



**UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE MUSICA**



**ANALISIS INTERPRETATIVO DEL CONCIERTO DE GRADUACIÓN PARA
PIANO**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN
DEL TITULO DE LICENCIADO EN
EJECUCION INSTRUMENTAL
ESPECIALIDAD DE PIANO

AUTOR:

DENNIS PARREÑO BONILLA

TUTOR:

Dr. SUSANNA KHACHATRYAN
CUENCA-ECUADOR

2013



Resumen

La presente tesis es de tipo analítica, histórica e investigativa mediante la interpretación de la obras a ejecutar.

El trabajo se halla dividido en un primer capítulo denominado música y sociedad y la interacción entre las mismas, un segundo capítulo que aborda de manera histórica los periodos de la música vista desde una óptica de la música para piano; un tercer capítulo que consiste en un análisis musical integral de las algunas de las obras más representativas de cada periodo de la música, así como la contextualización estética e histórica de las mismas.

La tesis servirá como un material de consulta para todos los estudiantes de la carrera de ejecución instrumental de piano, con la finalidad de aportar de sobre manera en su desarrollo pianístico.

Palabras clave

Interpretación, piano, periodos musicales, análisis musical, estética de la música.



Abstract

This thesis is analytical, historical and research through the interpretation of the works to be executed.

The work is divided into a first chapter called music and society and the interaction between them, a second chapter that addresses in a historical periods of music from a perspective view of the piano music, a third chapter which consists of a comprehensive musical analysis of some of the most representative works of each period of music as well as aesthetic and historical contextualization of them.

The thesis will serve as a reference material for all students in the career of piano instrumental performance, in order to make way for development on piano.

Keywords

Interpretation, piano, musical periods, musical analysis, aesthetics of music.



INDICE DE CONTENIDO

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
INDICE DE CONTENIDO.....	4
INTRODUCCIÓN.....	8
DEDICATORIA.....	10
AGRADECIMIENTOS.....	11
CAPITULO I: MÚSICA Y SOCIEDAD.....	12
CAPITULO II: EL PERÍODO BARROCO MUSICAL.....	17
2.1. CONTEXTO HISTÓRICO.....	17
2.2. CARACTERÍSTICAS DEL BARROCO MUSICAL.....	25
2.3. ESTILOS DE MÚSICA PARA TECLADO DEL BARROCO.....	28
2.4. EL CLAVE BIEN TEMPERADO.....	30
2.5. ANÁLISIS DE LA OBRA: Preludio y Fuga en do menor, del Clave Bien Temperado Tomo II.....	31
CAPITULO III: EL PERIODO CLÁSICO.....	43
3.1. CONTEXