata para piano en Do sostenido menor op. 27 n° 1 *Quasi una fantasia*. Aunque Giulietta estaba apegada a Beethoven, ella no podía casarse con un hombre sin títulos de nobleza y lo rechazó para casarse con un conde. Este patrón en la vida sentimental de Beethoven, se repetiría en varias ocasiones.

Antes de cumplir treinta años, el compositor comenzó a escuchar un zumbido en sus oídos, ruido que se intensificó y que lo llevo al aislamiento. Beethoven había empezado a darse cuenta de que estaba perdiendo el sentido del oído y la lucha con esta crisis pronto se apoderó de su vida aumentando su mal temperamento. Su confusión se reflejó en su furiosa y abigarrada música que compuso en estos años. Sin embargo consiguió escribir una serie de obras maestras incluyendo sinfonías, sonatas para piano y cuartetos de cuerdas. Para 1809 Beethoven tenía treinta y nueve años y su sordera avanzaba rápidamente.

En 1815 después de que su hermano Kaspar muriera, Beethoven peleó la custodia de su sobrino Karl de nueve años de edad. La batalla legal duró cinco años y finalmente ganó el juicio. La relación entre Karl y Beethoven era difícil, no obstante tras la muerte de Beethoven, Karl se convertiría en su único heredero.¹⁰⁰

La creación de su Novena Sinfonía en 1823 fue revolucionaria, pues es la primera sinfonía en la historia de la música en usar coro. Con su éxito, Beethoven se motivaría al escribir la *Missa Solemnis*, misa que desató un despertar espiritual en él, y que convertiría de nuevo sus luchas en triunfos. Durante este período compuso también una serie de extraordinarios cuartetos de cuerdas, que rompieron con las reglas de la época, tanto en sonoridad, armonía y forma como en complejidad.

A principios de 1826 la salud de Beethoven decayó. Padeció de dolores abdominales y articulares de los cuales ya anteriormente había presentado síntomas, además de sufrir también de daños en la vista. El 26 de marzo de ese mismo año, Beethoven falleció.

¹⁰⁰ Kerman, Joseph, et. al. “Beethoven, Ludwig van”, [Web] 18 Sep. 2016.

III.3 La sonata

El origen etimológico del término *sonata* procede del verbo italiano *sonare* que se traduce como sonar y comenzó a utilizarse en la época barroca sin ninguna precisión formal. No obstante, la sonata logró reemplazar a la suite, tomando de esta la alternancia de los movimientos sucesivos contrastantes.

La sonata barroca definía una obra en varios movimientos, con distinciones formales y funcionales. Dependiendo del lugar de su interpretación, en la iglesia se denominó como *sonata da chiesa*, en los salones como *sonata da camera*, y cuando era interpretada por tres instrumentos, casi siempre por dos violines y bajo continuo, se llamó *sonate a tre*. En las primeras sonatas barrocas era variable el número de instrumentos y movimientos en cada pieza, sin embargo pronto se estandarizó el término donde aparecía un solista principal, generalmente acompañado de un bajo continuo que sostenía las armonías.

En el clasicismo, el género sonata designaba obras de tres o cuatro movimientos, para piano solo o para violín y piano, cuyas melodías eran menos ornamentadas pero de sonoridades más densas. También se utilizaba el término *sonata* para referirse a una forma musical o a un procedimiento compositivo denominado forma sonata.

III.3.1. La forma sonata

La forma sonata es una de las formas musicales más importantes en la música occidental. Una de las figuras iniciales en utilizar la forma sonata fue el compositor italiano Domenico Scarlatti. Sus obras para clavecín, llamadas sonatas, tenían forma binaria en donde la re-exposición alterada servía como desarrollo y eran definidas como monotemáticas; su estilo innovador utilizó estructuras claras y melodías acompañadas.

La forma sonata se popularizó en el clasicismo y empezó a consolidarse sobre las bases creadas por uno de los hijos de Bach, Carl Phillip Emanuel, y su contemporáneo Franz Joseph

Haydn.¹⁰¹ Este esquema se ha empleado para construir el primer movimiento de una sonata, un trío, un cuarteto, una sinfonía o un concierto, además se ha utilizado en la composición de oberturas.

La forma sonata, es de forma ternaria: A - B - A' (exposición temática, desarrollo y re-exposición). La exposición temática consta de un primer tema en la tonalidad “fundamental” seguido de un puente que nos conduce al segundo tema, el cual modula a la dominante y es de carácter contrastante. Después de otro puente puede presentarse un tercer material temático que retoma el carácter original y con una coda concluye la exposición en la tonalidad dominante. El desarrollo abarca la parte central y más aventurera dentro de la forma sonata. El compositor puede desarrollar los temas de la exposición, o bien sus fragmentos y aspectos, a veces intervienen otros temas secundarios o se presentan materiales nuevos. El manejo de la tonalidad es libre, puede continuar en la dominante, en el relativo de la tonalidad original o modular a otras tonalidades más lejanas. La re-exposición es temáticamente igual que la exposición, sus pocas variantes son el resultado de que para mantener el segundo tema en la tonalidad original de la obra, el compositor necesita efectuar algunos ajustes.¹⁰²

III.4. Particularidades de las sonatas para piano de Beethoven

Beethoven compuso 32 sonatas para piano solo y desde el punto de vista de la ejecución pianística ya sus primeras sonatas cuentan con una dificultad técnica considerable, la cual aumenta en las sonatas correspondientes al segundo y tercer periodo. El primer grupo cuya composición se extiende entre 1795 y 1800, muestra un carácter apasionado y sublime, consta de once sonatas contenidas en los Op. 2, 7, 10, 13, 14, 22 y 49. El segundo grupo de espíritu vigoroso y magnífico, se forma por trece sonatas comprendidas en los Op. 26, 27, 28, 31, 53, 54, 78, 79, 81 y 90 que fueron compuestas entre 1801 y 1814. El grupo final es de cinco

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁰² Mandelli, Alfredo, et. al. *La grande musique*, 1991, p. 20.

sonatas de gran dificultad técnica, más libres, y experimentales, contiene la Op. 101, 106, 109, 110 y 111, cuya fecha de composición data del 1816 al 1822.

En sus sonatas, Beethoven partió de la forma clásica tradicional establecida por Haydn y Mozart. La amplió considerablemente hasta romper sus moldes en una libertad tendiente a la fantasía o al poema de piano. Beethoven resaltaba la libertad de la propia invención pues sentía cierta intolerancia ante la disciplina escolástica y la rigidez, tanto de las reglas como de la técnica contrapuntística.¹⁰³ Sin embargo, no renunció a la forma clásica de la sonata completamente y aún en sus últimas sonatas se encuentran modelos sólidos. Beethoven se interesó en emplear introducciones lentas, éstas son frecuentes tanto en sus sinfonías y sus cuartetos, como en algunas de sus sonatas para piano. La irregularidad en la forma o en la disposición de los movimientos, ya existía en obras de otros compositores. Mozart comenzó la Sonata en La mayor K.V. 331 para piano con un primer movimiento en forma de variaciones y Haydn compuso algunas de sus sonatas en dos movimientos, iniciándolas con un andante y terminándolas con un rondó final.

Beethoven tenía una concepción musical sinfónica que desarrolló ampliamente en sus sonatas para piano¹⁰⁴. El piano parece evocar los timbres orquestales a partir de sus posibilidades tímbricas y del color en sus diferentes registros. Beethoven utilizó tanto el *crescendo* y *accelerando* exagerado, como el *diminuendo* y *ritenuto* abrupto, apoyados por el ritmo, acentos y matices. Los movimientos de sus sonatas en cuanto a *tempo*, pulso y agógica, permiten más libertad que el estilo de Haydn o Mozart, no obstante, ésta no debe exagerarse dado que sus obras siguen representando el gusto clásico. Beethoven encuentra en las sonatas un género apto para mostrar expresivos contrastes que evocan sentimientos como el dolor, la felicidad, la pasión y los sueños. Las dedicatorias de estas obras nos hablan de sus amistades y de sus sentimientos como hombre y artista.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 146.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 202.

III.5 Análisis de la Sonata en Re mayor op. 28 "Pastoral" de Beethoven

La Sonata en Re mayor op. 28 de Beethoven es una inspiración amable, geórgica e idílica. El compositor abandonaba frecuentemente Viena para componer en los pequeños poblados de sus alrededores. Sus solitarios paseos por las campiñas dieron a Beethoven inspiración para muchas de sus obras musicales, entre ellas la Sinfonía n° 6 en Fa mayor op. 68 "Pastoral", en donde el compositor describe paisajes señalados en los títulos de los movimientos y así rinde homenaje a la naturaleza a través de referencias onomatopéyicas como el murmullo del riachuelo o los ruidos tenebrosos de las tormentas.¹⁰⁵

La Sonata en Re mayor op. 28 recibió el mismo título "Pastoral" lo que se atribuye a un editor hamburgués. El ambiente de toda la sonata evoca sensaciones bucólicas pese a que Beethoven la nombró únicamente como "Gran Sonata" en su manuscrito.

Durante el verano de 1801 el compositor residió una temporada en la casa de campo del Elector Maximiliano Francisco, en Hetzendorf. En este momento de reposo espiritual fue que nació o al menos quedó planeada esta obra. El manuscrito original lleva la fecha del año referido, publicándose el 14 de agosto de 1802 con el título y la dedicatoria siguientes: "*Grande sonata pour le Piano-Forte, composée et dediée a Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels, Consiller aulique et Secretaire perpétuel de l'Academie des Beaux des Arts, par Louis van Beethoven. Oeuvre XXVIII, a Vienne au Bureau des Arts et de l'Industrie*".¹⁰⁶ El personaje a quien está dedicada la sonata, era un literario y crítico importante en el mundo intelectual vienés, quien defendía todo lo noble y lo bello, simpatía que despertó en Beethoven el motivo de dedicarle su op. 28.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Mandelli, Alfredo, et. al. Op. cit., p. 186.

¹⁰⁶ En español: "Gran Sonata para Piano-Forte, compuesta y dedicada al Sr. Joseph Noble Sonnenfels, asesor áulico y el secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes de Louis van Beethoven. Obra XXVIII, en Viena, en la Oficina de las Artes y la Industria".

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 204.

La Sonata en Re mayor op. 28, se integra por cuatro movimientos: Allegro, Andante, Scherzo (Allegro vivace) y Rondo (Allegro ma non troppo).

I. Allegro. El primer movimiento, compuesto en re mayor y compás de 3/4, es de carácter primaveral y evoca paisajes paradisiacos. Estructuralmente es de forma sonata.

Allegro	Secciones	Compases	Tonalidad
Exposición c. 1-163	Tema A	1-39	re mayor
	Puente	40-76	la mayor
	Tema B	77-163	la mayor
	Tercer material temático	135-163	la mayor- re mayor
Desarrollo c. 164-269	Motivo 1 del tema A	164-216	sol mayor
	Motivo 1 del tema B	217-219	si menor
	Sección pedal y contrapuntística	220-257	fa # mayor (V) / si mayor (VI)
	Tercer material temático	258-269	si mayor - si menor
Re-exposición c. 270-462	Tema A	271-312	re mayor
	Puente	313-351	la mayor
	Tema B	352-411	re mayor
	Tercer material temático	412-438	re mayor
	Coda	440- 462	re mayor

Inicialmente se establece un largo pedal de tónica en el bajo que después se cambia para el tenor, siempre en el ritmo del pulso original. El tema A se forma por dos motivos, donde el primero consta de 10 compases. El movimiento inicia con un bajo introductorio y un acorde de séptima de dominante de sol, que en el compás siguiente resuelve con un retardo a la

subdominante. Si referimos el compás a 6/4, se observa que la idea está constituida por cinco compases, siendo anacrusa el acorde de séptima dominante.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 1-10

Después, el motivo del registro medio pasa al agudo, repitiéndose una octava más alta sobre acordes abiertos. El segundo motivo es derivado del anterior y también es armonizado a cuatro voces, pero esta vez con la nota pedal en el tenor. Concluye en corcheas con un arpeggio ascendente y descendente, con dos tresillos que forman una curva.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 21-28

El segundo motivo se repite agregando una octava ascendente a la voz superior y concluye cerrando el tema A, el cual se desarrolló a través de dos motivos repetidos en una frase larga de 38 compases.

El puente de transición está formado por tres motivos: el primero es de gracia elegante y encantadora, empieza en el acorde de séptima del segundo grado de la dominante, modulan hacia ésta y se repite una quinta más alta con inflexión a mi mayor, dominante de la anterior.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 40-47

Un segundo motivo ligado en corcheas y blancas con puntillo dialoga con imitaciones entre soprano y contralto.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 48-51

La quinta repetida se asciende y termina con una cadencia a mi mayor. Con el mismo diseño, esta cadencia insiste dos veces más con sus acordes en distintas regiones y ornamentada con octavos ascendentes y descendentes.

El tercer motivo se desprende de un *mi* central y está compuesto sobre un bajo que modula a la mayor. Similarmente se presenta de nuevo el tercer motivo con una inflexión a do sostenido mayor, el cual funciona como una anticipación y preparación al tema B.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 71-76

El tema B es de carácter muy cantábil y se forma por dos motivos. En el primero la melodía se desarrolla con un giro de semitonos y el bajo es rítmicamente paralelo a la voz superior. Entre ambas líneas un acorde quebrado llena el fondo sonoro a base de corcheas. Armónicamente oscila entre fa sostenido menor y re mayor, pero regresa a la mayor.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 77-79

La melodía se detiene sobre un acorde de la mayor en primera inversión para dar lugar a un episodio de enlace a través de unos ágiles tresillos de corcheas y de un grupo irregular de cinco semicorcheas descendentes que se alternan con acordes y de los que parecen desprenderse. Se reafirma nuevamente la tonalidad y se repite la parte *cantabile* modificando su línea melódica. El episodio de enlace y los tresillos de corcheas pasan ahora al bajo en una escala ascendente modulante para cerrar el pasaje con una cadencia perfecta.

Al llegar a la última parte de la exposición, en el compás 135, Beethoven presenta un tercer material temático, ondulante y sincopado, sobre el ritmo marcado por acordes en la mano izquierda. Repetido en octavas insiste su conclusión en las afirmaciones tonales con decrescendo hasta el compás con barras de repetición que marca el final de la exposición.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 135-44

La sección del desarrollo inicia modulando a la subdominante, donde reaparece el primer motivo del tema A. La variante adornada se presenta en sol menor con nota pedal en el bajo.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 167-172

Los cuatro compases conclusivos del primer motivo, del compás 183 al 186 están en modo menor y son acompañados por la mano izquierda con un contrapunto de corcheas. A partir del compás 199, los últimos dos compases del mismo motivo se intercalan entre la mano derecha e izquierda, y se presenta una progresión en *crescendo*, donde las terceras se sustituyen por notas simples. Al llegar al *fortissimo* en si menor del compás 116, el cual insistirá por once compases, se invierte el giro melódico de la parte superior, y esta simple inversión funciona como evocación del tema B.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 213-218

La parte final del desarrollo cae sobre la dominante del sexto grado (fa sostenido) estableciendo un pedal de 38 compases, éstos funcionan para calmar la tensión y preparar la Re-exposición. En el compás 239 cesa toda imitación contrapuntística y se fija el acorde de fa sostenido mayor que desciende hasta el registro grave.

En el compás 247 se inician disturbios dinámicos que nos llevan a un ligero retardo de movimiento y de ecos repetidos en armonía consonante, los cuales cesan en un calderón que impresiona por su calma y quietud. El prolongado tono de fa sostenido, resuelve a si mayor aludiendo al último motivo de la exposición, el cual se interrumpe al llegar a la mediante, como si se arrepintiera de su modalidad. Tras un calderón, insiste ahora en modo menor, (relativo menor de la tonalidad fundamental) interrumpiéndose nuevamente en el tercer grado, vacilante y confuso; pero vuelve a usar esa mediante para repetir el giro final, un tímido *adagio* y *pianissimo*, que insinúa el re mayor con un acorde de séptima de dominante. Por último, la armonía se resuelve en la tónica fundamental (*tempo primo*), comenzando la re-exposición del allegro.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 238-272

La re-exposición inicia en el compás 270, no consta de gran novedad salvo alguna variación en el segundo motivo del primer tema, lo que es necesario debido a que el segundo tema no modula, sino que se queda en re mayor. Esta sección concluye enlazándose con una Coda en el compás 438, basada en el motivo inicial (sobre pedal de tónica), cuyos compases conclusivos insisten con el insinuante ritmo de una anacrusa, nota que asciende, realizando cada vez saltos más extensos. La dinámica aumenta y disminuye, y sobre la nota pedal un

arpeggio descendente de re mayor en el tenor es contestado por las sextas agudas. Dos tenues acordes llegando a una cadencia perfecta concluyen el movimiento.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Allegro, c. 445-461

II. Andante. Este movimiento es de carácter melancólico, está en compás de 2/4, en el modo menor (re menor) de la tonalidad básica. Es de forma ternaria A – B – A' donde sus partes son binarias.

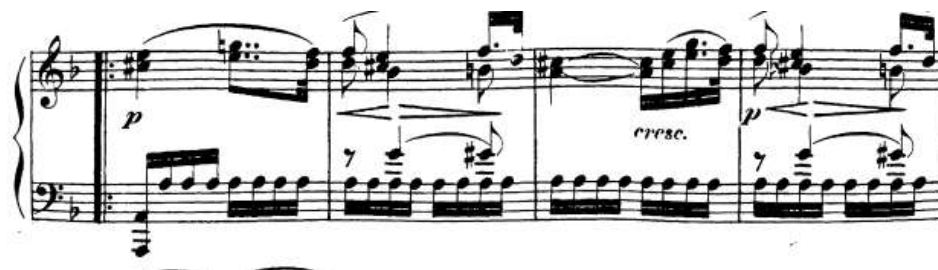
Andante	Temas	Compases	Tonalidad
Sección A	a	1-8:	re menor
	b	10-24:	la mayor
Sección B	c	25-33:	re mayor
	c variación	34-42:	sol mayor
Sección A'	a'	43-58	re mayor
	b'	59-80	la mayor
	coda	81-103	re mayor

El tema a de la sección A se expone en *piano* y es armonizado por la mano derecha mientras un bajo le acompaña con el ritmo de semicorcheas, asemejando un *pizzicato* de cuerdas graves.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Andante, c. 1-4

Repetido el tema a con un compás de enlace (modulación a la tónica), nos conduce al tema b de la sección A, el cual también se repite. Éste tema melancólico y en la dominante se forma por terceras sobre un pedal rítmico de semicorcheas, además, se afirma con cadencias que insisten al final con un acorde de séptima disminuida, lo que origina interesantes disonancias.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Andante, c. 10-13

Este tema b, en el compás 17 se enlaza con el tema a, el cual vuelve precedido por la sensible. Concluida la frase en la tónica, se repite el tema b sirviendo de enlace los tres dieciseisavos descendentes del bajo. El compás de repetición presenta el verdadero sentido conclusivo sobre el segundo tiempo.

La sección B, está en la tonalidad de re mayor y puede considerarse como un trío; contrasta con la sección anterior, pues es de carácter ligero y luminoso. El tema c, en el compás 25, empieza con un dieciseisavo en anacrusa, y semeja un diálogo entre los acordes de un ritmo muy contundente y el elegante arpeggio descendente en tresillos sin armonización.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Andante, c. 25

El mismo tema c, esta vez variado, modula a la dominante repitiendo el primer fragmento de esta sección intermedia, como también el segundo. Éste oscila a la subdominante con más energía en el diseño rítmico de los acordes, alargando el giro arpegiado mientras es apoyado por un contrapunto en la región media. Después regresa el motivo en re mayor y esta sección central termina con una cadencia perfecta.

En el compás 51 inicia la sección A' donde reaparece el modo menor con el tema a', éste conserva su base armónica original, no obstante, se encuentra muy modificado por el dibujo de fusas con que se altera y adorna en cada repetición la línea melódica. Después reaparece como el tema b en el compás 59 a'.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Andante, c. 51-52

Después, sigue la coda a partir del compás 81, ésta inicia con una variante del tema a'.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Andante, c. 81-82

En el compás 87 imita los primeros compases del tema a, los cuales se interrumpen con un calderón sobre acordes que modulan a la dominante.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Andante, c. 87-92

En este tono, en el compás 93 reaparece el tema c de la sección B en la mayor (dominante de la tonalidad original). Después de la tónica, Beethoven propone una fuerte y amenazadora séptima disminuida sobre la dominante, que se alarga como pedal.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Andante, c. 93-95

Un arpeggio de la misma índole cae pesadamente con *crescendo* hasta un si bemol grave, mientras se desciende por grados conjuntos a la sensible, resolviéndose en la tónica. El bajo realiza una cadencia perfecta, mientras la mano derecha con *decrescendo* y *pianissimo* evoca

suspiros melancólicos. La larga apoyatura forma una conclusión femenina floreada por el *grupetto*, y con un amplio acorde repartido en regiones distantes cierra este bello movimiento.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Andante, c. 97-103

III. Scherzo. *Allegro vivace*. Este movimiento de carácter gracioso y delicado se desarrolla en compás de $\frac{3}{4}$ y retoma la tonalidad original de la sonata, el re mayor. Es de forma ternaria A – B – A, donde sus partes también son ternarias.

	Tema	Compás	Tonalidad
Scherzo Sección A	a	1-32	re mayor
	b	:33-48	
	a	49-70 :	
Trío Sección B	c	71-78:	si menor
	c variación	79-86	
	c variación	87-94	
Scherzo Sección A	a	1-32	re mayor
	b	33-48	
	a	49-70	

El tema a consta de dos motivos, el primero solamente presenta un fa sostenido, éste se repite cuatro veces descendiendo hasta el registro grave. El segundo motivo incluye dos corcheas y una negra sobre armonías que marcan el rápido ritmo y reafirman la tónica.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Scherzo, c. 1-8

El primer motivo varía y se repite con una tercera añadida, mientras el segundo motivo sigue el patrón en la dominante. Esa idea origina el tema b, que es la variante del tema a, pasando los saltos de octava a la mano izquierda en progresión modulante (sol mayor-la mayor-si menor), mientras, las armonías superiores completan el ritmo.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Scherzo, c. 33-35

Un acorde de séptima de dominante largamente prolongado con un calderón, introduce de nuevo el tema a con terceras en *piano* que son seguidos por otros acordes de sexta en *fortissimo* reafirmando el carácter alegre.

A continuación sigue el trío o la sección B en el relativo menor, éste se reduce a una melodía sola que representa el tema c cuya conclusión alterna la tónica y la mediente.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Scherzo (Trio), c. 71-78

La única modificación se encuentra en el acompañamiento formado primero por octavas arpegiadas y después por armonías figuradas, pero siempre con ritmo de corcheas. Debido a las repeticiones indicadas en la partitura, el tema c se escucha cuatro veces consecutivas. Beethoven indica *Scherzo da capo*, con lo que se completa la forma ternaria.

Rondó. *Allegro ma non troppo.* Se desarrolla en 6/8 y en forma de rondó con características de una sonata. Es de ambiente bucólico, pues su tema semeja una ronda de campesinos. Analizando la forma de este movimiento, caemos en cuenta de que la segunda aparición del tema b en la tonalidad original, señala claramente una re-exposición tipo sonata y como cumple al mismo tiempo con los requisitos de las dos estructuras, su forma es rondó - sonata.

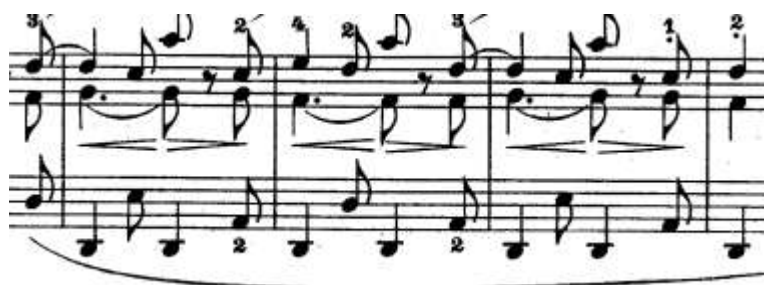
Rondó	Temas	Compases	Tonalidad
Exposición	a	1- 28	re mayor
	b	29-50	la mayor
	a	51-67	re mayor
	c	68-78	re mayor
Desarrollo	d	79-113	sol mayor, sol menor la mayor
Re-exposición	a	114-144	re mayor
	b	144-167	re mayor
	Coda	168-210	re mayor re mayor

El tema a está formado de dos motivos y se apoya sobre un pedal de tónica ya presentado en el primer movimiento. El diseño rítmico formado por el bajo asemeja un bordón y adquiere una significación temática. En el primer tema, se presenta la melodía con anacrusa en el registro agudo.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Rondó, c. 1-4

Después de repetir estos cuatro compases, aparece el segundo motivo del tema a en el compás 8.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Rondó, c. 8-12

Sigue la nota de pedal y la melodía es variada con un adorno de semicorcheas imitando los sonidos de una gaita. El tema no modula, sino que se afirma en sucesivas cadencias.

Un primer pasaje episódico con arpeggios de semicorcheas se dirige hacia la dominante.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Rondó, c. 17-18

La llegada de la tónica prepara la entrada del tema b en la dominante. En este punto el tema b toma el papel del segundo tema de la forma sonata. El ritmo característico del tema a, negra y corchea, aparece al estilo de imitación a tres voces que se suceden.



c. 28-32

Beethoven varía los motivos con semicorcheas y del ritmo mecedor forma una serie de cadencias perfectas sobre los tiempos débiles, hasta que dos acordes largos conducen a la resolución. En el compás 43, un episodio de ocho compases, con pedal de dominante triplica un unísono de octavas arpegiadas en la parte superior que sirve de enlace al estribillo.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Rondó, c. 43-44.

A la última resolución, en el compás 68, sigue el tema c, cuyo motivo deriva del ritmo inicial del bajo en la primera parte y conduce a la sección del Desarrollo. El persistente ritmo, ahora en la parte superior, es completado por saltos amplios en el bajo.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Rondó, c. 68-71

El desarrollo inicia en el compás 79 con un episodio en *pianissimo* de textura a tres voces que se imitan entre ellas. La tonalidad se mueve hacia la tónica principal para volver a la subdominante (sol). Beethoven aumenta la tensión, refuerza la armonía y añade tres voces más hasta llegar al *fortissimo*. En el compás 101 reaparece el segundo episodio de enlace con nota pedal (el mismo que en el compás 43), mientras la mano izquierda con octavas en corcheas y la mano derecha en semicorcheas dibujan un poderoso unísono. Si en el compás 43 el compositor alternó la armonía dominante y tónica, ahora la melodía se halla en modo menor. Con un rápido arpeggio descendente de la mayor, llegamos a la re-exposición en el compás 113. Se repiten los temas a y b, con la diferencia de que esta vez el tema b se quedará en la tonalidad original, como es de costumbre en las sonatas clásicas. En el compás 168 comienza la transición hacia la coda con el ritmo inicial del estribillo, se presenta en *pianissimo* y con el bajo en la subdominante, no obstante, el tema no se completa sino que forma un contratiempo con algunas armonías en la mano derecha.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Rondó, c. 169-170

Un *fortissimo* en la dominante, en el compás 187, el cual decrece hasta un *pianissimo* a través de arpeggios ascendentes suspendidos por silencios y al final un calderón, nos conduce a la coda (*Piú Allegro quasi Presto*) en el compás 193.



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Rondó, c. 183-192

El compositor retoma el *ostinato* mecedor del tema principal y con un *crescendo* largo y espectacular finalizará la obra



Beethoven: Sonata en Re mayor op. 28, Rondó, c. 202-210

III.6 Sugerencias interpretativas

Para la interpretación de las sonatas de Beethoven, es indispensable que el pianista examine con detalle las instrucciones del compositor. El estudio de las dinámicas debe ser minucioso, y hay que descifrar que color sugieren para conseguir el efecto deseado. Es importante atender con atención el fraseo, dado que las frases del compositor no siguen la costumbre de la época, sino que son distintas comparadas al fraseo común. En las secciones rápidas deben atenderse con rapidez los cambios abruptos de carácter.

En lo que concierne a La Sonata op. 28, la nota pedal como un motivo conductor, aparece en todos los movimientos, por lo que al interpretarse, el público debe darse cuenta de ello. En el scherzo esta nota repetida toma el papel de la melodía, mientras en los otros tres movimientos sirve como soporte armónico de la pieza. La polifonía está presente a lo largo de toda la obra y para conseguir una mejor conducción de voces, las secciones polifónicas deberán estudiarse en voces independientes.

En el segundo movimiento, deberán estudiarse con minuciosidad los fraseos, ya que estos tendrán que resolverse con ligaduras de dedo, en donde una digitación acertada podrá facilitarlos. Esto es complicado dado que la melodía está compuesta a base de octavas, y apenas, de manera muy audaz podrá usarse el pedal pues la mano izquierda interpreta *staccatos*.

En el tercer movimiento debe cuidarse la sección del Trío ya que las octavas rápidas y llamativas en la mano izquierda tienen que quedar en segundo plano mientras la melodía en la mano derecha es sumamente *cantabile*. Por consiguiente, el material de la mano izquierda deberá interpretarse lo más ligero posible a pesar de su dificultad.

En el cuarto movimiento el *sforzato* es utilizado frecuentemente como efecto llamativo y debe ajustarse cuidadosamente al ambiente en que esté situado. En la sonata puede utilizarse pedal naturalmente con medida, sobre todo en las partes de difícil *legato*.

IV. Dos leyendas de Franz Liszt, n° 2 “San Francisco de Paula caminando sobre las olas”

IV.1 Contexto histórico-cultural del Romanticismo

El Romanticismo es el periodo de la historia cultural que abarcó el fin del siglo XVIII y todo el siglo XIX. Tuvo sus orígenes en Alemania y de allí se extendió por Inglaterra y Francia¹⁰⁸. Llegó al resto de Europa, y más tarde a través de los Estados Unidos hasta las repúblicas hispanoamericanas.

El Romanticismo nació como una reacción revolucionaria contra el Racionalismo¹⁰⁹ y el Clasicismo. Durante este periodo se dio importancia a los sentimientos y las emociones, se rompió con las reglas de tradición clasicista y se buscó tanto libertad como autenticidad. El romanticismo fue una nueva forma de sentir y concebir a la naturaleza, a la vida y al hombre mismo, proyectándose en la filosofía y en el arte.

Se considera que el precursor del Romanticismo¹¹⁰ fue el movimiento alemán *Sturm und Drang*¹¹¹ que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII y tuvo su punto culminante en la década de 1770. Estableció como fuente de inspiración el sentimiento en vez de la razón; un buen ejemplo y una de las obras emblemáticas del *Sturm und Drang* es *Die Räuber*¹¹² de

¹⁰⁸ Samson, Jim. ‘Romanticism’, [Web], 19 Sep. 2016.

¹⁰⁹ El racionalismo es una corriente filosófica que se desarrolló en Europa continental durante los siglos XVII y XVIII, formulada por René Descartes y es característica de la Ilustración. Es el sistema de pensamiento que acentúa el papel de la razón en la adquisición del conocimiento, en contraste con el empirismo, que resalta el papel de la experiencia, sobre todo el sentido de la percepción

¹¹⁰ Hearts, Daniel. ‘Sturm und Drang’, [Web], 19 Sep. 2016.

¹¹¹ En español: Tormenta e Ímpetu.

¹¹² En español: “Los bandidos”.

Friedrich von Schiller¹¹³. Este drama de cinco actos, publicado en 1781, se basa en temas como la pasión desmedida, el profundo idealismo, los sentimientos exagerados, las situaciones inverosímiles, el ansia de libertad del protagonista y la soledad. No obstante, quien lideró el movimiento *Sturm und Drang*, fue el poeta alemán Goethe¹¹⁴, cuya novela *Las desventuras del joven Werther*, causó vehemencia en toda Europa y constituyó el paradigma del nuevo movimiento que estaba naciendo en Alemania.

La época romántica inició en Jena, ciudad de Alemania, donde el romanticismo literario tomó forma con los hermanos Friedrich¹¹⁵ y August Wilhelm Schlegel¹¹⁶, quienes en el año de 1789 fundaron *Athenäum*¹¹⁷, la revista literaria líder del romanticismo alemán. Los hermanos Schlegel propiciaron la creación de un círculo de amigos poetas y novelistas al que además de ellos pertenecían Fichte¹¹⁸, Schelling¹¹⁹ y Novalis¹²⁰, entre algunos otros.¹²¹

¹¹³ Johann Christoph Friedrich Schiller, desde 1802 von Schiller (Marbach am Neckar, 1759 - Weimar, 1805), fue un poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemán. Se le considera junto a Goethe el dramaturgo más importante de Alemania. Muchas de sus obras de teatro pertenecen al repertorio habitual del teatro en alemán. Sus baladas se cuentan entre los poemas más famosos.

¹¹⁴ Johann Wolfgang von Goethe (Fráncfort del Meno, 1749 - Weimar, 1832), fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico germánico, contribuyente fundamental del Romanticismo, movimiento al que influyó profundamente.

¹¹⁵ Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (Hannover, Alemania, 1772 - Dresden, Alemania, 1829), fue un lingüista, crítico literario, filósofo, hispanista y poeta alemán, uno de los fundadores del Romanticismo.

¹¹⁶ August Wilhelm von Schlegel (Hannover, 1767 - Bonn, 1845), fue crítico, traductor, filólogo y profesor universitario alemán.

¹¹⁷ En español: Ateneo.

¹¹⁸ Johann Gottlieb Fichte (Rammenau, 1762 - Berlín, 1814), fue un filósofo alemán de gran importancia en la historia del pensamiento occidental. Como continuador de la filosofía crítica de Kant y precursor tanto de Schelling como de la filosofía del espíritu de Hegel, es considerado uno de los padres del llamado idealismo alemán.

Por otra parte, en Inglaterra el Romanticismo arranca en 1798 con las “Baladas líricas” compuestas por los autores William Wordsworth¹²² y Samuel Coleridge¹²³. El prólogo de esta obra está considerado como el manifiesto del romanticismo inglés. Sus poesías de lenguaje sencillo reflejan el misterio y la emoción de la naturaleza. Percy Bysshe Shelley¹²⁴, Lord Byron¹²⁵ y John Keats¹²⁶ también fueron nombres célebres dentro del romanticismo inglés.

¹¹⁹ Friedrich Wilhelm Joseph (von) Schelling (Leonberg, Wurtemberg, 1775 - Bad Ragaz, Suiza, 1854), fue un filósofo alemán, uno de los máximos exponentes del idealismo y de la tendencia romántica alemana.

¹²⁰ Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Wiederstedt, 1772 – Weißenfels, 1801), fue escritor y filósofo alemán, representante del Romanticismo alemán temprano. Pasó a la fama bajo el seudónimo Novalis.

¹²¹ Fazio, F. Mariano. *Historia de las ideas contemporáneas*, 2006, p. 125.

¹²² William Wordsworth (Cockermouth, Gran Bretaña, 1770 - Rydal Mount, id.,1850), fue uno de los más importantes poetas románticos ingleses. Con Samuel Taylor Coleridge, contribuyó a la evolución de la época romántica en la literatura inglesa con su publicación conjunta de “Baladas líricas” en 1798. Esta obra influyó de modo determinante en el paisaje literario del siglo XIX.

¹²³ Samuel Taylor Coleridge (Gran Bretaña, 1772 – Londres, 1834), poeta, crítico y filósofo inglés, quien fue, junto con su amigo William Wordsworth, uno de los fundadores del Romanticismo en Inglaterra.

¹²⁴ Percy Bysshe Shelley (Field Place, Horsham, Inglaterra, 1792-Viareggio, Gran Ducado de Toscana, 1822) fue un escritor, ensayista y poeta romántico inglés.

¹²⁵ George Gordon Byron, (Londres, 1788 - Mesolongi, Grecia, 1824), fue un poeta inglés considerado uno de los escritores más versátiles e importantes del Romanticismo. Se involucró en revoluciones en Italia y en Grecia.

¹²⁶ John Keats (Londres, 1795 - Roma, 1821), fue uno de los principales poetas británicos del Romanticismo. La lírica de Keats se caracteriza por un lenguaje exuberante e imaginativo, atemperado por la melancolía. Hacia el final de su efímera vida, cuando sentía cerca la oscuridad de la muerte, fue capaz de producir sus poemas más auténticos y memorables.

En Francia, los románticos literarios rompieron las reglas y sustituyeron la contención clásica por la emoción exaltada. A partir de 1820, los escritores más eminentes de la época como Lamartine¹²⁷, Dumas¹²⁸ y Víctor Hugo¹²⁹ proclamaron el liberalismo en el arte y la individualidad del escritor.¹³⁰ Las características románticas continuaron ejerciendo una influencia después de la mitad del siglo XIX. Su vertiente literaria se fragmentaría posteriormente en diversas corrientes como el realismo y el simbolismo, movimientos asociados a escritores franceses.

Los valores estéticos y morales del romanticismo literario, sus ideas y tópicos nuevos, no tardaron en influir sobre otros ámbitos. La pintura experimentó una revolución en el paisaje que los clásicos habían considerado como un género inferior o como mero fondo decorativo. En cambio, los pintores románticos transmitieron sus emociones al espectador mediante el paisaje, anteponiendo el color como elemento sensible al dibujo.

Aunque ya fue utilizada en el siglo XVI, la acuarela es el redescubrimiento de los pintores románticos. Su mayor desarrollo se produjo en Inglaterra, donde se convirtió en un arte nacional e hizo adquirir a este país un papel protagónico en el campo de la pintura. Tal desarrollo se favoreció gracias a los avances tecnológicos de la Inglaterra imperialista, que dieron lugar a las mejoras en la producción y la calidad del papel, y en los pigmentos que llegaban a los puertos británicos. Dada la contribución de un grupo de pintores ingleses que

¹²⁷ Alphonse Marie Louis Prat de Lamartine (Mâcon, 1790 - París, 1869), fue un escritor, poeta y político francés del período romántico.

¹²⁸ Alexandre Dumas (Villers - Cotterêts, 1802 - Puys, cerca de Dieppe, 1870), conocido en los países hispanohablantes como Alejandro Dumas, fue un novelista y dramaturgo francés.

¹²⁹ Victor Marie Hugo (Besanzón, 1802 - París, 1885), fue un importante poeta, dramaturgo y novelista romántico francés. También fue un político e intelectual comprometido e influyente en la historia de su país y de la literatura del siglo XIX.

¹³⁰ Gabaudan, Paulette. *El Romanticismo en Francia (1800-1850)*, 1979, p. 21.

incluía a David Cox¹³¹, Thomas Girtin¹³², Richard P. Bonington¹³³ y William Turner¹³⁴, la técnica de la acuarela se exportó a Francia, en donde los primeros adeptos fueron Théodore Géricault¹³⁵ y Eugène Delacroix¹³⁶, quienes además llegaron a ser los pintores más representativos de la pintura romántica francesa. En 1840 Nicolas Toussaint Charlet¹³⁷ publicó “*Reflexions sur l'aquarelle*”, texto que ponía de manifiesto la aceptación de esta técnica, destacando su fluidez frente a la opacidad de los colores al óleo.¹³⁸ Lo que bien puede apreciarse en la obra pictórica que se muestra a continuación.

¹³¹ David Cox (Deritend Birmingham, 1783 - 1859), fue un pintor paisajista inglés y una de las figuras más importantes del arte británico durante la llamada Edad dorada de la pintura a la acuarela.

¹³² Thomas Girtin (1775 -1802), fue un pintor y grabador inglés, que tuvo un papel destacado en el establecimiento de la acuarela como una forma de arte valiosa.

¹³³ Richard Parkes Bonington (1802 - 1828), fue un pintor romántico británico de paisajes. Fue uno de los artistas británicos más influyentes de su época. La facilidad de su estilo estaba inspirada por los antiguos maestros, y aun así, la aplicación era enteramente moderna.

¹³⁴ Joseph Mallord William Turner (Covent Garden, Londres, 1775 - Chelsea, Londres, 1851), pintor inglés especializado en paisajes. Fue considerado una figura controvertida en su tiempo, pero hoy en día es visto como el artista que elevó el arte de paisajes a la altura de la pintura de historia. Aunque es renombrado por sus pinturas al óleo, Turner también es uno de los grandes maestros de la pintura paisajista británica en acuarela.

¹³⁵ Jean-Louis André Théodore Géricault, (Ruan, 1791-París, 1824), fue un pintor francés muy influyente, especialmente por sus temas modernos, su ejecución libre y la representación del movimiento romántico.

¹³⁶ Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, Francia, 1798 - París, 1863), fue un pintor francés quien rechazó las normas de la Academia.

¹³⁷ Nicolas Toussaint Charlet (París, 1792 - 1845), diseñador y pintor francés, más especialmente de temas militares.

¹³⁸ Gras, Balaguer Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, 1988, p. 112.



Eugène Delacroix. Atardecer en el mar (acuarela), 1854.

En cuanto a otras características románticas de la pintura romántica francesa, cabe mencionar la reaparición y el perfeccionamiento de la caricatura, donde destaca Honoré Daumier¹³⁹ por su realismo social y caricatura política. Se desarrolló una crítica mediante la prensa a través de la caricatura y de la ilustración humorística respecto a la política y a la denuncia social. Se alcanzaron además avances técnicos importantes en los procedimientos gráficos, tales como la renovación del grabado en relieve sobre madera, el grabado en bajo relieve y la introducción del grabado liso sobre piedra, conocido como litografía.¹⁴⁰

Por otra parte, Alemania carece de la brillantez y el éxito que tuvo el arte pictórico en Francia e Inglaterra. No obstante, aparecen notables personalidades como Caspar David Friedrich¹⁴¹ quien plasmó en sus cuadros una obra mística. Este artista presenta una visión

¹³⁹ Honoré Daumier (Marsella, 1808 - Valmondois, 1879), fue un caricaturista, pintor, ilustrador, grabador, dibujante y escultor francés de la época realista.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 112-113.

¹⁴¹ Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 - Dresde, 1840), fue un pintor paisajista del romanticismo alemán del siglo XIX, generalmente considerado el artista alemán más importante de su generación. Es conocido por sus paisajes alegóricos de su periodo medio que muestra figuras contemplativas opuestas a cielos nocturnos, nieblas matinales, árboles estériles o ruinas góticas. Su interés primario como artista era la

panteísta, donde se respira lo espiritual y la existencia de un todo que engloba cielo y tierra.¹⁴² Algunos cuadros representativos de esta descripción son Arcoíris en un paisaje de montaña, Monje a la orilla del mar y El caminante sobre el mar de nubes.



Friedrich, Gaspar David. El caminante sobre el mar de nubes, (1817–1818).

Aunque el *Sturm und Drang* tuvo ciertos efectos sobre la música europea en los años 70 del siglo XVIII, el movimiento romántico musical se ubica un poco más tarde que las otras corrientes estéticas. Tomó fuerza a partir de la era post-Beethoven, alrededor de 1830, continuando en el resto del siglo XIX. La música se inspiraba en las pasiones, los ensueños

reflexión de la naturaleza, su trabajo a menudo simbólico y anti clásico intenta dar una respuesta subjetiva y emocional al mundo natural.

¹⁴² Preckler, A. María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, 2003, pp. 150-151.

amorosos y melancólicos. Así mismo, expresaba la nostalgia, las necesidades del alma y los sentimientos indefinidos que no pueden ser descritos mediante palabras.

Los compositores románticos crearon un lenguaje musical que no se sometía a las limitaciones de los conceptos, sino que era más libre y autónomo. Aunque la música continuó siendo tonal, se hizo un tanto más cromática, el ritmo se flexibilizó y se introdujeron indicaciones como *accelerando*, *ritardando*, *rubato*, *piú mosso*, *calando* o *morendo*¹⁴³. Así mismo, los compositores explicitaron sus intenciones, introduciendo en sus partituras variados términos expresivos tales como: *dolce*, *dolente*, *cantabile*, *con amore* o *giocoso*.¹⁴⁴ También se crearon nuevos géneros musicales como el poema sinfónico, la pieza breve y el drama musical; además de variables y auténticos títulos para las composiciones.

Entre los primeros compositores románticos sobresale el austriaco Franz Schubert¹⁴⁵, quien escribió cerca de seiscientos canciones,¹⁴⁶ con acompañamiento de piano solo. Estas canciones al transmitir sentimientos desbordados llegan directamente a la emoción de los oyentes.¹⁴⁷ Esta será una de las características de la música romántica, que en vez de preocuparse por las construcciones o la armonía, busca la sencillez y la melodía pura.

¹⁴³ En español: acelerar, retrasar, robado, más conmovido, callándose y morir.

¹⁴⁴ En español: Dulce, triste, cantábile, con amor y jugueteón.

¹⁴⁵ Franz Peter Schubert (Viena, 1797- ibídem, 1828), fue un compositor austriaco, considerado el introductor del romanticismo musical. Fue un gran compositor de *lieder*, así como de música para piano, de cámara y orquestal.

¹⁴⁶ En alemán *Lied*.

¹⁴⁷ Lindermann, Henry. *Enciclopedia de la música*, 1999, p. 31.

El alemán Felix Mendelssohn¹⁴⁸ continuó con la evolución de la melodía como base de la composición creando canciones sin la intervención de la voz humana, tales como las canciones y las romanzas sin palabras. Así el romanticismo sigue su camino hacia la simplicidad, tomando la melodía como base de toda composición.

Contemporáneo de Schubert, el compositor italiano Gioachino Rossini¹⁴⁹ reaviva y transforma la ópera italiana con sus alegres composiciones.¹⁵⁰ Más adelante, Giuseppe Verdi¹⁵¹ hace más popular la ópera italiana, escoge temas políticos de otras épocas que poseen algún significado para la gente contemporánea. Por ejemplo, en la ópera Nabucco, Verdi se inspira en el grito del pueblo de Israel por su libertad¹⁵² que se podía entender como el deseo de los italianos de liberarse de la invasión francesa y austriaca.

¹⁴⁸ Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy (Hamburgo, 1809 - Leipzig, 1847), fue un compositor alemán, director de orquesta y pianista de música romántica.

¹⁴⁹ Gioacchino Antonio Rossini (Pésaro, Estados Pontificios -actual Italia- ,1792 - París, Francia, 1868), fue un compositor italiano, conocido especialmente por sus óperas, particularmente por las cómicas. Su popularidad le hizo asumir el «trono» de la ópera italiana en la estética del *bel canto* de principios del siglo XIX, género que realza la belleza de la línea melódica vocal sin descuidar los demás aspectos musicales.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 32.

¹⁵¹ Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (Le Roncole, Busseto, 1813 - Milán, 27 de enero de 1901), fue un compositor romántico italiano de ópera del siglo XIX, el más notable e influyente compositor de ópera italiana. Fue autor de algunos de los títulos más populares del repertorio lírico, como los que componen su trilogía popular o romántica: *Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore* y las obras maestras de su madurez como *Aida*, *Don Carlo*, *Otello* y *Falstaff*.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 33.

Por otra parte, la ópera alemana, en manos de Richard Wagner¹⁵³, se inspiró en los mitos y las leyendas de la Europa Central. Wagner utilizó el *Singspiel*¹⁵⁴ alemán y desarrolló el drama musical de manera distinta, destacó por su orquestación, su textura contrapuntística, su extremo cromatismo y la ampliación de su esfera armónica a partir de un continuo alejamiento de los centros tonales.¹⁵⁵ En sus óperas la melodía es sumamente expresiva y es la esencia de su música, mientras la estructura de las frases se hizo más irregular poniendo énfasis en lo ilustrativo y lo poético.

En el campo de la música orquestal el francés Hector Berlioz¹⁵⁶, innovador del género sinfónico, compuso su Sinfonía Fantástica inspirada en el amor y la desilusión. Esta obra se basa en una sola idea musical que se repite a lo largo de toda la ejecución, siendo la protagonista y unificando la obra.¹⁵⁷

¹⁵³ Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, Reino de Sajonia, Confederación del Rin, 1813 - Venecia, Reino de Italia, 1883), fue un compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical alemán del Romanticismo. Destacan principalmente sus óperas (calificadas como «dramas musicales» por el propio compositor) en las que, a diferencia de otros compositores, asumió también el libreto y la escenografía.

¹⁵⁴ El *Singspiel* alemán es una pequeña obra de teatro o un tipo de ópera popular. A diferencia de la ópera, las formas musicales son más simples, las arias menos complejas y los recitativos son hablados en alemán.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁵⁶ Louis Hector Berlioz (La Côte-Saint-André, Francia, 1803 – París, 1869), fue un compositor francés y figura destacada del romanticismo. Su obra más conocida es la Sinfonía Fantástica (estrenada en 1830). Berlioz fue un gran orquestador y la influencia de su música fue extraordinaria.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 32.

El compositor de origen polaco, Frédéric Chopin¹⁵⁸, solo se centró en el piano y explotó todas las posibilidades expresivas de la melodía. Con su personalidad reencarnó además la figura del ideal romántico al ser enfermizo, introvertido y exitoso.¹⁵⁹

En esta época cobró especial importancia la figura del instrumentista virtuoso idolatrado por la audiencia. Destacó en este ámbito el compositor y pianista de nacionalidad húngara Franz Liszt¹⁶⁰, quien al ser atractivo y apuesto, sano y fuerte, fue el modelo del virtuoso con gran éxito internacional, que conquistó cada lugar que visitó en sus giras y de quién destacan sus obras para piano.¹⁶¹

IV.2 La música programática y su estética en el Romanticismo

Durante esta etapa, se dieron estrechas relaciones entre las diferentes disciplinas artísticas. Esto dio lugar a las descripciones musicales de paisajes y escenas, y a una concepción musical que expresaría la grandeza humana y el vínculo entre los sentimientos del artista con el mundo que lo rodea.

Dentro del estilo romántico se desarrolló de forma predominante la música programática, también llamada música descriptiva. Ésta es aquella que expresa una idea extra-musical, ya sea de un estado de ánimo, una idea literaria, o una imagen pictórica sin necesidad de recurrir a un texto cantado. Así, compositores como Carl Maria von Weber¹⁶², Héctor

¹⁵⁸ Fryderyk Franciszek Chopin (Gran Ducado de Varsovia, 1810 - París, 1849), fue un compositor y virtuoso pianista polaco considerado como uno de los más importantes de la historia y uno de los mayores representantes del Romanticismo musical.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁶⁰ Datos biográficos de Franz Liszt en el capítulo IV.3.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁶² Carl Maria von Weber (1786 - 1826), fue un compositor romántico alemán.

Berlioz y Franz Liszt, usaron la literatura como fuente de inspiración y modelos a seguir en sus composiciones.

El término “música programática” es introducido por Liszt y lo describe de la siguiente manera:

*“un programa es todo prefacio a una obra musical, por medio del cual el compositor tiene la intención de proteger al oyente de hacer una mala interpretación de la obra, y así mismo dirigir su atención a la verdadera idea poética en su totalidad, o a una parte específica de la misma”.*¹⁶³

La música descriptiva encuentra su mayor forma de expresión en el poema sinfónico, un género musical creado también por Liszt.

IV.3 Datos biográficos de Franz Liszt

Franz Liszt fue un compositor, pianista y profesor húngaro, nacido en el año de 1811. Se considera como uno de los líderes del movimiento romántico en la música. En sus composiciones mezcló un fuerte impulso religioso con las sensaciones mundanas mientras desarrollaba nuevos métodos y técnicas de ejecución. Liszt era un verdadero visionario, anticipó ideas musicales importantes del siglo XX como el uso de escalas pentáfonas, hexáfonas y de la atonalidad. Como director y maestro, especialmente en Weimar, fue el más influyente de la Nueva Escuela Alemana. Igualmente importante fue su compromiso con la preservación y la interpretación de la música de los grandes maestros del pasado, incluyendo a Bach, Händel, Schubert, Weber y sobre todo a Beethoven.

Liszt fue un niño prodigio, hijo de Anna Lager y Adam Liszt. Inició sus estudios de piano bajo la tutela de su padre. Fue alumno en Viena del pianista austriaco Carl Czerny¹⁶⁴ y

¹⁶³ Scruton, [Web], 8 Nov. 2016.

del compositor italiano Antonio Salieri¹⁶⁵. Sus recitales causaron sensación y en 1823 se trasladó a París donde estudió composición con Ferdinando Paër¹⁶⁶ y Anton Reicha¹⁶⁷.

Dentro de una década pasó a ser el pianista más reconocido en el mundo. En 1833 Liszt conoció a la condesa francesa Marie d'Agoult, escritora bajo el seudónimo de Daniel Stern. Ambos establecieron una relación que duró hasta 1844 y tuvieron tres hijos: Blandine Rachel, Cosima Francesca Gaetana y Daniel. Su hija Cosima se casó con el pianista y director alemán Hans von Bülow, y al divorciarse de éste, contrajo matrimonio con Richard Wagner, siendo así Liszt el suegro de Wagner.

Entre los años 1839 y 1847 Liszt realizó giras por Europa donde consiguió gran fama y ganó reputación dado que donaba a la caridad y causas humanitarias parte de los ingresos de sus conciertos. En 1847 conoció a la princesa rusa Caroline Sayn-Wittgenstein, con quien no pudo contraer matrimonio, pues ella continuaba casada con un oficial del servicio ruso, no obstante, permaneció a su lado hasta que el compositor recibió las órdenes eclesiásticas. Durante esta etapa Liszt se concentró más en la composición, abandonó su carrera como virtuoso y solo en contadas ocasiones volvió a tocar en público.

Entre 1848 y 1861 fue director musical en la corte ducal de Weimar, donde interpretó obras compuestas por Berlioz, Wagner y otros compositores contemporáneos, así como sus propias obras. A partir del año de 1860, Liszt impartió clases de piano gratuitas en Weimar.

¹⁶⁴ Carl Czerny (1791 - 1857), fue un pianista, compositor y profesor austriaco recordado por sus libros de estudios para piano. Tuvo entre sus maestros a Clementi, Hummel, Salieri y Beethoven, y entre sus alumnos a Franz Liszt.

¹⁶⁵ Antonio Salieri (Legnago, 1750 - Viena, 1825), fue un compositor de música sacra, clásica y ópera, y director de orquesta italiano.

¹⁶⁶ Ferdinando Paër (Italia, Parma, 1771 - 1839), fue un compositor italiano de origen danés.

¹⁶⁷ Anton Reicha (Praga, 1770 - París, 1836), fue un flautista, compositor y teórico musical checo. En 1803 compuso 36 fugas, dedicadas a Haydn; compuso catorce sinfonías y se nacionalizó francés en 1829.

En 1861 se trasladó a Roma, donde estudió teología. Durante este período sus pensamientos se dirigieron hacia la música religiosa. Algunos acontecimientos adversos en la vida de Liszt, como la muerte de sus hijos jóvenes, Blandine y Daniel, la renuncia a su puesto en Weimar como director musical al servicio del Gran Duque y su enemistad temporal con Wagner, entre otros hechos difíciles, sembraron en él un deseo de aislamiento. Así, en 1863 se retiró al Claustro de La Virgen del Rosario, ubicado sobre el Monte Mario, en Roma. Dicho lugar estaba en pleno campo y desde su ventana tenía vista a todo el paisaje romano. Entonces el mundo ya no existía para él y las excepcionales condiciones de estancia que acababa de encontrar en Roma, le incitaron a permanecer allí. En una carta que escribió durante esta etapa, expresó lo siguiente:

*“Mi estancia en Roma no tiene nada de provisional; constituye el tercero y probablemente el último periodo de mi vida, muchas veces turbulenta, pero siempre laboriosa. Yo tenía necesidad de un tiempo considerable para terminar varios trabajos de gran aliento... Mi retiro en esta ciudad, cuyo rigor acentuaré todavía, me ha ayudado en esta tarea, lo mismo que mi alojamiento en este convento, que no solo me proporciona una vista soberbia de Roma sino también la que es mi máxima aspiración: el descanso exterior y la paz interior”.*¹⁶⁸

Sus oratorios, misas, salmos, himnos y otras obras sacras de menor envergadura a las que Liszt se dedicó durante sus años en Roma, están concebidos como acto de devoción cristiana. También pone el mismo espíritu en obras tales como las Dos leyendas para piano: “San Francisco de Asís predicando a los pájaros” y “San Francisco de Paula caminando sobre las olas”, obras que compuso entre los años 1862 y 1863, y que están precedidas por un pasaje que describe un episodio determinado en la vida del santo. Estas obras tratan una música basada en la contemplación, donde las experiencias de la realidad exterior se introducen en la intimidad espiritual del oyente atendiendo a sus necesidades más profundas.¹⁶⁹ En el año de 1865, Franz fue consagrado abad.

¹⁶⁸ Gauthier, André. *Liszt*, 1979, pp. 88-89.

¹⁶⁹ Taylor. *Liszt*, 1968, p. 232; Searle. *The music of Liszt*, 1966, p. 98.

Más tarde, en el año de 1875 Liszt perteneció a los fundadores de la Academia de Música de Budapest y fue nombrado director del instituto. Entonces, durante sus últimos años, Franz realizó viajes regulares entre Roma, Weimar y Budapest.

Liszt murió el 31 de julio de 1886, en Bayreuth. Se había trasladado allí para visitar a su hija Cosima quien se encontraba organizando el Primer Festival de Ópera en Homenaje a Wagner. Cosima quería que su padre asistiera al Festival de Bayreuth elevando así la importancia del evento. Liszt llegó enfermo, en dos semanas empeoró su estado de salud y falleció. Cosima no dio a conocer la muerte de Liszt en su momento para no opacar el evento, pero pronto la gente se enteró por sus alumnos asistiendo al funeral de Liszt una gran multitud.

IV.4 Análisis de la Leyenda n° 2 “San Francisco de Paula caminando sobre las olas” de Franz Liszt

La Leyenda n° 2 está inspirada en un importante personaje de la Iglesia Católica, un santo, conocido como San Francisco de Paula. Sus influencias franciscanas son de índole caritativas, benefactoras y caracterizadas por el despojo de lo material y el cultivo del espíritu. Estos rasgos también formaron parte de la personalidad del compositor, razón por la cual Liszt pudo identificarse con el santo.

San Francisco de Paula fue el eremita que en 1435 fundó la Orden de los Mínimos¹⁷⁰. Nació en 1416, en un pueblecito llamado Paula, en Italia. A temprana edad se enfermó gravemente de los ojos quedando ciego, entonces se encomendó junto con sus padres a San Francisco de Asís y este santo le concedió la sanación divina. En acción de gracias a sus catorce años peregrinó a Asís, donde se convirtió en un ermitaño dedicado a rezar y a hacer penitencia.

¹⁷⁰ La Orden de los Mínimos, fue fundada por San Francisco de Paula en Italia en el siglo XV. Su nombre lo toma de su vocación de humildad, siendo así que sus integrantes se consideran a sí mismos como “*los más pequeños de todos los religiosos*”.

Son diversos los hechos milagrosos por los que se recuerda a San Francisco de Paula. Entre estos, se encuentra la historia que Liszt describe en su obra. Ésta nos cuenta, que a San Francisco de Paula y a sus compañeros se les negó la entrada a una embarcación por falta de dinero al querer cruzar el estrecho de Mesina. El barquero les dijo: “*Si él es un santo que camine sobre el agua*”, después de lo cual San Francisco extendió su manto sobre el agua, que soportando a éste junto con sus discípulos, cruzó al otro lado.

Esta escena inspiró a Liszt para componer su Leyenda n° 2, pues pudo sentirse identificado con el papel líder como maestro de muchos jóvenes, y como persona influyente, guía espiritual en la vida artística de su época. Por otro lado, al ser profundamente creyente, estaba convencido de que la fuerza de la fe es capaz de vencer las leyes de la naturaleza.

Liszt siguió un modelo propio para desarrollar la leyenda del santo en su obra. Empieza con la contemplación del agua, mientras poco a poco la realidad exterior, es decir el relato del santo, se convierte en una intimidad espiritual de significado transcendental.

Al inicio de la obra, Liszt introduce un coral *maestoso*¹⁷¹ de carácter místico, el cual evoca al santo contemplando el agua, con firmeza y serenidad. Este coral es el tema fundamental de la obra, el cual se desarrolla a través de algunas variaciones donde va tomando cada vez más fuerza y significado, lo cual en sentido figurado puede traducirse como la tenacidad, la decisión y la confianza del santo y de sus seguidores en el mar.

La Leyenda n° 2 de Liszt, está compuesta en la tonalidad de Mi mayor, en compás de 4/4. Es monotemática, los temas tienen el mismo origen melódico, pero se desarrollan con diferentes caracteres. Este método de transformación temática sirvió a Liszt para dar variedad y a su vez lógica y unicidad a su música programática.

Esta obra consta de cuatro secciones:

¹⁷¹ Maestoso (del italiano significa "majestuoso", "lleno de dignidad") en notación musical es una indicación del carácter de una pieza que se emplea para indicar a los intérpretes que toquen un determinado pasaje de manera majestuosa, digna y señorial.

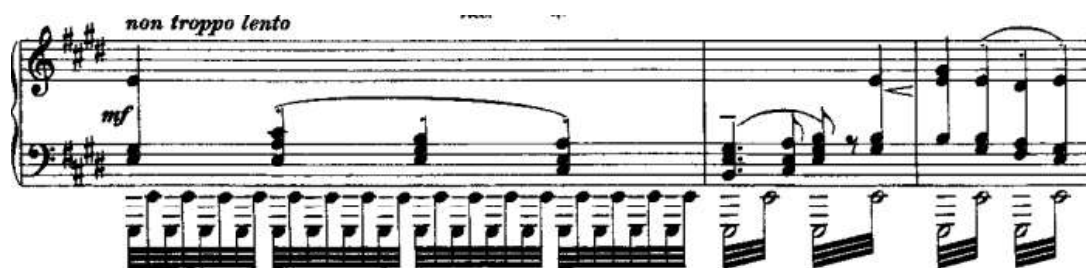
	A	B	C	D (coda)
Compases	c. 1-53	c. 54-98	c. 99-138	c. 139-169
Tono	mi mayor	Inicia en fa mayor pero es moduladora y cromática	Regresa a mi mayor	mi mayor
Características	<i>Andante maestoso.</i> Tema anacrúsico. Frecuentes trémolos.	Grandes arpeggios ascendentes y descendentes. Escalas cromáticas, intervalos y acordes a modo de escalas cromáticos. Después, se cambia el tema al registro grave, y los arpeggios ahora más pequeños, van a la mano derecha.	<i>Allegro maestoso e animato.</i> Acordes y grandes bajos <i>sforzandos</i> , <i>fortissimos</i> , acentos y saltos	<i>Lento accentato assai con somma espressione.</i> Sección cadencial. Tema sereno.
Imagen o sentimiento	Santo de carácter firme en calma y en confianza sobre un mar de aguas agitadas.	Tempestad y sensación de profundidad en las mareas. Después el santo y sus seguidores sobresaliendo aun sobre la adversidad.	Fe y confianza en Dios, más profunda y fuerte, que cualquier infortunio.	Éxtasis y gloria. Gracia divina superior y absoluta.

La primera sección o Sección A con indicación de *Andante maestoso*, abarca desde el compás 1 hasta el compás 53. Esta sección presenta el tema triplicado en diferentes registros y es de carácter anacrúsico. Antes de la reaparición del tema se interpone un silencio de tres tiempos que da una sensación de calma, contemplación y misterio.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 1-5

Este tema aparece por primera vez sobre un acorde de tónica con séptima mayor y más adelante, en el tercer compás, sobre una escala pentatónica de sol sostenido menor. Así es como Liszt empieza a jugar con el tema haciendo variaciones y acompañándolo de acordes en la mano derecha y *tremolos* con octavas en la mano izquierda, lo cual ilustra la agitación de las aguas en el mar. Sin embargo el tema es firme y fluye, lo que refleja el carácter de fe y confianza en el santo.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 6-8

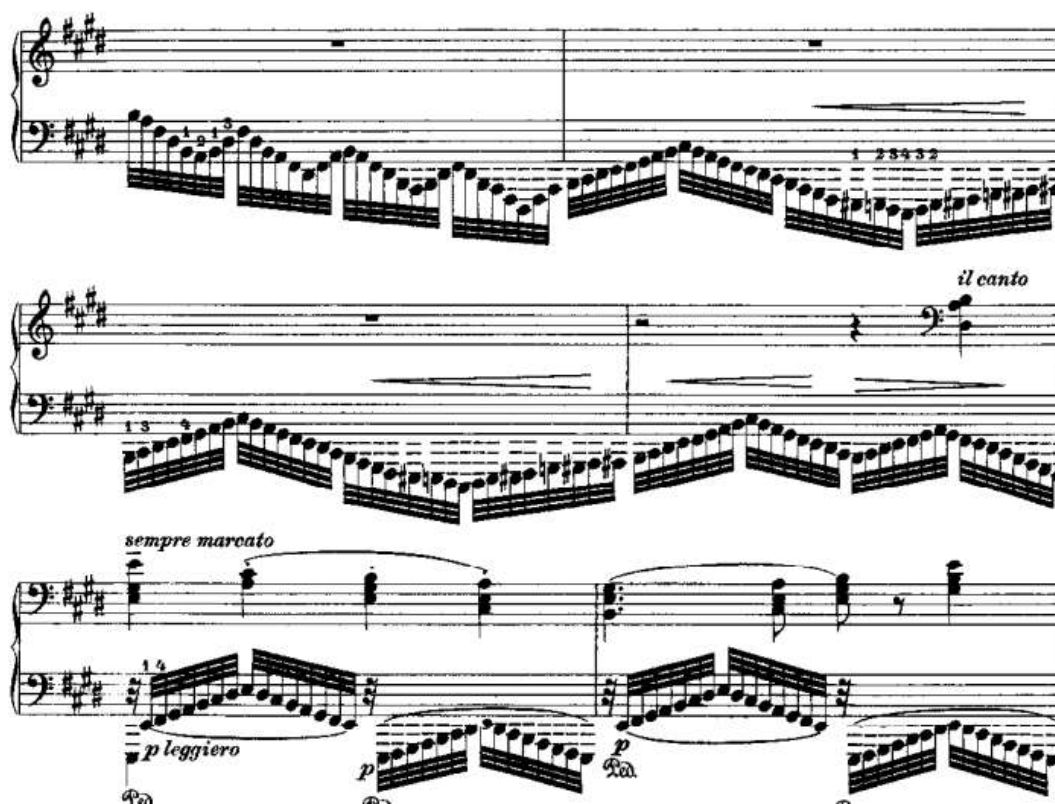
Del compás 6 en adelante se presentan *tremolos*, bajos graves sostenidos con pedal y en algunas ocasiones rápidos saltos de octavas en la mano izquierda. Además, el mismo tema va variándose en la mano derecha, el cual melódicamente tiende a ser cada vez más agudo y armónicamente acumula tensión. Ese proceso genera un gran *crescendo* a lo largo de 26 compases y da el efecto de un adverso devenir.

Posteriormente, del compás 32 al 35, aparecen unas escalas cromáticas ascendentes y descendentes en treintidosavos, cuyo efecto evoca grandes olas agitadas.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 32- 33

Más adelante, entre los compases 36 y 41 desaparece el tema melódico. En el registro grave la mano izquierda usa treintaidosavos para escalas que son en parte diatónicas y cromáticas, ascendentes y descendentes, lo que representa la subida y bajada de las olas. Sobre estas escalas, en el compás 41 se evoca al santo y a sus discípulos con la reaparición del tema (*il canto*), pero esta vez en un registro más grave que las presentaciones anteriores. Estos efectos provocan una imagen de tempestad y profundidad en las mareas, y adversidades a vencer, tal como se anunció en los compases anteriores.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 36-41

La sección B de la obra inicia en el compás 54 a partir de un cambio de tonalidad de mi mayor a fa mayor.

En principio, esta segunda sección se desarrolla a través de dos grandes arpeggios ascendentes y descendentes en ambas manos, uno en fa mayor y el otro en sol mayor. De estos arpeggios se desprenden algunas células del tema original pero esta vez en la mano izquierda, acompañado de pequeñas olas interpretadas por la mano derecha. Esto anuncia la reaparición más adelante del implacable tema.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 52-54

A continuación, Liszt contrasta unos cortos motivos intervalicos sobre la tónica y el quinto grado, con unas escalas cromáticas.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 58-59

Con indicación en la partitura de *poco a poco animato il tempo ma non troppo*¹⁷², en el compás 64, reaparece el tema, pero esta vez, con acordes arpegiados en la mano izquierda en un registro todavía más grave y en la tonalidad de do mayor. Parece que aquí los papeles se intercambian y las olas del mar se vuelven más suaves y pequeñas, pues las expone en arpegios más cortos y en un registro más agudo en comparación con las veces anteriores. El tema que evoca al santo desde el inicio, se cambia a la mano izquierda con acordes arpegiados

¹⁷² En español: Poco a poco animando el tiempo, pero no demasiado.

en el registro grave, lo que da la imagen de que la fe y la confianza en Dios es más profunda y fuerte que cualquier dificultad.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 64-65

Entre los compases 72 y 89, la grandeza del tema persistente a lo largo de toda la obra se ve desafiada por una gran tormenta que se presenta con acordes de séptima, saltos y escalas dobles cromáticas en terceras ascendentes.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 68-69

La última parte de la sección B genera mucha tensión y evoca la parte más fuerte y desafiante de la tormenta. Se desarrolla a partir de cinco compases de acordes cromáticos ascendentes y con *crescendo* en ambas manos, los cuales en su inicio regresan al *piano* y a un registro más grave entre cada uno.



Liszt: *Leyenda. n° 2*, c. 86-87

Liszt presenta cuatro compases de escalas cromáticas ascendentes con octavas repartidas entre ambas manos, tres de ellas también regresan a la dinámica de *piano*, pero la última vez se mantiene el volumen fuerte mientras lleva un pasaje de octavas con saltos interválicos que se intercalan entre ambas manos generando una melodía sobre la dominante durante dos compases.

En el compás 97 se establecen unas octavas simultaneas en ambas manos con movimiento contrario. Es decir que la derecha (con una sexta agregada entre la octava) asciende mientras la izquierda desciende. En el siguiente compás ambas manos descienden, pero la izquierda hace un movimiento cromático, mientras la derecha usa un mismo acorde pero en diferente registro.



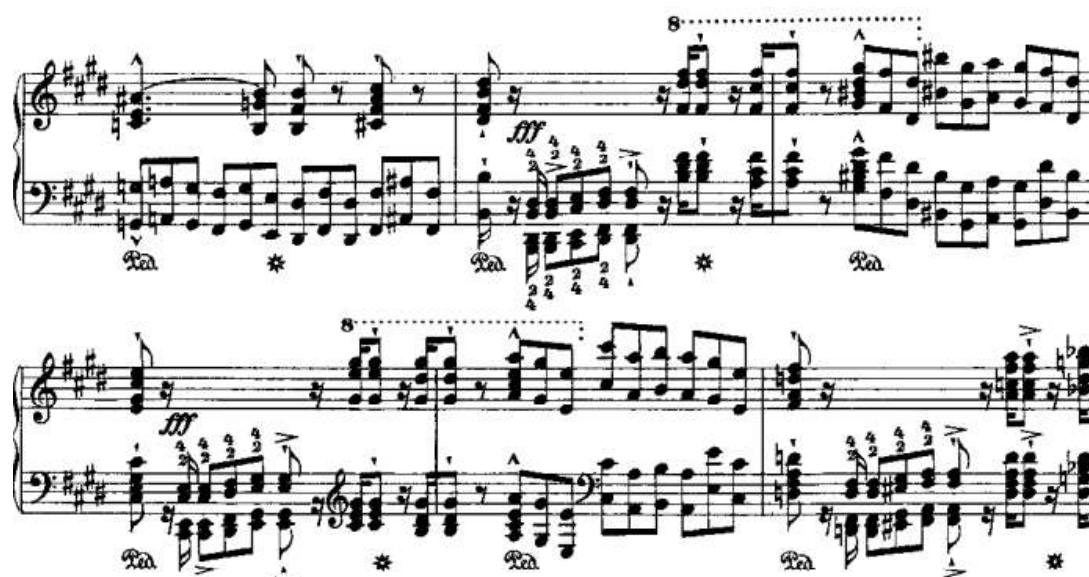
Liszt: *Leyenda n.º 2*, c. 94-98

Esto nos conduce a la tercera parte o sección C de la obra en el compás 99 donde un *Allegro maestoso e animato* nos regresa a la tonalidad original de mi mayor con un acorde de séptima de dominante y un despliegue de virtuosismo. Reaparece el tema pero esta vez de forma majestuosa y triunfadora. Se presenta acompañado de acordes y grandes bajos en la mano izquierda, *sforzandos*, *fortísimos*, acentos y saltos, los cuales evocan la gloria que experimenta el santo al momento de ser tocado por la gracia divina y logra cruzar el mar.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 103-105

La siguiente sección en fortísimo de octavas en la mano izquierda están acompañadas por acordes en la derecha, intercaladas con acordes en ambas manos que saltan del registro agudo para al registro grave y con octavas paralelas entre ambas manos.



Liszt, *Leyenda n° 2*, c. 120-122

La última parte de la sección C consta de tres escalas cromáticas ascendentes con octavas paralelas entre ambas manos, con dinámica “oleada”. Unos saltos de terceras menores ascendentes con octavas paralelas elevan el nivel del virtuosismo y las octavas se interrumpen para volver a ascender.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 128-131

En el compás 132 las octavas descendentes nos conducen a un acorde de do sostenido menor, del cual se despliega un gran arpeggio que asciende en la mano derecha mientras que en la izquierda asciende y descende. Lo mismo ocurre dos veces más sobre fa sostenido mayor y la otra sobre mi bemol mayor.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 132-133

Por último en esta sección un acorde de sol mayor despliega un gran arpeggio en ambas manos que asciende llegando a un gran silencio con calderón, que anuncia la sección final de la obra.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 136-138

Finalmente, la sección D, la coda, es un resumen, *Lento accentato assai con somma espressione*¹⁷³, que reafirma la tonalidad de mi mayor y evoca la imagen de una oración de acción de gracias. Inicia en dinámica *piano*, con una especie de recitativo muy expresivo y *cantabile* que se acompaña de unos acordes quebrados en la mano izquierda, imitando un laúd medieval.

¹⁷³ En español: muy lento acentuado con suma expresión.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 139-144

Nuevamente aborda el tema inicial en un registro grave pero de forma muy serena.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 155-160

Esta reaparición del tema con dinámica *crescendo* conduce a una melodía con acordes ascendentes en la mano derecha y retoma los *tremolos* que se presentaron al inicio de la obra en la mano izquierda. Se cambian los *tremolos* a la mano derecha mientras la izquierda conlleva unas octavas triplicadas arpegiadas ascendentes manteniendo el *crescendo*.



Liszt: *Leyenda n° 2*, c. 161-164

Continúa una serie de arpeggios dobles ascendentes y descendentes seguidos de trémolos dobles en la mano derecha, lo que se acompaña por la izquierda con una serie de octavas ascendentes sobre un acorde de mi mayor. Esto se repite tres veces hasta concluir con unos grandes acordes descendentes en mi mayor en *fortissimo*, expresando el entendimiento de que la grandeza divina es superior y absoluta.



Liszt: *Leyenda n° 2*, 167-169

IV.5 Sugerencias interpretativas

Para lograr una interpretación acertada de la música programática de Franz Liszt, es necesario conocer los recursos extra musicales que utilizó el compositor, para lo que sirven de guía los títulos de las obras y las indicaciones complementarias de la partitura. Se conocen algunas fuentes de inspiración que tuvieron especial importancia en la vida de Liszt, como el Fausto de Goethe, la poesía de Francesco Petrarca o de Victor Hugo, La Divina Comedia de Dante Alighieri, o las leyendas de algunos santos como Santa Elizabeth, San Francisco de Paula o San Francisco de Asís.

Enseguida, es pertinente determinar cuál es la imagen o el sentimiento que se evoca en las obras, cuya correcta ejecución conlleva la observación del fraseo y de la conducción melódica.

En su obra Liszt exige un variado uso del pedal que frecuentemente se mantiene sobre pasajes largos en los que figuran notas pedal prolongadas. Es importante poner atención y ser muy hábil en los cambios rápidos de pedal sobre todo en los compases donde el pedal se cambia varias veces para que los diferentes pasajes rápidos suenen limpios.

Técnicamente, en la ejecución de los pasajes rápidos de grandes octavas con escalas cromáticas, diatónicas o con saltos intervalicos, y en las secciones con acordes en dinámica *crescendo*, es menester encontrar un equilibrio entre la gravedad y la energía necesaria del brazo. Este contrapeso aligerará y le dará flexibilidad al brazo que podrá trasladarse a tiempo con rapidez obteniendo una sonoridad plena.

Es necesario encontrar la digitación más cómoda en los pasajes rápidos de terceras, y dedicar especial atención al equilibrio entre las capas de los diferentes registros. En la interpretación de la obra, es indispensable recordar la filosofía de la obra, es decir, la moraleja en la leyenda de San Francisco de Paula. La parte final en el estudio es unir y aplicar en función a la música tanto los recursos literarios como técnicos.

V. *Jeux d'eau* de Maurice Ravel

V.1 Contexto histórico-cultural del Impresionismo

Durante el siglo XIX, el sistema político de Francia osciló entre república, imperio y monarquía constitucional. Sin embargo, después de la Revolución Francesa¹⁷⁴ se estableció un nuevo régimen donde la burguesía se convirtió en la fuerza política dominante del país.¹⁷⁵ Esto trajo consigo diversos cambios sociales dando cabida a la Revolución Industrial¹⁷⁶

¹⁷⁴ La Revolución Francesa, fue un conflicto político, social y económico que surgió en Francia en 1789 y que trajo como consecuencia el derrumbe de la monarquía absoluta. Se inició con la autoproclamación del Tercer Estado como Asamblea Nacional en 1789, y finalizó con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte en 1799.

¹⁷⁵ Vovelle, Michel. Introducción a la historia de la Revolución Francesa, 2000, pp. 11-23.

¹⁷⁶ La Revolución Industrial es el proceso de transformación económica, social y tecnológica que se inició en la segunda mitad del siglo XVIII en el Reino Unido, extendiéndose unas décadas después a gran parte de Europa Occidental y Norteamérica, y que concluyó entre 1820 y 1840. Durante este periodo se vivió el mayor conjunto de transformaciones económicas, tecnológicas y sociales de la historia. Marcó el paso desde una

anteriormente manifestada en Inglaterra. Además los trastornos políticos ocurridos en Francia a lo largo del siglo XIX, como la caída de Napoleón III y la creación de la Tercera República¹⁷⁷ en 1870, afectaron la vida de los franceses.

París, la capital, se recuperó rápidamente del caos político y en la segunda mitad del siglo XIX se convirtió en un lugar de vida libre para los artistas bohemios. Exposiciones en la calle, cantinas, burdeles y cabarets como *Le Chat Noir*¹⁷⁸, hicieron del barrio de Montmartre¹⁷⁹ un lugar encantador.¹⁸⁰

Alrededor de 1870, un grupo de jóvenes poetas abandonó el romanticismo y adoptó un nuevo movimiento llamado simbolismo. En sus poemas aplicaron las técnicas del verso libre con el propósito estético de lograr la fluidez. Opinaban que la nueva función de la poesía era sugerir y evocar ciertos sentimientos y significados sin dar descripciones directas o totales.¹⁸¹

Poetas dotados como Charles Baudelaire¹⁸², Paul Verlaine¹⁸³, Stéphan Mallarmé¹⁸⁴, Arthur Rimbaud¹⁸⁵ y Edgar Allan Poe¹⁸⁶, ignoraron el uso de la sintaxis y organizaron las

economía rural basada en la agricultura y el comercio, a una economía de carácter urbano, industrializada y mecanizada.

¹⁷⁷ La Tercera República Francesa (1870-1940), período que cubre desde el fin del Segundo Imperio Francés hasta el establecimiento del Régimen de Vichy. Una democracia parlamentaria, la Tercera República sobrevivió a la Primera Guerra Mundial pero no pudo contener la invasión por parte del Tercer Reich en 1940, durante la Segunda Guerra Mundial.

¹⁷⁸ En Español: *El Gato Negro*.

¹⁷⁹ Montmartre. Colina de 130 metros de altura situada en la orilla derecha del río Sena.

¹⁸⁰ Ocampo, Estela. *El impresionismo: pintura, literatura, música*, 1981, p. 48.

¹⁸¹ María, Todó Lluís. *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*, 1987, pp. 16-18.

¹⁸² Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), fue un poeta, crítico de arte y traductor francés; uno de los máximos exponentes del simbolismo, considerado a menudo el iniciador de la poesía moderna.

palabras para dar un sentido más bien estético y emocional.¹⁸⁷ Tanto en el contenido de sus versos como en sus títulos, utilizaron combinaciones de sustantivos y adjetivos que hasta entonces habían sido poco usuales. Este elemento fue también usado por algunos compositores de la época para nombrar sus obras, como Erik Satie con su *Pieza en forma de pera*. Como ejemplo de la poesía simbolista podemos citar una estrofa del poema *El barco ebrio*, de Rimbaud:

*“¡Soñé la noche verde de nieves deslumbrantes
besos que suben lentos a los ojos de los mares,
las savias inauditas correr, y el despertar
amarillo y azul de fósforos cantores!”*¹⁸⁸

La nueva corriente literaria afectó a los pintores de la época, quienes tomaron la idea del simbolismo y se centraron en nuevas habilidades técnicas, diferentes a las reglas convencionales de la pintura. Entonces, la pintura asumió el papel de reflejar la impresión de una escena en determinado momento, aunque no exactamente como realmente es. Es decir, que el pintor impresionista, frente a un mar que se ve de color rojo por efecto de la luz en el amanecer, plasmará en su obra, tal color rojo. Una impresión conlleva en su conjunto lo que uno siente, ve, escucha, saborea e imagina en un momento dado; por eso, en un cuadro

¹⁸³ Paul Marie Verlaine (1844- 1896), fue un poeta francés, perteneciente al movimiento simbolista.

¹⁸⁴ Stéphane Mallarmé (1842-1898), fue un poeta y crítico francés más influyente del siglo XIX.

¹⁸⁵ Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891), fue uno de los más grandes poetas franceses, adscrito unas veces al movimiento simbolista y otras al decadentista.

¹⁸⁶ Edgar Allan Poe (1809-1849), fue un escritor, poeta, crítico y periodista estadounidense.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 16-18.

¹⁸⁸ Millares, Selena. *Neruda: El fuego y la fragua*, 2008, p. 71.

impresionista no solo la luz cambia, sino que los colores también son distintos y se podría decir que un cuadro baila o canta, cuando la temática es sobre danza o música.

Tras el desarrollo de la fotografía, capaz de registrar la escena real con detalle, la fidelidad a la imagen retratada dejó de ser prioridad para los pintores. Algunos críticos de la época no estaban satisfechos con las imágenes vagas de las pinturas y rechazaron el estilo. El término impresionismo fue apropiado a partir del comentario discriminativo del crítico de arte francés Louis Leroy¹⁸⁹, ante el cuadro *Impresión: Sol naciente* de Claude Monet¹⁹⁰.



Claude Monet. *Impresión sol naciente* (óleo sobre lienzo), 1872.

El término era despectivo para la pintura de Monet y otros cuadros expuestos en el salón de París de 1874.¹⁹¹ Enseguida, el término impresionismo se aplicó a los integrantes de “*La*

¹⁸⁹ Louis Leroy (1812-1885), fue un pintor y grabador francés, que alcanzó éxito como dramaturgo y periodista, y ha pasado a la historia sobre todo como crítico de arte.

¹⁹⁰ Oscar-Claude Monet (1840-1926), fue un pintor francés, uno de los creadores de la pintura impresionista.

¹⁹¹ Serullaz, Maurice. *El Impresionismo*, 1998, p. 9.

Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs etc.”,¹⁹² como se autonombraron los artistas de la exposición, entre otros: Renoir,¹⁹³ Pissarro,¹⁹⁴ Morisot,¹⁹⁵ Cézanne,¹⁹⁶ Sisley,¹⁹⁷ y Degas¹⁹⁸.

Los pintores impresionistas utilizaron contornos borrosos para descomponer la forma en pinceladas anchas y escuetas, lo que hacía necesaria la participación de la imaginación del espectador. Se interesaron entonces por la yuxtaposición de la luz en el color y por los cambios constantes en la interacción de luces y sombras. Los pintores de la época no solo se influenciaron de la literatura, sino que también causaron impacto en ellos los avances científicos contemporáneos dentro del campo de la investigación óptica, en especial en lo referente a los colores y a la estructura de la luz. Ampliaron la gama de colores a través de los contrastes cromáticos e hicieron énfasis en la expresión acentuada de la luz.

La Revolución Industrial, promovió diversos avances científicos y trajo consigo nuevas tecnologías que los artistas impresionistas utilizaron a su favor. Se llevó a cabo la revolución en los transportes como la locomotora, los barcos a vapor y el ferrocarril, lo que ofreció otra

¹⁹² En español: Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores y grabadores.

¹⁹³ Pierre Auguste Renoir (1841-1919), fue un pintor francés impresionista que en la segunda parte de su carrera se interesó por la pintura de cuerpos femeninos en paisajes, inspirados a menudo en pinturas clásicas renacentistas y barrocas.

¹⁹⁴ Camille Pissarro (1830-1903), fue un pintor impresionista y se le considera uno de los fundadores de ese movimiento.

¹⁹⁵ Berthe Morisot (1841-1895), fue una pintora impresionista francesa.

¹⁹⁶ Paul Cézanne (1839-1906), fue un pintor francés post-impresionista, considerado el padre de la pintura moderna.

¹⁹⁷ Alfred Sisley (1839-1899), fue un pintor impresionista franco-británico.

¹⁹⁸ Edgar Degas (1834-1917), fue un pintor y escultor francés.

visión del mundo a los artistas, pudiendo transportarse en tiempos relativamente cortos. Encontraron así diversos escenarios y ambientes como montañas, ríos y playas para desarrollar sus obras, lo cual antes de la industrialización resultaba más difícil.

En cuanto a la temática, los pintores empezaron a interesarse por paisajes anteriormente poco desarrollados. Estudiaron la incidencia de la luz en el agua, la confusión del oleaje y el modo en que las embarcaciones se distorsionaban en el reflejo. Se inspiraron también en actividades artísticas como el circo, el ballet y la música; en lugares de interés como bares y teatros; y en los recientes inventos y temas de maquinaria, por ejemplo, los trenes envueltos de humo. Tal es el caso del cuadro *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste* de Turner¹⁹⁹.



William Turner. *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste* (óleo sobre lienzo), 1844.

Los artistas de la época, tomaron elementos de las diferentes artes para crear una impresión. Los pintores recreaban en sus cuadros escenas de danza, música y bares, los poetas escribían sobre colores y los compositores pintaban luces o paisajes a través de la música.

V.2 Las características del Impresionismo musical

¹⁹⁹ Joseph Mallord William Turner (1775-1851), fue un pintor inglés especializado en la pintura paisajista británica en acuarela y el óleo.

V.2.1. Los principios del Impresionismo musical: Claude Achille Debussy

Los cafés literarios y artísticos eran lugares donde los simbolistas se reunían y formaban amistades. Estos encuentros entre los artistas influyeron en gran medida en la formación del estilo estético y musical de los jóvenes compositores de la época. El joven Debussy visitaba con frecuencia estas reuniones y estaba presente cuando la idea del impresionismo en el ambiente artístico comenzaba a ser reconocido y aceptado. Debussy perceptivo, estaba listo para recibir la nueva idea. Durante más de un siglo, fue llamado un compositor impresionista, sin embargo, parece que cualquier categorización de su música no es simple, ni clara. Debussy afirmaba que denominar su música de tal manera no era adecuada, pero que él mismo consideraba a su música “diferente”. René Peter, uno de los amigos más cercanos a Debussy, habló de su música en estos términos:

*“a juzgar por sus obras y por sus títulos, Debussy es un pintor y eso es lo que quiere ser; él llama sus composiciones imágenes, bocetos, arabescos, estudios en blanco y negro. Es evidente que es su deleite el pintar en la música”.*²⁰⁰

Indudablemente, la música de Debussy muestra conexión entre la música y la pintura. Su música refleja el color, la luz y la textura de las pinturas impresionistas, a través del uso de la sonoridad con armonías novedosas. Como la música está ligada al tiempo y se encuentra en constante movimiento, puede representar el cambio de cualidades y estados de ánimo, utilizando diversas técnicas musicales a lo largo de la ejecución, mientras la pintura solo puede capturar un momento de la escena.²⁰¹

²⁰⁰ Roberts, Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*, 1996. p. 22.

²⁰¹ *Ibíd.*, pp. 5-6

V.2.2. Las influencias orientales.

El impresionismo musical encontró su inspiración en fuentes novedosas e inusuales y se vio influenciado por el arte oriental, como los grabados japoneses, la música de Java y la música de la India.

El interés hacia el arte japonés comenzó con la apertura de Japón al comercio occidental en la década de 1850. A partir de este año, se puso de moda el “japonismo” en Francia. Japón adquirió especial importancia a raíz de la Restauración de Meiji en 1868²⁰² cuando sus pinturas y artefactos fueron llevados al oeste. Entre ellos, lo más influyente y observado dentro del arte japonés, fue el *Ukiyo-e*, que se traduce como Imágenes del mundo flotante, el cual es un género que utiliza colores grabados en madera, desarrollado entre los siglos XVII y XX. París comenzó a inundarse de experiencias culturales extranjeras, principalmente del arte del Lejano Oriente.

Debussy, fascinado por la delicadeza y precisión de la imagen visual que residía en los grabados japoneses, plasma tal admiración e interés por el arte visual japonés en piezas como las *Pagodas (Estampes, 1903)*²⁰³ y *Poissons d'or (Images II, 1905-1907)*²⁰⁴, las cuales debían ser concebidas como imágenes concretas o escenas precisas.²⁰⁵

²⁰² Describe una cadena de eventos que condujeron a un cambio en la estructura política y social de Japón en el periodo comprendido de 1866 a 1869, un periodo de cuatro años que abarca parte del periodo Tokugawa y el comienzo de la era de Meiji.

²⁰³ En español: Pagodas (Estampas, 1903).

²⁰⁴ En español: Pez dorado (Imágenes II, 1905-1907).

²⁰⁵ *Ibíd.*, p.7.



Hokusai, Katsushika. La gran ola de Kanagawa (grabado), 1830 - 1833, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Durante la Exposición Universal de 1889 celebrada en París, en unos de los conciertos allí presentados, Debussy quedó fascinado por la música de Indonesia al escuchar a un grupo de percusionistas interpretando gamelán javanés. Ésta música se caracteriza por el uso de instrumentos como metalófonos, xilófonos, membranófonos, gongs, flautas de bambú e instrumentos de cuerda frotada y cuerda pulsada. La música javanés se basa en polirritmias, escalas pentatónicas y hexatónicas, elementos de composición frecuentemente utilizados por Debussy y Ravel.²⁰⁶

²⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 7-8.



Ensamble "Udijana Taman Sari" dirigido por Ida Bagus Made Satra, en el ritual de Barong.

La música de la India refleja los distintos colores, estados de ánimo y efectos de diferentes escalas o modos que constituyen un compendio de culturas hindúes y musulmanas. La música clásica de la India se caracteriza por la técnica del raga. El raga impregna toda la música hindú, tanto es así que no se concibe una sin el otro. El propósito espiritual y estético del raga es crear una impresión en la mente, calmar la mente, encantarla. La palabra raga viene de la raíz sánscrita *rañy* que significa "colorear", "teñir", "imprimir". Raga significa, pues, "color" y por extensión, "estado de ánimo". Por lo tanto, el raga debe producir un estado anímico especial, una atmósfera, un ambiente espiritual determinado, y explorarlo al máximo, hasta agotar todas sus posibilidades. A través de combinaciones de intervalos particulares y movimientos melódicos, invoca e induce un tipo de sentimiento diferenciado que responda a ese estado mental.²⁰⁷ Estas características del raga, el colorear y el crear atmósferas e impresiones son similares a los fines estéticos en la música impresionista.

²⁰⁷ Gajardo, Millapol. *El Raga Hindú, un mundo en sí mismo*. Revista musical chilena, pp. 40-42.



Mujer tocando un sitar, instrumento de cuerdas tradicional de la India y Pakistán, muy versátil con sonido delicado, brillante y metalizado, apropiado para expresar el desarrollo de los ragas.

Son varios los elementos que se conjugan para dar estructura al raga: una interválica precisa en relación con una nota pedal (característica contundente en la obra de Debussy y Ravel), una forma de ascender la escala y otra para descenderla, un orden establecido en las notas y la frecuencia con que deben aparecer; la permanencia, el énfasis o la omisión en algunas notas y las determinadas secuencias establecidas dentro de un tiempo de ejecución.²⁰⁸

Alrededor de 1890 Debussy expresó interés sobre "los aspectos esotéricos de la música oriental y occidental", y en un momento dado tuvo conversaciones casi diarias con Edmond Bailly quien era un especialista en el tema de la "filosofía espiritual de la India en relación con la música." Los sonidos característicos de la música de la India, aparecen por ejemplo en su

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 43

obra para piano *Et la lune descendre sur le fut qui templo (Images II)*²⁰⁹, a través de ornamentos de octava que se asemejan a los armónicos y a los efectos de los instrumentos de cuerda asiáticos como el sítar y el sarangui.²¹⁰

V.2.3. Técnicas de composición en la música impresionista

La orquesta sinfónica y el piano fueron los medios favoritos de los compositores impresionistas. La orquesta por su paleta tonal multicolor, ya que logra mezclar los diferentes sonidos de los distintos instrumentos, y así es capaz de producir novedosos efectos sonoros. Mientras el piano, con la ayuda de su pedal izquierdo junto al derecho, permite mezclar suavemente diferentes armonías y suspenderlas en el aire, lo cual hace posible la producción de misteriosos efectos de sonido casi difuminados.

Los compositores impresionistas utilizaban las disonancias libremente. Séptimas, novenas y oncenas aparecen frecuentemente en las obras impresionistas, los acordes carecen de preparaciones y resoluciones en el sentido armónico tradicional; y todo eso para expresar los diferentes colores mezclados. Los movimientos paralelos de intervalos amplios le dan sombra y profundidad a las líneas melódicas. Predominan opciones de escalas casi olvidadas o nuevas como las escalas modales, la escala pentatónica y la escala de tonos enteros. Los patrones rítmicos carecen de movimientos regulares, se aplican síncopas, tresillos y quintillos, son frecuentes el uso de polirritmias, los cambios de compás y tempo.

La tonalidad es ambigua por aplicar diversos medios de técnicas compositivas que debilitan la tonalidad original como el uso de acordes enarmónicos, la modulación lejana, la aplicación de efectos politonales y el cromatismo. Sin embargo, la tonalidad queda fijada por lo menos al final de las composiciones.²¹¹

²⁰⁹ En español: Y la luna descende sobre el templo que fue (Imágenes II).

²¹⁰ Howat, Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, 2009, p. 4.

²¹¹ Park, op. cit., pp. 13-14

V.2.4. Tema predilecto del impresionismo: el agua

Las escenas de la naturaleza que cobran vida a través del tiempo y movimiento, como el amanecer, el aire, las nubes y el agua, eran temáticas de interés para los impresionistas. Escenas de lagos y mares abundan en la obra de los pintores impresionistas como en las pinturas de *Le pont d'Argenteuil*²¹² de Claude Monet y *Remeros en Chatou* (1879) de Renoir. Así mismo, los compositores de la época aluden al agua en muchas de sus obras pues conlleva elementos como la luz, el color y el sonido.

Diversos artistas se han inspirado para expresarse a través o alrededor del tema del agua. Las obras que han creado sobre este elemento no explican historias específicas, si no que dejan un campo abierto e invitan al espectador a explorar las impresiones personales que el agua pueda provocar en cada uno. *Jardins sous la pluie* (Jardines bajo la lluvia) de las *Estampes* (1894-1903) y *Reflet dans l'eau* (Reflejos en el agua) de las *Images I* (1904-5), son algunas de las obras para piano de Debussy que están basadas en el tema del agua.

Los efectos de Debussy se vieron reflejados en las obras de numerosos compositores, incluso durante las primeras décadas del siglo XX. Podemos observar esta influencia en el estilo temprano de Ravel, cuyo desarrollo al explorar las nuevas técnicas, parece ser paralelo o incluso más rápido que el de Debussy.²¹³ Ravel, inspirado en el agua, compone obras como *Le cygnet* (El cisne) de *Les Histoires naturelles* (Las Historias naturales) (1906) para voz y piano; y dentro de sus obras para piano solo *Une barque sur l'océan* (Un barco en el océano) de *Miroirs* (Espejos) (1904-5) y *Ondine* (Ninfa de agua) de *Gaspard de la Nuit* (Gaspard de la Noche) (1908). Un dato interesante es que Ravel, 13 años menor que Debussy, tiene el mérito de dedicarle por primera vez una obra al tema del agua entre los compositores del fin del siglo XIX que además refleja y resume las características de todas las otras obras compuestas en

²¹² En español: El puente de Argenteu, 1874.

²¹³ Park, op. cit., p. 15

este tema. La pieza que resultó ser un éxito internacional de su época es el *Jeux d'eau* (Juegos de Agua).

V.3 Datos biográficos de Maurice Ravel

Maurice Ravel nace el 7 de marzo de 1875 en Ciboure, Francia. Es el primero de los dos hijos que tuvieron Marie Delouart y Pierre Joseph Ravel, la primera de origen vasco y el segundo suizo. Unos meses después del nacimiento de Ravel, se mudan a París, en donde desde pequeño es motivado musicalmente tanto por el gusto de su padre al piano como por las piezas que solía cantarle su madre con los ritmos propios de su tierra, tales como el *aurresku*²¹⁴ y los *zortzicos*^{215, 216}

Desde niño, Ravel toma algunas lecciones de piano y armonía, y a la edad de 14 años ingresa al Conservatorio de París en donde se inclina más hacia el lado de la composición que al estudio meramente pianístico. En el Conservatorio tomó clases de piano con Bériot,²¹⁷ contrapunto con Gédalge²¹⁸ y armonía con Fauré.²¹⁹ Alrededor de 1900, Ravel es artísticamente estimulado por su amistad con *Les Apaches*, un grupo de contemporáneos literarios, pintores y músicos, quienes ocasionalmente se reunían para intercambiar ideas sobre las novedades en la literatura, pintura, música y en el arte en general. Algunos de los

²¹⁴ Es un tipo de danza popular vasca.

²¹⁵ Forma parte del *aurresku* generalmente en compás de 5/4.

²¹⁶ Brotons, Ma Del Carmen. *Una obra, dos enfoques*: “*Historias Naturales*” de Jules Bernard y Mauricio Ravel, 1998, p. 55.

²¹⁷ Charles Wilfrid de Bériot (1833-1914), fue un pianista francés, profesor y compositor.

²¹⁸ André Gédalge (1856-1926), fue un influyente compositor y profesor de música francés.

²¹⁹ Gabriel Fauré (1845-1924), fue un compositor, pedagogo, organista y pianista francés.

integrantes de *Les Apaches* eran los poetas Tristan Klingsor²²⁰ y León Paul Fargue;²²¹ el compositor Florent Schmitt;²²² y el pianista y entrañable amigo de Ravel, Ricardo Viñes,²²³ quien estrenó varias obras del compositor, como es el caso de los Juegos de agua.

En 1909 Ravel viajó a Londres, a su primera gira de conciertos en el extranjero, en donde descubrió que ya era famoso. Un año más tarde formó parte de la *Société Musicale Indépendente* creada para promover la música modernista. En agosto de 1914, la Primera Guerra Mundial trajo frustraciones a Ravel, quien dada su frágil complexión, fue eximido del servicio militar, no obstante, tomó parte en la guerra como conductor de ambulancias cerca de Verdún. En 1917, la muerte de su madre afectó el estado físico y emocional del compositor a tal grado que su recuperación fue muy lenta. Es de esta época que data la serie *Le tombeau de Couperin*, la cual refleja su gran decepción, y fue compuesta en memoria a sus amigos fallecidos durante la guerra, a quienes nombra en la dedicatoria de cada uno de sus movimientos.

En 1928, Ravel realizó una exitosa gira por Estados Unidos y Canadá. Más tarde, en 1932, hizo otra gira triunfal con su Concierto para piano y orquesta en Sol mayor en Europa Central, y para 1935 emprendió el que sería su último viaje por España y Marruecos. De años atrás, presentaba síntomas previos a desórdenes en su escritura, lenguaje y motricidad, los cuales, se supone se detonaron después de un accidente en automóvil en 1932. Tras una intervención quirúrgica cerebral, Ravel murió en París el 28 de diciembre de 1937.

²²⁰ Tristán Klingsor (1874-1966), fue un poeta francés, músico, pintor y crítico de arte mejor conocido por su artística asociación con el compositor Maurice Ravel.

²²¹ Léon-Paul Fargué (1876-1947), fue poeta y ensayista francés.

²²² Florent Schmitt (1870-1958), fue un compositor francés.

²²³ Ricardo Viñes (1875-1943), fue un pianista español, formado en Barcelona y en París, triunfó en toda Europa como intérprete y divulgador de la música moderna francesa y española.

V.4 Análisis de *Jeux d'eau* de Maurice Ravel

La pieza *Jeux d'eau*, en español Juegos de Agua, de Maurice Ravel, es una imitación de los sonidos de las fuentes de agua. Ravel admiraba la música para piano de Franz Liszt y notablemente, su obra *Jeux d'eau* está inspirada en *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este* (Las fuentes de la Villa de Este) de Liszt. Incluso los recursos técnicos muestran semejanza, por ejemplo, Ravel utiliza arpeggios en su obra que son similares a los que usa Liszt en dicha composición.²²⁴ Esto puede observarse en las siguientes figuras.

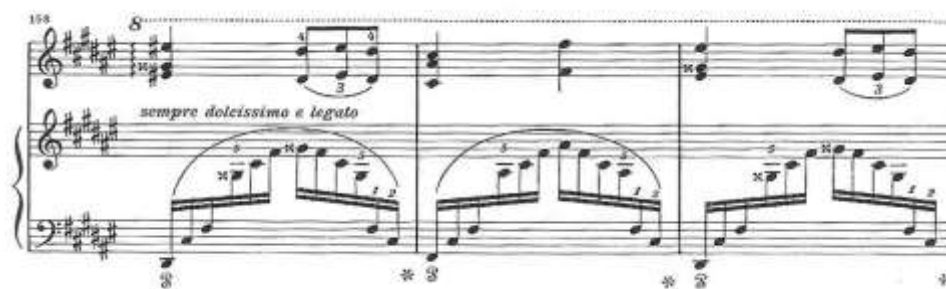


Liszt: *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este*, c. 1-6.

²²⁴ John Gillespie. *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*, 1972, p. 339.



Ravel: *Jeux d'eau*, c. 67-68.



Liszt: *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este*, c. 158-160.



Ravel: *Jeux d'eau*, c. 51.

Ambas piezas evocan distintas maneras de fluir el agua, con diferente velocidad y densidad, como gotear, salpicar, correr, brotar o inundar. Las innovaciones pianísticas de Ravel como el manejo de pedal, los bajos sostenidos y las nuevas armonías crean atmósferas sonoras muy distintas a las conocidas en el romanticismo y hacen de *Jeux d'eau* una obra emblemática del impresionismo.

Ravel compuso *Jeux d'eau* en el año de 1901 y antes de ser estrenada en el 1902 en la sala Pleyel de París, la escucharon por primera vez sus amigos *Les Apaches* en alguna de sus reuniones.²²⁵ La fuente de inspiración de Ravel es un fragmento de un poema que describe las carcajadas del Dios del río. La pieza está precedida por un epígrafe con una cita del poema *Fête d'eau* (Celebración del Agua). Dicho poema está incluido en *La Cité des eaux* (Las Ciudad de las aguas) del poeta simbolista Henri de Régnier.²²⁶ La cita dice: “*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*” (Dios fluvial riendo del agua que le hace cosquillas).²²⁷

En la mayor parte de sus composiciones, Ravel es fiel a las formas tradicionales del clasicismo y frecuentemente utiliza la forma de menuet, la forma sonata o la de rondó. Sin embargo sus obras son altamente innovadoras en el sentido de que busca un nuevo tipo de sonoridad pianística con un brillo propio explorando nuevas posibilidades armónicas en el piano con acordes de séptimas mayores, novenas dominantes y oncenas.

La forma estructural de *Jeux d'eau* se hace evidente en las palabras de Ravel:

*"Inspirado por el ruido del agua de cascadas y manantiales, Jeux d'eau está basada en dos temas como en la forma de un primer movimiento de una sonata clásica, sin embargo no está sujeta a un esquema tonal clásico".*²²⁸

La obra está en la tonalidad de mi mayor, generalmente en compás de 4/4, aunque en algunas ocasiones hay cambios a 2/4, lo que causa una cierta asimetría en el pulso de los compases. En la mayor parte de la pieza, Ravel aplica dos pedales, no obstante, frecuentemente indica el uso de *tre corde*. El pedal izquierdo (*una corda*) se utiliza sobre todo

²²⁵ Fargue, Paul. *Maurice Ravel*, 1949, p. 53.

²²⁶ Henrie de Régnier (1864-1936), fue un novelista y poeta francés, que formó parte del movimiento denominado simbolismo.

²²⁷ Ravel. *Jeux d'eau* [partitura impresa], p. 3.

²²⁸ Myers, Rollo. *Ravel, Life & Works*, 1960, p. 156

cuando se ilustran ondas que se mueven tranquilas pero que se yuxtaponen con olas más grandes. El uso del pedal izquierdo da la impresión de aguas límpidas y serenas. La alternancia y combinación de los dos pedales, junto con articulación de *legato*, hacen posible la creación de diferentes efectos sonoros.

La siguiente tabla muestra la forma de sonata, misma en la que se desarrolla *Jeux d'eau*.

	Temas o puentes	Compases	Dinámica	Armonías ²²⁹	Particularidades	Efecto o imagen que se evoca
E X P O S I C I Ó N	Tema A	1-2	<i>pp</i>	I7-IV7-I7-IV7-I7	Cambia de 4/4 a 2/4 Regresa a 4/4	Las diferencias en la velocidad de los arpeggios, proyectan una sensación de relajación y tensión. Se hace alusión a los movimientos irregulares del agua.
	A'	3-4	<i>pp</i>			
	A''	5-6	<i>pp</i>			
	A	7-8	<i>pp</i>			
	A'''	9-10	<i>pp</i>		Se invierte la dirección de la melodía	
	Puente	11-18	<i>cres.</i> <i>ff.</i> <i>f.</i> <i>mf</i>	VI7		
	Tema B	19-22	<i>pp</i>	II7	Contiene células del tema B, y es una frase moduladora	Paisaje de un lago tranquilo
B'	24-25	<i>pp sub</i>	[[V7 (#9)] / III]- III- [(VII _{dism} 7) / \flat II6]			
<i>Codetta</i>	26-28	<i>ff</i>	Mi bemol mayor, (II enarmónico con relación al VI (do #))	Trino con notas dobles en la mano derecha.		

²²⁹ Séptima de dominante de mi mayor = (I7); Séptima de dominante de la mayor = (IV7); Séptima menor de do sostenido menor = (VI7); Séptima menor de fa sostenido menor = (II7); Novena aumentada sobre re sostenido mayor = [[V7 (#9)] / III], III = Sol sostenido menor; Séptima menor de si disminuido = [(VII_{dism}7) / \flat II6], (VII disminuido del acorde de sexta napolitana, en relación con el quinto grado (si mayor) de la tonalidad original (mi mayor).



DESARROLLO		29-33			Células del B	
		34-37			Articulación de <i>legato</i> Melodía compartida entre ambas manos Arpeggios ascendentes y descendentes	
		38			Noiedad temática, dos frases se intercalan y modulan	Durante esta sección podemos imaginar como el agua poco a poco se eleva alto hasta llegar al clímax
	Clímax	48	fff	Pentatónica sobre do#	Largo trino con las dos manos y finalmente un <i>glissando</i> descendente	Describe un movimiento de agua inquieta, como si evocara la escena de una cascada gigante que cae hasta la parte inferior de un valle
		49-50		Pentatónica sobre do #	Cambio de 4/4 a 2/4, pero enseguida regresa a 4/4	
	51-60		Variaciones del tema B			
REEXPOSICIÓN	Tema A en la tonalidad original	61		I7 - IV7		
	Sección modulatória	66-68			Arpeggios ascendentes	
	Pasajecadenza	69		Acorde de Fa # mayor con 5ta becuadro	Saltos de octava ascendente en la mano izquierda y articulación de <i>legato</i> descendente en la mano derecha.	
		71		Yuxtaposición de Fa# mayor y Do mayor	Ejemplo de la bitonalidad en Ravel	
	Variaciones del tema B	72-75				
	76		Pentatónico del IV	Arpeggio con indicación de <i>rapide</i>		

C o d a	El tema B original se presenta dos veces	77-78			Arpegios en segundas y seisillos de treintaidosavos	
	Células del B	79		VI7	Grandes arpegios en mano derecha.	
		81-83			Arpegio deslumbrante ascendente y descendente	
		84		I7		

Son diversas las técnicas compositivas que utiliza Ravel para imitar el sonido del movimiento del agua en esta obra pianística. Patrones de síncopa y *ostinato*, y una misma melodía modificada en diferentes figuras como arpegios, trinos, trémolos, *glissandos* y *staccatos* son aplicados en diferentes registros y dinámicas con tempos distintos. En esta manera, Ravel consigue que cada figura exprese diferentes imágenes del agua. Algunas nos hacen recordar superficies tranquilas donde el agua fluye lentamente, mientras otras pintan arroyos, cascadas, olas entrelazadas, y en ocasiones aguas agitadas.²³¹

V.5 Sugerencias interpretativas

Antes de tocar la obra, se sugiere hacer un análisis estructural y armónico lo que facilitará su lectura y memorización. Es importante determinar el carácter de los adornos, trinos, *glissando*, o pasajes señalados con *rapide*, recordando que su función más que ornamental, es la de crear efectos.

Es relevante el cuidado del pedal derecho debido a que por el tempo rápido de la obra se corre el riesgo de mezclar las armonías erróneamente. Por esta razón el oído y el manejo del pie, deben estar muy bien sincronizados.

²³¹ Park. Op. Cit., pp. 43-52.

Debe analizarse con detalle cual es la técnica que se aplicará para resolver los pasajes de mayor dificultad. Se aconseja estudiar los pasajes que se reparten la melodía entre ambas manos, primero solo la melodía omitiendo los demás acordes y al conseguir que la melodía suene bien equilibrada, pueden agregarse los acordes. Es recomendable estudiar con manos separadas las secciones donde la división rítmica es diferente en cada mano. Los pasajes que exigen una amplia abertura de la mano, pueden estudiarse por principio individualmente y en un tempo muy lento.

Para conseguir una mejor calidad en la interpretación de la obra, es importante hacer uso de la imaginación y la fantasía, pues éstas ayudarán a evocar la imagen y los sonidos característicos del agua.

VI. Dos Poemas, op. 75 b para piano (atribuidos a Alexander Scriabin) de Gerhart Muench, *Poème ténébreux*, *Poème lumineux*

VI.1. Tendencias en las corrientes musicales de Europa en el siglo XX

Europa entró al siglo XX con esperanza y optimismo, pues hacia 1900 el mundo occidental se encontraba en una etapa de gran crecimiento y fundamentales cambios sociales y tecnológicos. Sin embargo, los primeros años del siglo, de 1900 a 1914, reflejan cierta inconformidad escondida bajo una apariencia civilizada, además de la determinación de romper con el convencionalismo. Esto llevó a producir obras revolucionarias que afectaron a las corrientes posteriores²³² e hizo posible una ilimitada innovación musical hasta entonces impensable.

Desde finales del siglo XIX los compositores se independizaron de las instituciones tanto políticas como religiosas, así experimentaron con su propia creatividad buscando lo

²³² Morgan, Robert. *La música del siglo XX*, 1994, pp. 21-23.

auténtico e inusual sobre lo convencional. En su mayoría, la música del periodo precedente a la Primera Guerra Mundial muestra un aspecto “experimental” muy evidente.²³³ Ya en esta época venía gestándose el debilitamiento de los fundamentos estructurales de la tonalidad tradicional, pues los compositores pertenecientes a este periodo como Richard Wagner, Johannes Brahms, Modest Mussorgsky, Claude Achille Debussy, Maurice Ravel, Richard Strauss y Gustav Mahler, entre otros, incrementaron el uso del cromatismo, explotaron las nuevas estructuras rítmicas de frases más libres, así como las relaciones modales, las modulaciones lejanas, la bitonalidad y la ambigüedad tonal.

Tras estos factores, se suprimieron los límites formales y el sistema tonal tradicional, siendo acontecimientos significativos al consolidarse lo que sería la música moderna.²³⁴ La música nueva era sorprendente, pues su tonalidad, ritmo, melodía y sonoridad resultaron ser muy distintos a lo acostumbrado. Además de la expansión o el abandono de la tonalidad, utiliza polirritmias y hace uso de las técnicas extendidas, tales como: el *col legno* o el *piano preparado* incorporando también sonidos o ruidos novedosos. Así, surge una gran variedad de corrientes musicales, como el futurismo, el serialismo, el neo clasicismo, el primitivismo, el expresionismo y el indeterminismo, caracterizándose por la pluralidad del lenguaje, es decir que ningún lenguaje musical en particular asume una posición dominante.

En el año de 1907 el austriaco Arnold Schönberg fue el principal compositor en romper definitivamente con el sistema tonal tradicional.²³⁵ Entre el periodo que abarca de 1907 a 1909, su producción musical rompió con la tonalidad y la armonía tríadica. Se movió al campo del cromatismo libre y produjo obras como el Segundo Cuarteto de Cuerdas op. 10 y las Tres Piezas para Piano op. 11, que alteraron de forma fundamental el futuro de la música

²³³Ibíd., p. 21-23.

²³⁴ Ibíd., pp. 27-32.

²³⁵ Ibíd., p. 17.

occidental.²³⁶ Más adelante, Schönberg desarrolló la técnica “serial” y el sistema dodecafónico, rompiendo así con la tonalidad; esto podría entenderse como la expresión del desorden, la confusión y la ambigüedad de la vida que se percibían en aquella época.

Por otra parte, el 29 de mayo de 1913 se llevó a cabo un evento que sacudió al ambiente musical parisino, el estreno del ballet *La consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky, el cual causó furor y rechazo. La escena de los rituales paganos rusos que se evocan en el ballet, hizo componer a Stravinsky una pieza en donde la música es constantemente martilleada por una gran fuerza percusiva de la orquesta, ésta presenta una novedosa esencia rítmica, métrica, acentuación y experimentos en las tonalidades y el uso de disonancias. El estreno fue un escándalo y el público estuvo inquieto desde el inicio, pues era la música más violenta que hasta entonces se había escuchado. No obstante, este acontecimiento colocó a Stravinsky en el primer lugar de las revoluciones musicales de su tiempo.²³⁷ Es a partir de este hecho que se cuenta el inicio del siglo XX en la música clásica occidental.

El resto del siglo XX puede dividirse en dos periodos importantes: antes y después de 1945, año en el que finalizó la Segunda Guerra Mundial. Los compositores más destacados pertenecientes al primer periodo fueron Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Anton Webern, Alban Berg, Kurt Weill, Paul Hindemith, Alexander Scriabin, Igor Stravinsky, Béla Bartók, Serguéi Rachmaninov, Serguéi Prokofiev, Dmitri Shostakovich y Dmitri Kabalevsky.

La Primera Guerra Mundial, desarrollada entre 1914 y 1918, marcó el fin del optimismo que se vivía en Europa y trajo consigo una gran cantidad de destrucciones físicas y de miseria humana. Desde entonces los artistas se inclinaron más hacia su propio yo, buscando inspiración en sus propias experiencias psicológicas internas y moviéndose a un estado de abstracción.²³⁸ Expresaron sus sentimientos de insatisfacción consiguientes a la guerra. Estas

²³⁶ Ibid., p. 184.

²³⁷ Ibid., p. 113.

²³⁸ Ibid., p. 28.

características en el arte de esta época, fueron además apoyadas por las ideas del psicoanalista más influyente del pensamiento moderno Sigmund Freud²³⁹.

En el periodo de entreguerras surgieron dos décadas contrastantes, la de 1920 y 1930.

La década de 1920, tras el final de la Primera Guerra Mundial, es una década de optimismo, crecimiento y desarrollo, con espíritu de experimentación, vanguardia e innovación, ya que surgió un replanteamiento que terminó con las antiguas aristocracias europeas y se comenzó a generalizar la idea de la democracia. Durante esta época, Berlín pasó a ser el refugio de todo lo nuevo y experimental en el arte. Por otra parte, en 1924 tras la muerte de Lenin y con el ascenso de Stalin en la Unión Soviética, se dieron muchos cambios. La sociedad que estaba a la vanguardia económica y política se convirtió en una sociedad totalmente represiva, razón por la que muchos artistas temieron al futuro incierto que ofrecía el nuevo gobierno. Algunos compositores como Rachmaninov y Stravinsky decidieron probar suerte en Occidente, otros que permanecieron en Rusia, como Schostakovich, Prokofiev ó Alexander Mosolov, bajo la etapa inicial del poder o gobierno de Stalin, se vieron seriamente afectados.²⁴⁰

La década de los veinte fue una etapa de prosperidad económica para Estados Unidos. Por esta razón, Estados Unidos era proveedor mundial de mercancías y sobre todo de capitales. Alemania también recurrió a Estados Unidos para la obtención de capitales en 1928, pues quedó muy afectado económicamente tras la Primera Guerra Mundial y se vio obligado a reparar los daños de guerra en Francia e Inglaterra. Por lo anterior, Alemania generó una deuda externa grande con Estados Unidos, país que al tomar en cuenta la inestabilidad económica de Alemania y de su propio desequilibrio, presionó a Alemania a finales de 1929

²³⁹ Sigmund Freud (Prábor, 1856 - Londres, 1939), fue un médico neurólogo austriaco de origen judío, padre del psicoanálisis y una de las mayores figuras intelectuales del siglo XX.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 225.

por los pagos, tras la Gran Depresión de ese mismo año, la prosperidad que se gozaba en Estados Unidos colapsó afectando de manera global.

Aunque el fenómeno de la década de los treinta está marcada por una enorme crisis económica a nivel mundial, la Gran Depresión fue más difícil en Alemania, ya que se estableció una política que promovía la disminución del precio en bienes y servicios. Por ende, la caída de los beneficios económicos de las empresas llevó a un recorte de personal aumentando los desempleos.²⁴¹ Este escenario socioeconómico de desigualdad, pobreza y desempleo favoreció en 1933 el ascenso de Adolf Hitler a canciller imperial, con lo que surgió otro importante proceso de cambio económico en Alemania. El nuevo líder Nazi impactó fuertemente en el campo de las artes, ya que el estado criticaba al arte vanguardista y apoyaba al arte de retaguardia, sobre todo si era nacionalista. Otros sucesos importantes ocurridos durante este período fueron la selecta quema de libros en Alemania en 1934, el antisemitismo instituido en 1935 por las Leyes de Nuremberg y la consecuente exclusión oficial de la música de autores judíos, desde Mendelssohn hasta Schönberg.²⁴²

Alrededor y después de la Segunda Guerra Mundial se dieron intervenciones explícitas del estado sobre la producción artística. Paul Joseph Goebbels, político alemán y ministro para la Ilustración Pública y Propaganda de la Alemania nazi, controlaba la actividad cultural en el Tercer Reich y fue quien definió las doctrinas respecto al arte y a la música. Goebbels rechazaba todo lo que era vanguardia, en cambio lo que era populista y nacionalista era bienvenido. Antes de destruir varias obras modernas, Goebbels presentó en julio de 1937, en Munich, la denominación oficial de “*Entartete Kunst*” en español “arte denegado” en consonancia con el discurso inaugural de Hitler en la Gran Exposición de Arte Alemán:

“Artificiosos balbuceos de hombres a quienes Dios ha negado la gracia del auténtico talento artístico y concedido en cambio el don de la algarabía y del engaño [...] He llegado a

²⁴¹ Guillen, Héctor. *Las crisis: De la Gran Depresión a la primera gran crisis mundial del siglo XXI*, 2014.

²⁴² Estrada, Julio. *Gerhart Muench-Lorenz (1907-1988), semblanza sin silencios*, 2008, p. 9.

la definitiva e inalterable decisión de hacer limpieza [...] y de liberar desde ahora a la vida artística alemana de su charlatanería.[...].”

Este discurso, aterrará a cualquier artista de la validez, incluso jurídica, de sus propias iniciativas creativas. La censura nazi de los estilos musicales considerados como “arte degenerado”, dio lugar a serias dificultades económicas para algunos compositores como Alban Berg y Gustav Mahler, al ser prohibidas sus obras. Otros, como Schoenberg o Weill sufrieron el exilio tras el creciente antisemitismo y emigraron a Estados Unidos. Hindemith fue criticado por Goebbels en 1934, como “ruidista atonal”, su ópera, *Mathis der Maler* (1935)²⁴³ provocó la irritación nazi, y en 1938 en Dusseldorf, se le consideró también degenerado por su relación marital con una judía, siendo esta una razón más para que emprendiera su exilio en ese mismo año.²⁴⁴

La crisis económica, el Tratado de Versalles mal planteado, el paneslavismo, las disputas sin resolver de la Primera Guerra, además de una serie de tensiones de carácter nacionalista, hicieron inevitable la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Entonces ocurrió un cambio geopolítico que pasó a ser de un sistema multipolar a bipolar, es decir, se dividió en dos sistemas muy diferenciados: el capitalismo de Estados Unidos y el comunismo de su contraparte, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

En 1948, los soviéticos criticaban el arte formalista, entonces se dictó el decreto *Zhdanov*, el cual surgió como una variante de las tendencias anti modernas que prevalecían universalmente a finales de la década de 1920 y durante la década de 1930. Este decreto marcó el comienzo de una campaña de críticas y descalificaciones contra algunos compositores soviéticos como Serguei Prokofiev y Dmitri Shostakovich.

²⁴³ En español: Mathis el pintor.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 10.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en el año de 1945, después del genocidio mundial perpetrado por Alemania, la música reacciona, siendo más radical que la de 1920, gracias a factores sociales y avances tecnológicos como la radio, la televisión y la cinta magnetofónica. Así, de la posguerra en adelante, en Europa y Estados Unidos, se diversificaron los gustos musicales. Los compositores más destacados pertenecientes a este periodo fueron Pierre Boulez, John Cage, György Ligeti, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Benjamin Britten, Oliver Messiaen, Iannis Xenakis, Pierre Schaeffer, Luciano Berio y Luigi Nono. Los tres movimientos, tipos de técnicas y marcos estéticos, que predominaron a partir de esta época fueron el indeterminismo, la invención de la música electroacústica y el desarrollo del serialismo.

El indeterminismo surgió en oposición a la música determinada, donde el compositor desarrollaba una precisión rigurosa en su escritura hasta ejercer el control total de la composición, asignando al intérprete límites fijos dentro de lo definido en un orden único. El plan predeterminado coadyuvaba a la exposición adecuada y al desarrollo de las ideas musicales, siendo estas más comprensibles al oyente. Por el contrario, el compositor indeterminista no asume la totalidad de la creación musical y busca compartir esta experiencia con el intérprete o incluso con el espectador; no persigue una notación precisa, sino que deja al intérprete la responsabilidad de una parte de la composición. Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, entre otros, abandonaron la noción clásica de la forma fija, para explorar la apertura de la forma a través de la movilidad y variabilidad.

La música electroacústica o música concreta está ligada a la aparición de dispositivos que permiten la manipulación de un sonido. Utiliza la tecnología de la fijación sonora en una cinta, con el fin de tratar determinado sonido de manera individual y descontextualizarlo cortándolo, pegándolo, superponiéndolo y finalmente combinando los sonidos resultantes de estas operaciones. La invención de la música electroacústica o música concreta debe sus orígenes al compositor Pierre Schaeffer. Quien, en 1951 junto al ingeniero Jacques Poullin y el compositor-percusionista Pierre Henry, crearon el Grupo de Investigación de Música Concreta

en RTF (*Radiodiffusion-Télévision Française*) en París.²⁴⁵ Este laboratorio experimental pronto atrajo la atención de diversos compositores como Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen.

Por otra parte, el desarrollo del serialismo integral va un paso más allá del serialismo originado a partir del dodecafonismo de Schönberg. A partir de esta nueva herramienta, los compositores crearon un marco de estructuras que permutaron los parámetros de las cualidades del sonido: altura, duración, intensidad, timbre y dinámica. Estas características pueden observarse en la obra *Le marteau sans maître*²⁴⁶ del compositor Pierre Boulez, por mencionar un ejemplo.

VI.2 La presencia del Modernismo alemán en México

El modernismo es el término asignado a una corriente de renovación artística desarrollada durante el siglo XX. Recibió diferentes denominaciones dependiendo del país: *Art Nouveau* en Bélgica y Francia, *Modern Style* en los países anglosajones, *Stile Floreale* en Italia y *Jugendstil* en Alemania. El *Art Nouveau* no solo se extendió por Europa, sino que tras los exilios consecuentes al antisemitismo nazi, llegó también a América.

El *Art Nouveau* buscaba crear un tipo de arte novedoso, jovial y moderno. En cuanto a la estética, predominaba la inspiración en la naturaleza. Así, motivos florales como parte de una inspiración ornamental se imprimían en cualquier objeto o elemento estructural, es decir en sillas, ventanas y escaleras, que además de ser útiles servían como adorno. Estos ornamentos, a través de líneas curvas, reflejaban aspectos de la vida que eran evidentes como la flexibilidad, la inestabilidad y el cambio. Se pretendía la belleza y por ende el arte en la vida cotidiana. Se buscaba un valor estético en los objetos cotidianos, pero sin utilizar las técnicas de producción masiva o en serie características de la Revolución Industrial. Ya que esta

²⁴⁵ Lange. A. *Musique concrète & Early Electronic Music*, 2009, p. 173

²⁴⁶ En español: El maestro sin martillo.

producción carecía de autor y traía consigo el desplazamiento del artesano. De esta manera, las piezas eran firmadas y marcadas, adjudicándoles la condición de unicidad. El *Art Nouveau* pretendía un arte total, es decir que en cada detalle de la vida cotidiana estuviera presente, por lo que penetró también en campos más específicos como el mobiliario y la joyería. No obstante, el acceso a estas piezas se limitó al sector social de aquellos que tuvieran el poder y el dinero de mandar a hacer un arte en específico.

En México el modernismo nació a partir de temas como el indigenismo y el mestizaje a los que se dio importancia a lo largo del siglo XIX y particularmente en las postrimerías del porfiriato. Esto, más la búsqueda de una identidad nacional, tras la Revolución Mexicana y la destitución del general Porfirio Díaz, dio lugar a nuevas corrientes ideológicas. En el modernismo como apertura y provocación, cuestionamiento de ideas y valores cerrados, los artistas e intelectuales pretendían un país que estuviera a la altura de las naciones cultas del mundo. Buscaban comprender y posicionarse ante la riqueza de los movimientos estéticos europeos y ante su época sujeta a cambios urbanos, demográficos, científicos y tecnológicos. Además, un sentimiento de nación mexicana buscaba también la revaloración del arte prehispánico, es decir, rescatar nuestras raíces, definir la identidad nacional y desarrollar la cultura, lo que dio lugar a la expresión de la mexicanidad en todas las artes y al Nacionalismo.²⁴⁷

El Nacionalismo en México tomó forma durante el periodo de gobierno (1920-1924) del General Álvaro Obregón y es apoyado por el secretario de Educación Pública José Vasconcelos, quien pensaba en la cultura como un mecanismo reivindicador de la raza, y confiaba en que el mexicano podía conquistar el espíritu, el intelecto y la grandeza²⁴⁸. De esta manera convocó a artistas plásticos como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José

²⁴⁷ Lopez Pedraza, Martha E. *Modernismo Pasado-Presente. El México de Saturnino Herrán*, 2015, pp. 165-166.

²⁴⁸ Sosa, Ramos Anastasio. 'José Vasconcelos', [Web], 11 Nov. 2016.

Clemente Orozco a plasmar la historia mexicana en grandes murales en el Palacio Nacional, en el Colegio de San Idelfonso y en las oficinas de la Secretaría de Educación Pública.

En el ámbito musical, el compositor Manuel María Ponce (1882-1848), incluyó en sus obras temas del folclor mexicano, apoyando así el rescate y la revaloración del pasado mexicano. Carlos Chávez (1899-1978), tras viajar por Europa y Estados Unidos, trajo a México las novedades musicales e impulsó la movilización en la vida musical del país.²⁴⁹ Estas innovaciones europeas, transportaron a los compositores mexicanos hacia un lenguaje modernista. Otros compositores como José Rolón (1876-1945), Candelario Huízar (1883-1970) y Silvestre Revueltas, (1899-1940) crearon también obras sobre temas musicales folclóricos y populares, no obstante, también combinaron las técnicas modernas de Igor Stravinsky, Béla Bartók, Sergei Prokofiev, Arnold Schönberg, etc. Además, en esta etapa, destacó el compositor Julián Carrillo (1875-1965) quien dirigió sus estudios hacia la división de la escala en intervalos más pequeños que el semitono creando obras microtonales.

A mediados del siglo XX, tanto compositores mexicanos como los compositores extranjeros refugiados en México, crearon las bases para que se desarrollara el Vanguardismo en la música mexicana y que diera un giro pasando del Neo-nacionalismo al Posmodernismo. Después de 1940, México acogió a varios compositores extranjeros prófugos de los conflictos armados internacionales. Entre ellos al español Rodolfo Halffter, quien introdujo el serialismo y la música dodecafónica, Conlon Nancarrow de origen estadounidense que experimentó con la pianola desarrollando la polirritmia y la polimétrica; y el alemán Gerhart Muench-Lorenz quien aplicó su expresionismo de la Escuela Vienesa y el estilo armónico de Skriabin y Messiaen ejerciendo notables influencias en los nuevos compositores mexicanos como Mario Lavista, Federico Ibarra, Julio Estrada, entre otros. De esta manera, se inicia un movimiento que deja de lado el nacionalismo y busca otros caminos abandonando el estilo folclorista y las expresiones populares, creando así una nueva estética sonora en la música. El 1958, año de la

²⁴⁹ Webber, Christopher. et. al. [Web] 1 Oct. 2016.

muerte de José Pablo Moncayo, puede simbolizar la culminación del nacionalismo musical mexicano.²⁵⁰

Los nuevos compositores como Mario Lavista, Héctor Quintanar, Jesús Villaseñor, Eduardo Mata y Francisco Núñez le dieron otra dirección al arte nacional. Además se vieron fuertemente influenciados en 1968, por Karlheinz Stockhausen quien ofreció en la Ciudad de México una serie de conferencias dedicadas a los nuevos métodos compositivos, y por Jean-Étienne Marie quien en ese mismo año impartió un seminario sobre la música electrónica.

VI.3 Datos biográficos de Gerhart Muench-Lorenz

Gerhart Münch²⁵¹-Lorenz nació el 23 de marzo de 1907 en Dresden, Alemania. Fue filósofo, escritor, poeta, pianista y compositor. Recibió sus primeras lecciones musicales por parte de su padre Ernst Robert Münch, más tarde continuó sus estudios en el Conservatorio de Dresde, donde su padre era profesor. Desde pequeño, destacó por sus habilidades pianísticas y a los nueve años ofreció su primer recital de piano. A los catorce fue solista del Concierto n° 2 de Liszt. No obstante, sus actividades musicales no se limitaron a la interpretación pianística, sino que también incluyeron la composición de sus propias obras. Tenía diecinueve años, cuando su Concierto de Cámara fue seleccionado por Paul Hindemith de entre doscientas obras para ser estrenado bajo la dirección de Hermann Scherchen en el Festival de Donaueschingen de 1926. Münch fue uno de los tres primeros compositores en escribir una obra para piano mecánico que fue presentada en el Festival Musical de Baden-Baden en Alemania. Más tarde colabora con la *Bauhaus*²⁵² donde Paul Klee²⁵³ estrena una composición suya en la inauguración del teatro de la Segunda Bauhaus²⁵⁴ en Dessau.

²⁵⁰ Tello, Aurelio. *La música en México. Panorama del siglo XX*, 2010, p. 513.

²⁵¹ Escribo Münch (en alemán), hasta que se trasladó a EEUU, en donde cambió la escritura a Muench.

²⁵² La *Staatliche Bauhaus* (Casa de la Construcción Estatal), o Bauhaus. Escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania, trasladada en 1925 a Dessau y

Entre los años 1928 y 1937 viajó por Francia e Italia, dedicándose a la composición y realizando conciertos. Münch no fue sólo músico, sino que también manejaba el latín y el griego, era conocedor profundo de las artes plásticas, estudioso de filosofía, entendido en literatura, antropología, mitología y religiones comparadas. Estos intereses, le facilitaron alternar con las figuras más notables del arte y la intelectualidad francesa e italiana de la época.

Münch permaneció en Europa hasta después de colapsar la Segunda Guerra Mundial. En Italia hizo amistad y compartió ideologías con el poeta estadounidense Ezra Pound²⁵⁵, quien era defensor a ultranza de Mussolini, receloso de la conspiración comunista internacional de los judíos y organizador de conciertos para el *Instituto Fascista di Cultura*.²⁵⁶ En 1937 conoció en Capri, Italia, a Vera Lawson, notable poetisa norteamericana con quien contrajo matrimonio en septiembre de 1937, en Nápoles. Poco después, Münch retornó a su país natal, junto con su esposa, donde tras desatarse la Segunda Guerra Mundial se negó a afiliarse al Partido Nacional Socialista. Esto dificultó su carrera musical en Alemania, pues no fue enviado al frente, pero sí fue obligado a prestar su servicio como albañil. Más tarde, se liberó a

cerrada en 1933 por las autoridades prusianas en manos del Partido Nazi. El espíritu y las enseñanzas de esta institución puede decirse se extendieron por todo el mundo.

²⁵³ Paul Klee (Münchenbuchsee, Suiza, 1879 - Muralto, Suiza, 1940), fue un pintor y violinista, quien estableció el carácter y la esencia del arte moderno. Su estilo pictórico varía entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción. Apoyo al grupo de artistas Blue Reiter, vinculado al expresionismo y fundado por Wassily Kandinski y Franz Marc en 1911.

²⁵⁴ Segunda Bauhaus. La segunda Bauhaus en Dessau, creó un edificio que ofreciera óptimas condiciones de trabajo al poder desarrollar su propio diseño.

²⁵⁵ Ezra Weston Loomis Pound (Hailey, Idaho, Estados Unidos, 1885 – Venecia, Italia, 1972), poeta, ensayista, músico y crítico estadounidense perteneciente a un grupo de escritores conocido como la “Generación pérdida”.

²⁵⁶ Detlef, Kerhmann. *Aproximaciones a la vida y obra musical-poética de Gerhart Muench en su contexto histórico cultural*, 2013, p. 1.

Münch de este servicio y ocupó entonces un puesto en Hamburgo bajo las órdenes de un capitán nazi amante de la música, donde organizaba conciertos para el público militar.²⁵⁷

En 1945 le toca vivir el infernal bombardeo de Dresden, y después, con la esperanza de encontrar a su esposa, camina de Dresden a Munich donde enferma gravemente. Vera era norteamericana y con el objetivo de encontrar a su esposo se ofreció para auxiliar a los heridos, así encuentra a Münch, abandonado y a punto de morir en las afueras de Munich.

En septiembre de 1947 abandonan Europa y emigran a los Estados Unidos. De Nueva Inglaterra se van a California, donde pasan apuros económicos, anímicos y espirituales. No encuentran empleo dentro de su vocación, por lo que él tiene que emplearse como peón caminero y ella vender leche de puerta en puerta para sobrevivir. Más tarde en Los Ángeles, Muench goza de la amistad de personajes del pensamiento, la cultura y las artes como Ernst Jünger²⁵⁸, Aldous Huxley²⁵⁹, Henry Miller²⁶⁰, Ernst Krenek²⁶¹, Walter Giesecking²⁶², Jean

²⁵⁷ Estrada, Julio. *Gerhart Muench-Lorenz, semblanza sin silencios*, 2008, p. 12.

²⁵⁸ Ernst Jünger (Heidelberg, Alemania, 1895 – Riedlingen, 1998), fue un escritor, filósofo, novelista e historiador alemán. Sostenía principios opuestos a la sociedad moderna, extremaba el espíritu de la naturaleza así como el respeto absoluto por la vida animal. Tenía un exaltado sentimiento de amor hacia la patria y la glorificación de la nación alemana.

²⁵⁹ Aldous Leonard Huxley (1894, Godalming, Surrey, Inglaterra – 1963, Los Ángeles, California, Estados Unidos), fue un escritor británico que emigró a los Estados Unidos. Conocido por sus novelas y ensayos, publicó también relatos cortos, poesías, libros de viajes y guiones. Fue crítico de los roles, convenciones, normas e ideales sociales. Se interesó también por temas espirituales, como la parapsicología y el misticismo.

²⁶⁰ Henry Valentine Miller (Nueva York, 1891 - Los Ángeles, California, 1980), fue un destacado novelista estadounidense. Su obra es en su mayoría autobiográfica y vivencial.

²⁶¹ Ernst Krenek (Viena, 1900 - Palm Springs, 1991), compositor estadounidense, de origen austríaco. Experimentó con la atonalidad y otros estilos contemporáneos, incluidos el dodecafonismo y el jazz.

Cocteau²⁶³, y del reencuentro con Ezra Pound, entre otros. Por un breve tiempo Muench²⁶⁴ sucede a Ernst Krenek en la cátedra de composición en la Universidad de Los Ángeles en California. Más tarde siguió el consejo de Theodor W. Adorno que le recomendaba macharse del país, pues era un buen compositor y podría aspirar a mejores oportunidades.²⁶⁵

Gerhart y Vera Muench llegaron a México en julio de 1953, al puerto de Manzanillo. Enseguida se dirigieron a Chapala en Jalisco, lugar donde el compositor presentó su primer recital en la ciudad de Guadalajara. Más tarde se le encomendó una composición para la Feria de Jalisco y es así como el 11 de diciembre de 1953 se estrenó en territorio mexicano su primera obra para piano y orquesta “Homenaje a Jalisco”. Consecutivamente cambió su domicilio a Guanajuato. Impartió clases en Morelia, ofreciendo tanto clases privadas como cátedras en el Conservatorio de las Rosas y también en la Ciudad de México en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Sus clases de composición eran apoyadas por las tendencias contemporáneas en la creación musical, por ejemplo, de Paul Hindemith y de Oliver Messiaen.

Muench se distinguió como un introductor y propagador importante de la música pianística de grandes compositores contemporáneos. Tuvo el mérito de ejecutar por primera vez en México obras de vanguardia hasta el momento desconocidas. Incluía obras de

²⁶² Walter Wilhelm Giesecking (Lyon, Francia, 1895 - Londres, Reino Unido, 1956), fue un pianista y compositor franco-alemán, reconocido como uno de los grandes intérpretes de las obras de C. A. Debussy y M. Ravel.

²⁶³ Jean Maurice Clément Cocteau (Maisons-Laffitte, 1889 - Milly-la-Forêt, 1963), fue un poeta, novelista, dramaturgo, pintor, ocultista, diseñador, crítico y cineasta francés.

²⁶⁴ Münch, (en alemán). Me refiero así, desde que se trasladó a EEUU en donde cambio la escritura a Muench.

²⁶⁵ Brennan, Juan Arturo. *Gerhart Muench, su música para piano solo*, 2001, pp. 2-3.

compositores como Messiasen, Boulez o Stockhausen dentro de su repertorio, autores que interpretó con frecuencia y que hasta entonces ningún pianista local había abordado.²⁶⁶

Gerhart y su esposa fijaron su residencia en Tacámbaro Michoacán por veinticinco años, en donde Vera murió el 1° de agosto de 1987 y Muench el 9 de Diciembre de 1988.

Parte de la creación artística de Muench además de musical fue también literaria. Ésta no es catalogada dentro de una sola tipología de texto o de un género, sino que en su conjunto abarca rasgos de ensayo, cuento, narración, prosa poética, poesía épica; imágenes, sueños, mitos; además de definiciones, análisis y estudios. El libro titulado *Labyrinthus*, contiene la mayor parte de sus poemas que son testimonios de la personalidad polifacética de Muench. Sus textos constatan un interés por el lenguaje y la metafísica, una búsqueda interior y cierto existencialismo, además del carácter místico y enigmático del músico-poeta. *Marginalia Metáfisica* es el más largo de sus escritos, contiene citas en diferentes lenguas como latín, griego, inglés y francés. Se basó en temas de religión, ocultismo, mitología, antropología y arqueología. Trata información sobre la antigüedad grecorromana, el judaísmo y cristianismo, los pueblos nórdicos, celtas, germánicos, eslavos, del Causcaso, de Etiopía, Egipto, Persia, India, Tíbet, China, el continente americano, etc.²⁶⁷

La creación musical de Muench abarca más de 130 obras, entre las que pudieron librarse de la Segunda Guerra Mundial, las que compuso en Estados Unidos y más tarde, en México. Escribió música profana y religiosa, obras para un solo instrumento, dúos, tríos, cuartetos y diversos grupos de cámara, como su *Concierto di cámara* (1926). Además compuso obras sinfónicas como su *Capriccio variado* para piano y orquesta, una ópera a la que nombró *Tumulus Veneris* (1950),²⁶⁸ entre otras obras para una y varias voces humanas con

²⁶⁶ Estrada, Julio .Op. cit., p. 17.

²⁶⁷ Detlef, R. Kehrmann. *Reseñas*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 199-200.

²⁶⁸ Baker's Biographical Dictionary of Musicians. 'Muench, Gerhart', [Web], 03 Oct. 2016.

y sin instrumentos²⁶⁹, como son: *Cedro y Caoba* (para coro de hombres y percusiones) *La pioggia nel pineto* (para soprano y piano) y *Ave praeclara* (para coro mixto a capella).

VI.4 Características de las obras para piano de Muench

En su obra para piano, de carácter meditativo, se intersectan tensas resonancias en un conjunto de nítidas ornamentaciones. Sus piezas se caracterizan por su acústica tímbrica tenaz y contundente, capas y líneas horizontales asimétricas que abundan en suspensiones, arpegios detonantes, progresiones, uso de cromatismos y sonoridades muy coloridas y contrastantes. Se expresa mediante sonidos, que fluyen, y otras veces se suspenden dentro de una atmósfera alucinada.

La primera etapa de la obra de Gerhart Muench hasta fines de los años cuarenta se identifica con la escuela atonal y dodecafónica de Hindemith. Sus “Estudios para piano” (1935) y su *Kleisleriana Nova* (1939) pertenecen a esta etapa.

La segunda parte de la obra de Muench, de 1950 a 1960 se identifica con Ernst Krenek. Su obra *Un aspecto lunar* comprende nueve piezas breves y está elaborada sobre una serie rotativa de Krenek en la que representa la misma serie pero en diferentes órdenes e inversión retrograda.²⁷⁰

En la tercera y última parte de su obra, de 1960 a 1998 se identifica con el postserialismo derivado de la escuela de Messiaen y sus discípulos Boulez y Stockhausen.²⁷¹ Esto se aprecia en su *Tessellata Tacambarensia No. 3* para piano (1969), influenciada por sonoridades de Messiaen y Stockhausen.

²⁶⁹Brennan, Juan Arturo. Op. cit., p. 5

²⁷⁰Ibíd., p. 10.

²⁷¹Velia, Nieto. *Piano del Siglo XX, Trece Obras de Autores Latinoamericanos*, 1999-2002, p. 84.

Otras obras para piano de Muench son *Notturmo*, dedicada a Mario Lavista, de efecto tonal donde notablemente tomó como modelos los nocturnos de Chopin y la *Tessellata Tacambarensia* No. 7, donde el intérprete debe tocar instrumentos de percusión como maracas y claves con una mano, mientras que con la otra ejecuta el teclado.²⁷²

VI.5 Dos Poemas, op. 75 b para piano de Muench

En los Dos Poemas op.75 b para piano (atribuidos a Alexander Skriabin) *Poème ténébreux* y *Poème lumineux*, Gerhart Muench se inspira abiertamente en el estilo de Skriabin. Cabe aclarar que en el manuscrito original Muench incluye sus Cuatro Presencias que son Dos Preludios en el opus 75, y los Dos Poemas en el opus 76. No obstante se sabe que los opus del compositor ruso, solo llegan hasta el número 74. De esta manera, ambas obras son atribuidas por Muench a Skriabin como una forma de suscitar la presencia sonora del gran compositor ruso, y tiene el propósito de prolongar de alguna manera, la peculiar expresión artística de aquél, aún más que la de él mismo.²⁷³

El título en la partitura, Dos Poemas, op. 75 b (posth) no es como originalmente lo nombró Muench, por lo que cabe suponer que esto es de la mano de algún editor, con la intención de querer agrupar en un mismo opus todas las obras que el compositor alemán atribuye a Skriabin. En estas obras Muench lleva los principios armónicos scriabinianos más allá de donde los dejó Skriabin.²⁷⁴

VI.5.1. La expresión artística de Alexander Skriabin.

Estilísticamente las primeras obras de Skriabin revelan un lenguaje romántico tardío y de experimentación formal; desarrolla un lenguaje armónico muy personal y presenta

²⁷² Brennan, J. Arturo. Op. cit., 2001, p. 6.

²⁷³ Ibid., pp. 9-10.

²⁷⁴ Ibid., pp. 9-10.

frecuentemente un bajo *ostinato* a menudo combinado con otras voces rítmicamente independientes. La primera parte de su obra tiene influencias notables de Chopin y Liszt además de compositores rusos como Balakirev²⁷⁵ y Glazunov²⁷⁶ cuyo estilo es la base para la música contemporánea rusa.²⁷⁷

El lenguaje de la segunda parte de sus obras es muy moderno para su tiempo. No presenta una diferencia radical en su técnica porque sus innovaciones técnicas tuvieron una evolución gradual. Estéticamente hablando, la segunda parte de la obra de Skriabin presenta mayor énfasis en los temas espirituales o metafísicos. El compositor ruso era de carácter místico, con interés por la filosofía y la metafísica, tenía una gran imaginación además de que poseía sinestesia²⁷⁸ y tendencias revolucionarias. Presentaba intereses por la espiritualidad, particularmente por la de la India. Skriabin buscaba llevar al escucha por un viaje en un plano de la existencia sobrenatural y elevada de los símbolos, un lenguaje en el que los fenómenos musicales quedan fuera de su contexto habitual.²⁷⁹

²⁷⁵ Aleksandr Konstantínovich Glazunov (San Petersburgo, 1865 - París, 1936), fue un compositor, director de orquesta e influyente maestro de música ruso. Alternó la recuperación de las raíces musicales rusas con su adscripción a las influencias estilísticas occidentales, que fueron haciéndose más fuertes en sus últimas obras.

²⁷⁶ Mili Alekséievich Balákirev (Nizhni Nóvgorod, 1837 - San Petersburgo, 1910), fue un compositor ruso, más conocido popularmente por haber reunido al grupo de compositores que pasaron a la historia como Los Cinco que por su propia música

²⁷⁷ Powell, Jonathan. 'Skryabin, Aleksandr Nikolayevich', *Grove Music Online* [Web], 21 Sep. 2016.

²⁷⁸ Habilidad de percibir mediante un determinado sentido, estímulos que normalmente son perceptibles mediante otro sentido.

²⁷⁹ *Ibíd.*, 21 Sep. 2016.

VI.5.2. Análisis de los Dos Poemas, op. 75 b para piano de Muench

Esta obra es de carácter atonal y consta de dos piezas que en principio sus títulos señalan dos temáticas contrastantes entre cada una. Sin embargo, pueden ser entendidas una como complemento de la otra. De esta manera, en los Dos Poemas op. 75 b, se alude a la luz y a la oscuridad como parte de un todo. Muench lleva a cabo esto a partir del mismo estilo que su modelo Skriabin, explotando las capacidades sonoras del piano moderno, haciendo uso refinado de los pedales y utilizando sonoridades saturadas de ritmos complejos. Los efectos bien planteados que pueden ser de misterio, confusión, angustia o de fuerza, hacen alusión a la oscuridad, mientras la claridad, tranquilidad y dulzura aluden a la luz.

I. Poema tenebroso. Se distingue por su extraordinario lenguaje armónico, de carácter muy adecuado a su tono emocional, sombrío y apasionado. Esta pieza se compone de once pequeñas partes, entre las que está implícito un palíndromo que abarca las secciones E, F, F', y E'.

La sección A, de carácter misterioso y en el registro grave, nos introduce en una atmósfera de misterio. Misma atmósfera con la que finaliza el poema en la sección A', que es cuatro compases más extensa que la A, pues añade dos octavas largas de carácter conclusivo, haciendo un intervalo de quinta aumentada descendente. La sección B se caracteriza por la repetición de un motivo de quintillo, en el cual está implícita la melodía en la que sobresalen los intervalos de quinta aumentada, los cuales tras la indicación de muy dulce y *molto rubato*, dan un ambiente ambiguo. La sección C, se compone de dos frases de dos compases cada una, melódicamente son iguales pero están a un tono de distancia interválica. La sección C' es estructuralmente como la C, utiliza los mismos recursos rítmicos pero variando un poco en la melodía. La sección D no tiene prima, es una frase larga de cuatro compases; séptimas aumentadas, quintillos y tresillos con *tenuto* son característicos de esta sección. La sección E consta de dos frases de dos compases cada una, separadas por un silencio de blanca y por un intervalo de quinta justa ascendente en la sección E, y un intervalo de quinta descendente en la sección E'. La sección F, con dinámica de *fff* y pedales largos, es la sección más fuerte del poema, consta de dos frases, una ascendente y otra descendente, que conducen a la angustia y

al drama, aquí es el clímax del poema. La sección F', es un poco menos intensa que la F, pues indica dinámica de *ff*, y el registro es más grave comparado con el de la sección F.

Secciones	A c. 1-4	B c. 5-15	C c. 16-19			
			C' c. 20-23	D c. 24-27		
					E c. 28-31	F c. 32-35
						F' c. 36-39
					E' c. 40-43	
		B' c. 44-53				
	A' c. 54-61					
Descripción	Suave y con carácter de misterio	Melódica cantábil y dulce	Fuerte y enérgica	Agitada, reteniendo poco a poco	Lenta de carácter dudoso	Dramática y angustiada

II. Poema luminoso. El poema luminoso posee diversos cambios de tempo y compás. Abunda en trinos e iridiscencias armónicas derivadas de una habilísima descomposición de los bloques acórdicos en figuraciones de tipo melódico, las cuales, crean ese clima emocional exaltado que Scriabin asociaba con la luz. Este poema, impregnado de un misticismo gozoso, concluye con un trino que se pierde en la lejanía. Se divide en 9 secciones. La sección A consta de tres frases de dos compases cada una similares técnicamente, las cuales pueden dividirse en dos partes melódicamente parecidas. La sección A' está una tercera menor más grave que la sección A. La sección A'' es similar a los dos compases de la primera frase de la sección A, con los cuales concluye la obra. La sección B contiene tres frases contrastantes de cuatro compases cada una, sugiere un cambio a tempo más lento para la segunda y la tercera frase. La primera frase se caracteriza por sus acordes de muy amplia extensión, en la segunda sobresale una melodía que se intercala entre ambas manos, son característicos sus dieciseisavos y octavos con puntillo, es una frase de carácter dancístico al igual que la tercera frase, que agrega el uso de tresillos, conserva los dieciseisavos y los octavos con puntillo y le confiere toda la melodía a la mano derecha. La sección B' es medio tono más aguda que la sección B. En la sección C hay de nuevo un cambio de compás, y es más rápido: octavo= 166,

es una sección de dos frases; cada una asciende rápidamente a través de un quintillo y desciende lentamente con una melodía en el registro agudo. La sección C' a diferencia de la C, desciende rápidamente luego asciende cantando en el registro agudo con cuartos y octavos. La sección D y D' se caracterizan por la polirritmia de tres a cuatro, además de una voz intermedia con saltos descendentes en la sección D y ascendentes en la sección D'.

Secciones	A c. 1-6	B c. 7-19	C c. 19-23	D c. 24-27
	A' c. 28-33	B' c. 34-46	C' c. 46-50	D' c. 51-54
	A'' c. 55			
Descripción	Consta de tres fragmentos, muy dulce y con trinos sobresalientes.	Consta de tres fragmentos, más rápida, sin pedal y con novenas frecuentes.	Consta de dos fragmentos, muy dulce y con quintillos.	Con dinámica de <i>pp</i> y división rítmica de 4 octavos contra 3 octavos.

VI.6 Sugerencias interpretativas

Es importante distinguir el contraste entre ambos poemas, enfatizando la idea de tinieblas y luz, a los que Muench hace referencia en el título. Entender luz y oscuridad como parte de un todo y así mismo asimilar ambos poemas como parte de una misma obra.

Cabe suponer que en la música que dedica Muench a Skriabin, además de suscitar los recursos técnicos, y quizá algo del carácter controvertido del compositor ruso, pudo pensar también en los colores que sinestésicamente veía Skriabin a través de la música. Para lograr una mejor interpretación de cada pasaje puede definirse cuál sería el color de la melodía implícita en cada voz. Y para una correcta y continúa conducción entre las diferentes voces, es primordial estudiar cada voz de manera independiente a las demás capas de voces.

El Poema Tenebroso, no requiere una técnica altamente demandante, no obstante, una interpretación acertada de la pieza, implica además de resolver algunas complejidades rítmicas, descifrar cual es el carácter de cada una de las partes, apoyándonos del ritmo y la dirección melódica, además de las dinámicas señaladas en la partitura. Para esto es importante dividir la pieza en secciones haciendo un previo análisis de las diferencias entre sus partes similares, lo que también facilitara su memorización. En seguida deberán unirse sus partes para entenderla como una sola pieza formada por diferentes elementos de carácter oscuro.

En el Poema Luminoso, son características las dinámicas repentinas y contrastantes, además de los trinos que van intercalándose entre ambas manos y a su vez formando frases. Para no romper la continuidad del trino hay que ser hábil a la hora de cambiar de nota entre trino y trino, aún más, al momento que se cambia de mano. Para lograr esto se sugiere estudiar y memorizar primero la línea melódica que va llevando los trinos hasta alcanzar la destreza necesaria que no rompa con la continuidad de estos. Después estudiar sin los trinos solamente el relleno de ambas manos y posteriormente juntar las partes. Respecto a la memorización de la pieza, igual que en la anterior, ésta puede facilitarse si se hace un análisis de las secciones que son iguales y aclarar las diferencias que puedan presentarse entre estas, así mismo, pensar en una idea poética en ambas piezas, puede también aportar en la memorización e interpretación.

VII. Conclusiones

Como resultado del presente trabajo, obtuve una experiencia enriquecedora que me ayudó a entender el contexto bajo el que las obras de mi repertorio fueron creadas. Tal conocimiento me dio la pauta de poder imaginar de una manera quizá más acertada y profunda, la intención, el sentimiento, la emoción o la imagen que pudo inspirar a los compositores para dar vida a dichas obras. Por consiguiente, siento que mi interpretación fluye de manera apropiada y conforme al contexto, la ideología e inspiración del compositor.

En el proceso de este trabajo, me he permitido apreciar la evolución de la conciencia humana ligada al quehacer artístico. Me sorprendió la estrecha interacción entre el artista y su

entorno socio-económico, cultural, político e histórico que pone margen en la creación de una obra, sin embargo era interesante descubrir cómo la inspiración de los compositores ha encontrado modelos adecuados ajustando el contenido de su inspiración con la forma del modelo.

Para poder determinar cuál es o a qué índole pertenecen el modelo y la inspiración en el proceso de una composición musical, es necesario en primer plano, averiguar si es únicamente la ‘inspiración’ la que dio vida a la creación del compositor, o si por el contrario, ésta se vio subyugada por el interés de satisfacer las exigencias musicales de determinado noble o corte, amoldando su trabajo al tipo de servicio que este requería o a las reglas musicales establecidas. Cabe mencionar que las creaciones de algunos compositores pudieron estar supeditadas a las limitaciones técnicas de los instrumentistas o cantantes, junto con quienes compartían el encargo del protector que dependían.

Durante este trabajo he podido reflexionar como un sentimiento, una emoción o una pasión ya sean de dolor, de tristeza, de miedo, de decepción, de dicha o gloria, actúan como semilla y a su vez son fuerza motriz en la creación de una obra artística. Es el sentimiento el que te lleva a trabajar y el que te empuja a buscar una forma para expresarte o liberarte.

Según mi punto de vista, la música y todo arte es un medio de escape o un refugio a lo convencional, a lo cotidiano o a lo vano, que te invita a descubrir un mundo sin fronteras y sin límites, porque la música no tiene límites, sino que todo está contenido en ella.

Me siento agradecida y bendecida de haber podido concluir este proceso como músico, pues a pesar del régimen que la carrera conlleva, me ha invitado a crecer como ser humano y a tener una mayor conciencia del valor que tienen mis emociones, mis sentimientos, mis aciertos y de mis desventuras, y he podido ver como toda vivencia puede ser tergiversada y utilizada para un fin evolutivo.

Anexo I. Síntesis para el programa de mano

Toda creación musical es reflejo de su tiempo y cada periodo cultural procrea una música que le es propia. La estrecha interacción entre el compositor y su entorno socio-económico, cultural, político e histórico, pone margen en la creación de las obras. La inspiración de los compositores pudo verse subyugada por el interés de satisfacer las exigencias musicales de determinadas autoridades, amoldando la música al tipo de servicio que este requería o a las reglas musicales establecidas. Además, las creaciones de algunos compositores pudieron estar supeditadas a las limitaciones técnicas del instrumento o bien de sus intérpretes instrumentistas o cantantes.

Son los sentimientos, las emociones o pasiones quienes actúan como semilla y a su vez son fuerza motriz en la creación de una obra artística. El sentimiento y la pasión son aquello que inspira y empuja a los músicos a buscar una forma para expresarse o liberarse.

A través de cinco obras de la literatura pianística, se podrá observar como la inspiración de los compositores ha encontrado los modelos adecuados para ajustar el contenido de su inspiración con la forma del molde.

Suite Francesa en Mi mayor BWV 817 de Johann Sebastian Bach

El siglo XVII fue una época de enfrentamientos entre católicos y protestantes, por tal razón, la Iglesia Católica hizo frente a la severidad e iconoclasia del Protestantismo a través de la Contrarreforma, la cual ejerció una gran influencia en el arte barroco. El influjo de la Iglesia sobre los artistas era de carácter propagandístico e iba dirigido a exaltar la devoción. Por otra parte, la mayoría de las cortes eran connotados centros de cultura musical, dado que la música era parte del decoro y del estilo de vida de los nobles o aristócratas, quienes pretendían una estética suntuosa y teatral, identificándose así como gente de importancia social.

La música barroca estaba subordinada a la decoración, se caracterizó por la polifonía y por representar las pasiones, las emociones, las fantasías y la teatralización. Los elementos de

la música barroca manifestaban el gusto por el contraste, el movimiento y el dramatismo. La dinámica empleaba efectos de eco y alternancias bruscas entre *piano* y *forte*. Son característicos los fuertes contrastes sonoros entre coros, entre familias instrumentales o entre solista y orquesta.

La suite barroca, es un género representante de los contrastes sonoros. Ésta tomó como modelos algunas danzas de diversas culturas e hiló un conjunto de movimientos seguidos y ordenados conservando el respectivo carácter de cada uno. Este género se adoptó en distintos ámbitos de la sociedad, dirigiéndose tanto a príncipes y cortesanos, como a la clase popular. La Suite Francesa en Mi mayor BWV 817, pertenece a una serie de seis suites donde Bach expone los diferentes estilos de danzas de su época. Se desconoce la fecha exacta de su composición, no obstante se sabe que fue posterior al 1722.

Sonata en Re mayor op. 28 “Pastoral” de Ludwig van Beethoven

El ambiente cultural que se vivía a finales del siglo XVIII en Europa, conocido como “la era de las luces”, ejerció una fuerte influencia en el arte de Beethoven. Los filósofos intelectuales y rebeldes como Kant y Voltaire, escribían sobre libertad y lucha en contra de la aristocracia que gobernó Europa durante siglos. Los compositores influenciados por el arte clasicista y la ideología de la época, basada en la sencillez, la naturaleza y la belleza, crearon un nuevo estilo musical que suprimió la ornamentación barroca y rechazó el uso de los artificios técnicos y el exceso de sofisticación. Beethoven se sintió deslumbrado por las nuevas tendencias filosóficas lo que pudo inspirarlo a romper las reglas musicales de su época.

Durante sus años en Viena, Beethoven abandonaba frecuentemente la ciudad para descansar y componer en los pequeños poblados de sus alrededores. En el verano de 1801, el compositor residió una temporada en la casa de campo del Elector Maximiliano Francisco, en Hetzendorf. En este momento de reposo espiritual fue que nació o al menos quedó planeada la Sonata en Re mayor op. 28. Recibió el título “Pastoral”, lo que se atribuye a un editor hamburgués pese a que Beethoven la nombró únicamente como “Gran Sonata”. Es una inspiración amable, geórgica e idílica y evoca sensaciones bucólicas. Monsieur Joseph Edlen

von Sonnenfels, el personaje a quien está dedicada la sonata, era un literario y crítico importante en el mundo intelectual vienés, mecenas de Mozart y líder del movimiento de los Illuminati en Austria quien defendía todo lo noble y lo bello, simpatía que despertó en Beethoven el motivo de la dedicatoria de su Op. 28. La sonata consta de cuatro movimientos donde el tercer movimiento es un scherzo, género que Beethoven aplicó constantemente en sus sonatas para piano.

Dos leyendas de Franz Liszt, n° 2 “San Francisco de Paula caminando sobre las olas”

El movimiento alemán *Sturm und Drang*, en español Tormenta e Ímpetu, se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII, y aunque tuvo su punto culminante en la década de 1770, además de ciertos efectos sobre la música europea, el movimiento romántico musical se ubicó un poco más tarde y tomó fuerza a partir de la era post-Beethoven alrededor de 1830, continuando en el resto del siglo XIX. La música se inspiraba en las pasiones y los ensueños amorosos, así mismo, expresaba la nostalgia, las necesidades del alma y los sentimientos indefinidos que no pueden ser descritos mediante palabras.

En esta época, cobró especial importancia la figura de instrumentista virtuoso idolatrado por la audiencia. En esta índole destacó el compositor y pianista húngaro Franz Liszt, quien al ser sano y fuerte además de atractivo y apuesto, fue el modelo del virtuoso con gran éxito internacional, que conquistó cada lugar que visitó en sus giras y de quién destacan sus obras para piano.

Liszt, en 1861, a sus 50 años de edad, descubrió su vocación religiosa y se trasladó a Roma donde estudió teología. En 1863 se retiró al Claustro de La Virgen del Rosario ubicado sobre el Monte Mario, en Roma, en el que sus pensamientos se dirigieron hacia la música religiosa. Sus oratorios, misas, salmos, himnos y otras obras sacras de menor envergadura a las que Liszt se dedicó durante sus años en Roma, están concebidos como acto de devoción cristiana. Entre los años 1862 y 1863, compuso Las Dos leyendas para piano “San Francisco de Asís predicando a los pájaros” y “San Francisco de Paula caminando sobre las olas”, las

cuales, están precedidas por un pasaje que describe un episodio determinado en la vida de los santos.

La Leyenda n° 2 está inspirada en un importante personaje de la Iglesia Católica, un santo, conocido como San Francisco de Paula. La historia que Liszt describe en su obra nos cuenta que a San Francisco de Paula y a sus compañeros se les negó la entrada a una embarcación por su falta de dinero al querer cruzar el estrecho de Mesina. El barquero les dijo: “Si él es un santo que camine sobre el agua”, después de lo cual San Francisco extendió su manto sobre el agua, que soportando a éste junto con sus discípulos, cruzó al otro lado. Esta escena inspiró a Liszt para componer su Leyenda n° 2, pues pudo sentirse identificado con el papel líder como maestro de muchos jóvenes, como persona influyente y guía espiritual en la vida artística de su época. Por otro lado, estaba convencido de que la fuerza de la fe es capaz de vencer las leyes de la naturaleza. La obra demanda una técnica pianística de alto nivel, las olas del mar se presentan en sus miles de formas y tamaños, como en la naturaleza.

Jeux d'eau de Maurice Ravel

Gracias a la Revolución Industrial, se dieron importantes avances científicos en el siglo XIX y se desarrollaron nuevas tecnologías que los artistas impresionistas usaron a su favor. El ferrocarril y el barco de vapor ofrecieron una manera fácil de transportarse a lugares lejanos en tiempos relativamente cortos. Estas experiencias generaron nuevos pensamientos en los artistas, quienes empezaron a ver el mundo con otros criterios. Los movimientos de moda, como el simbolismo en la literatura o el impresionismo en la pintura, tuvieron un efecto importante en la música post-romántica, hasta romper con los cánones de la música alemana cediendo el espacio al impresionismo musical francés.

Los fenómenos de la naturaleza, tales como: la luz, el amanecer, el aire y las nubes eran temáticas de interés para los impresionistas. Sin embargo, en la música, el tema más popular era al agua. Diversos artistas han creado obras sobre el agua donde no explican historias específicas, sino que dejan un campo abierto e invitan al espectador a explorar las impresiones personales que el agua puede provocar en cada uno.

Ravel, tiene el mérito de dedicar por primera vez una obra al tema del agua entre los compositores del fin del siglo XIX, que además refleja y resume las características de todas las otras obras compuestas en este tema. La pieza que resultó ser un éxito internacional de su época es *Jeux d'eau*, en español Juegos de Agua. Ésta es una imitación de los sonidos de las fuentes de agua y fue compuesta en el año de 1901. La fuente de inspiración de Ravel es un fragmento de un poema que describe las carcajadas del Dios del río. La pieza está precedida por un epígrafe con una cita del poema *Fête d'eau* (Celebración del Agua), del poeta simbolista Henri de Régnier. La cita dice: “*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*” (Dios fluvial riendo del agua que le hace cosquillas). En *Jeux d'eau*, Ravel describe desde el sonido de un arroyo hasta las grandes cascadas, a través de diferentes efectos sonoros.

Dos Poemas, op. 75 b para piano (atribuidos a Alexander Scriabin) de Gerhart Muench, *Poème ténébreux, Poème lumineux*

Desde finales del siglo XIX los compositores se independizaron de las instituciones políticas y religiosas lo que les permitió experimentar con su propia creatividad buscando lo auténtico e inusual. Durante los primeros años del siglo XX los compositores incrementaron el uso del cromatismo, explotaron nuevas estructuras rítmicas de frases más libres, relaciones modales, modulaciones lejanas y la politonalidad. Tras estos factores, se suprimieron los límites formales y el sistema tonal tradicional, siendo acontecimientos significativos al consolidarse lo que sería la música moderna.

A partir del 29 de mayo de 1913, con el estreno de la Consagración de la Primavera de Igor Stravinsky, se cuenta el verdadero siglo XX en la música clásica occidental, y el resto del siglo puede dividirse en dos periodos importantes: antes y después de 1945, año en el finalizó la Segunda Guerra Mundial.

Después de 1945, la música buscó nuevas inspiraciones gracias a los factores sociales y a los avances tecnológicos como la radio, la televisión y la cinta magnetofónica. En Europa y en los Estados Unidos, se diversificaron los gustos musicales causando cambios en las técnicas

de composición y abriéndole paso al indeterminismo, la invención de la música electroacústica y a la difusión del serialismo.

Mientras, en territorio mexicano compositores como M. M. Ponce, Carlos Chávez, y Silvestre Revueltas, crearon las bases para que se desarrollara el Vanguardismo en la música mexicana y que diera un giro pasando del Neo-nacionalismo al Posmodernismo, a lo que también contribuyeron los compositores extranjeros refugiados de la guerra.


El español Rodolfo Halffter, introdujo el serialismo y la música dodecafónica, Conlon Nancarrow de origen estadounidense experimentó con la pianola desarrollando la polirritmia y la polimétrica; y el alemán Gerhart Muench-Lorenz aplicó el expresionismo de la Escuela Vienesa y el estilo armónico de Alexander Scriabin y Oliver Messiaen ejerciendo notables influencias en los jóvenes compositores mexicanos. De esta manera, se inicia un movimiento que abandona el estilo folklorista y las expresiones populares, los compositores se alejan del Nacionalismo y crean una nueva estética sonora en la música mexicana.

En los Dos poemas op. 75 b para piano del compositor Gerhart Muench que interpretaré, se intersectan tensas resonancias en un conjunto de nítidas ornamentaciones. Ambas piezas son de acústica tímbrica, tenaz y contundente, en base a capas y líneas horizontales asimétricas que abundan en suspensiones, arpegios detonantes y progresiones. Muench usa el cromatismo, además de sonoridades muy coloridas y contrastantes; se expresa mediante sonidos que fluyen y otras veces se suspenden dentro de una atmósfera alucinada.

Dos poemas op.75 b para piano, es una obra de carácter atonal y consta de dos piezas cuyos títulos señalan dos temáticas contrastantes entre cada una, donde la primera alude a la oscuridad y la otra a la luz. Muench lleva a cabo esto a partir del mismo estilo que Skriabin, explota las capacidades sonoras del piano moderno, haciendo uso refinado de los pedales y utilizando sonoridades saturadas de ritmos complejos. De esta manera, los efectos bien planteados que pueden ser de misterio, confusión, angustia o de fuerza, hacen alusión a la oscuridad, mientras la claridad, la tranquilidad y la dulzura del sonido aluden a la luz.

Anexo II. Partitura de los Dos Poemas, op. 75 b para piano (atribuidos a Alexander Skriabin) de Muench.

Clea. _____
 Adquis. _____
 Proceid. _____
 Fecha _____



DOS POEMAS, op. 75 b (posth.)
para piano
 (atribuidos a Alexander Scriabin)
 ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
 BIBLIOTECA
Poème ténébreux

Gerhart Muench

Pour mon ami Uwa, qui
 n'a pas lu Henri Bosco

Piano

*velouté, recueilli
 marcato*

avec pédal, discrètement

d = 46

3f

d = 72

*hauté
 assez doux*

molto rubato

cresc. ed accel.

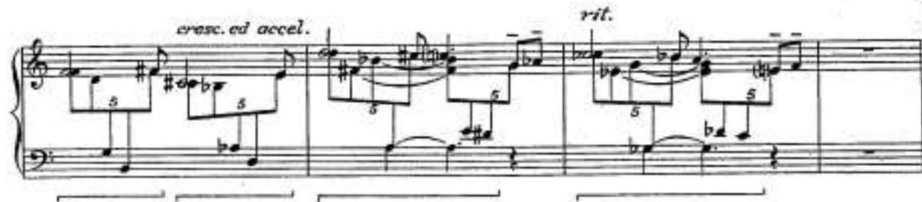
ritenuto

Serie A No. 32

ACLARACION: las alteraciones sólo afectan a la nota que preceden;
 sin embargo, y para evitar confusiones, se colocaron becuadros
 -siempre entre paréntesis- allí donde podía haber alguna duda.

D.R. © Gerhart Muench, México, 1988
 Avenida Juárez 18-205. 06050, México, D.F.

cresc. ed accel. *rit.*



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 5). The bass clef contains a supporting line with slurs and fingerings (5, 3, 5). The system is marked with *cresc. ed accel.* and *rit.*

più forte *serrez* *cresc.*



Second system of musical notation. The treble clef features a melodic line with slurs, fingerings (5, 3), and a *serrez* instruction. The bass clef features a supporting line with slurs and fingerings (5, 3). The system is marked with *più forte*, *serrez*, and *cresc.*

forte assai *cresc.*



Third system of musical notation. The treble clef features a melodic line with slurs, fingerings (5, 3), and a *cresc.* instruction. The bass clef features a supporting line with slurs and fingerings (5, 3). The system is marked with *forte assai* and *cresc.*

cédez *retenu*



Fourth system of musical notation. The treble clef features a melodic line with slurs, fingerings (5, 3), and a *cédez* instruction. The bass clef features a supporting line with slurs and fingerings (5, 3). The system is marked with *cédez* and *retenu*.

au mouvement, hésitant *plus lent*



pp

pp

3 3 5

Detailed description: This system contains two measures of music. The first measure is marked 'au mouvement, hésitant' and 'pp'. It features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. The second measure is marked 'plus lent' and 'pp'. It features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. There are dynamic markings 'pp' in both measures.

au mouvement, déchirant *moins vite*



ff

laissez vibrer

dramatique

3 3 5

Detailed description: This system contains two measures of music. The first measure is marked 'au mouvement, déchirant' and 'ff'. It features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. The second measure is marked 'moins vite' and 'laissez vibrer'. It features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. There are dynamic markings 'ff' and 'laissez vibrer' in both measures.

au mouvement *moins vite*



ff

laissez vibrer

dramatique

3 3 5

Detailed description: This system contains two measures of music. The first measure is marked 'au mouvement' and 'ff'. It features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. The second measure is marked 'moins vite' and 'laissez vibrer'. It features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. There are dynamic markings 'ff' and 'laissez vibrer' in both measures.

au mouvement, hésitant *plus lent*



mp

hauté mp

3 3 5

Detailed description: This system contains two measures of music. The first measure is marked 'au mouvement, hésitant' and 'mp'. It features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. The second measure is marked 'plus lent' and 'hauté mp'. It features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a quarter note. There are dynamic markings 'mp' and 'hauté mp' in both measures.

*comme en avant
résigné, très doux* *cédez*

presque lent

d = 46
velouté, recueilli *sf*

pp détaché *pp*

8^e

Tacámbaro, Michoacán, Mayo 5 de 1979

$\text{♩} = 100$
Vif, éclatant
8^e

f détaché, aigu
senza pedale

$\text{♩} = 92$
p dansé, voletant
senza pedale

mf

$\text{♩} = 96$
Avec tendresse
très doux
m.s. *ritenuto* *molto*
a tempo

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA

♩ 100
Rêveur

m.s. *ritenuto* *molto* *pp* *ritenuto*

Souple, léger caressant
(Comme au début)

a tempo *pp* *ritenuto*

dolce assai
les trilles ou dehors

m.s. *tr.* *tr.*

♩ 138
Plus vite

mf cresc.

trill *trill*

accél.

f *détaché, aigu*

senza pedale

$\text{♩} = 100$
Vif, éclatant
89

$\text{♩} = 92$
p *dansé, voletant*

senza pedale

mp *mf*

$\text{♩} = 116$
Avec tendresse

très doux

89

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
BIBLIOTECA

a tempo

m.s. ritenuto molto m.s. ritenuto

$\text{♩} = 100$
Rêveur

molto ppp ritenuto

Comme au début, très lent

dolce laissez vibrer

Dibujó ISIDRO PEREZ CRUZ

Tacámbaro, Michoacán, Mayo 15 de 1979

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

ESTE MATERIAL
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

Anexo III. Bibliografía

- Amorós, Andrés. *Antología comentada de la literatura española: historia y textos: siglo XVIII*. España: Castalia, 1993.
- Arriaga, González Anabel. *Literatura I*. México: Umbral, 2004.
- Brotóns, Bernal, Ma. del Carmen. *Una obra, dos enfoques: Historias Naturales de Jules Bernard y Maurice Ravel*. España: Universidad de Almería, 1998.
- Brockhaus, Riemann. *Zenei Lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, Tomo 2, 1984.
- Buelow, George. *Rhetoric and music. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Casas, Narciso. *Escencial, Narciso Casas. Muestra sus obras y secretos en las artes plásticas*. España: Bubok Publishing, 2011.
- Corazón, Gonzales Rafael. *Kant y la Ilustración*. Madrid: Rialp, 2004.
- Detlef, R. Kehrmann, *El arte en su laberinto. Aproximaciones a la vida y obra musical de Gerhart Muench en su contexto socio-cultural*. México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2013.
- Demuth, Norman. *Ravel* New York: Collier Books, 1947.
- De la Guardia, Ernesto. *Las sonatas para piano de Beethoven. Historia y análisis*. Buenos Aires: Ricordi, 2002.
- Estrada, Julio. *Gerhart Muench-Lorenz (1907-1988), semblanza sin silencios*. Perspectiva Interdisciplinaria de Música, no. 2, 2008.
- Fazio, F. Mariano. *Historia de las ideas contemporáneas*. Madrid: Rialp, 2006.
- Fargue, Leon Paul *Maurice Ravel*. París: Domat, 1949.
- Gabaudan, Palette. *El Romanticismo en Francia (1800-1850)*. España: Salamanca, 1979.
- Gajardo Acuña, Millapol. *El Raga Hindú, un mundo en sí mismo*. Revista musical chilena.
- Gras, Balaguer Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. España, Barcelona, Ed. Montesinos, 1988.
- Gauthier, André. *Liszt*. Trad. Felipe Ximenes de Sandoval, Madrid: Scapa-Calpe, 1979.

- Heller, Mario. *Jürgen Habermans y el Proyecto moderno, cuestiones de la perspectiva universalista*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Holton, Gerald. *Introducción a los conceptos y teorías de las ciencias físicas*. Buenos Aires: Reverté, 1987.
- John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. New York: Dover Publications, Inc., 1972.
- Kinder, Hermann. Hergt, Manfred. Hilgemann, Wernert. *Atlas histórico mundial*. España, Madrid: Label, S.A., 2007.
- Kurt, Honolka. *Historia de la música*. Madrid: Edaf, 1980.
- Lange, A. *Musique concrète & Early Electronic Music in Young*. Rob (ed.) The Wire Primers: A Guide to Modern Music. London: Verso, 2009.
- Lindemann, Henry. *Enciclopedia de la música*. Barcelona: Ed. Robinbook, 1999.
- Lopez, Pedraza Martha E. *Modernismo Pasado-Presente. El México de Saturnino Herrán*. Tzintzun. Revista de Estudios Históricos, Número 61, 2015.
- Mandelli, Alfredo, et. al. *La grande música*. Barcelona: Asuri, 1991.
- María, Todó Lluís. *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- Moreno, Rivas Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: UNAM, 1995.
- Morgan, Robert. *La música del s. XX*. España, Madrid: Ed. Akal, 1994.
- Myers, Rollo. *Ravel, Life & Works*. New York: Greenwood Press, 1960.
- Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 a 1914*. Paris: Perrin, 2002-2003.
- Millares, Selena. *Neruda: El fuego y la fragua*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Pajares, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques Ética y Estética*. Madrid: Editorial Alonzo, 2014.
- Park, Sun Hye. *Elements of Impressionism Evoked in Debussy and Ravel's "Reflets Dans L'Eau" and "Jeux D'eau: The Theme of Water"* (E. U. A: Thesis University of Washington, 2012).
- Pastor, Marialba. *Historia Universal*. México: Santillana, 1999.

- Pearl, Mildred. *La suite en relación al estilo barroco*. New York: University, 1957.
- Peckler, A. María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Volumen I, España: Complutense, 2003.
- Pep, Alsina. Frederic, Sese. *La música y su evolución*. 1994.
- Philipp, Spitta. *J.S. Bach. Biografías grandeza*. Barcelona-México: Grijalbo, 1967.
- Ramos, David. *El arte clásico: Grecia y Roma: Contenido educativo para la E.S.O. y el bachillerato*. España: Wanceulen, 2010.
- Randhel, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Roy, Howat. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. (New Haven, Conn.; London: Yale University Press, 2009).
- Sadie, Stanley. *Johann Sebastian Bach*. The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Tomo I, 2001.
- Salas, Merino Vicente. *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. España: Visión Net, 2005.
- Searle, Humphrey. *The music of Liszt*. New York: Dover publications, inc. 1966.
- Schweitzer, Albert. *El músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2000.
- Sitwell, Sacheverell. *Liszt*. New York: Dover publications, Inc. 1955.
- Stanford, Terry Charles. *The music of Bach: an introduction*. N.Y., E.U.A: Dover, 1963.
- Serullaz, Maurice. *El Impresionismo*. México: Lito Arte S.A., 1998.
- Taylor, Ronald. *Liszt*. Trad. Lilian Schmidt, Argentina: Vergara, 1968.
- Tello, Aurelio (coordinador). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Torres, A. Jorge. *La música como ciencia*. Revista y arte de música contemporánea, México, Mérida, 2009.
- Venna, K. *Ananda in the Aesthetics of Music*. Journal of the Sangeet Natak Academy, No. 9. New Delhi, 2008.
- Velia, Nieto. *Piano del Siglo XX, Trece Obras de Autores Latinoamericanos*. (México, UNAM: Proyecto PAPIME, 1999-2000).
- Vovelle, Michel. *Introducción a la historia de la Revolución francesa*. Barcelona: Crítica, 2000.

Yankelevitch, Vladimir. *Ravel el músico y su obra*. Buenos Aires: Losada, 1951.

Zúñiga, Gaspar Karen. *Notas al programa*. (México, UNAM, 2010).

Sitios web

Amo, Ángel. 'Francisco de Paula, Santo'. *Catholic.net*,

<http://www.es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=324> (consulta: 7 de febrero de 2016).

Fuller, David. 'Suite', *Grove Music Online*

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091> (consulta: 14 de marzo de 2016).

Palisca, V. Claude. 'Baroque', *Grove Music Online*

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097?q=barroco&search=quick&pos=3&_start=1#S02097.1 (consulta: 10 de septiembre de 2016)

Jann, Pasler. 'Impresionismo', *Grove Music Online*

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026> (consulta: 9 de diciembre de 2016).

Kerman, Joseph, et. al. 'Beethoven, Ludwig van' *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg10#S40026.10> (consulta 18 de septiembre de 2016)

Mangsen, Sandra, et. al. 'Sonata', *Grove Music Online*

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191?q=sonata&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (consulta: 6 de octubre de 2016)

Samson, Jim. 'Romanticism', *Grove Music Online*,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751?q=Romanticism&search=quick&pos=1&_start=1#S23751.2 (consulta: 19 de septiembre de 2016)

Roger, Scruton. 'Music Program', *Grove Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394> (consulta 7 de noviembre de 2016).

Walker, Alan, et al. 'Liszt, Franz' *Grove Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265> (consulta 7 de febrero de 2016).

Wolff, Christoph, et al. 'Bach', *Grove Music Online*,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Johann+sebastian+bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (consulta 27 de diciembre de 2016).

Sosa, Ramos Anastasio. 'José Vasconcelos', <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/vasconcelos.htm> (consulta 11 de noviembre de 2016).

Baker's Biographical Dictionary of Musicians. 'Muench, Gerhart',

<http://www.encyclopedia.com/article-1G2-3491809056/muench-gerhart.html> (consulta: 3 de octubre de 2016).

Partituras.

Bach: *Französische Suiten*, (Partitura impresa), Wiener Urtext.

Beethoven: *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*, Bd.1 (pp.262-84). Leipzig: C.F. Peters.

Liszt: *Musikalische Werke*. Serie II, (pp.79-96) Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Ravel: *Jeux d'eau*. (Partitura impresa), Max Eschig & Cie.

Muench: *Dos poemas*, op. 75 b (posth.), Ediciones Mexicanas de Música A. C.

Discografía.

Brennan, Juan Arturo, *Gerhart Muench, Su música para piano solo*, Rodolfo Ponce Montero, Guanajuato, 2001.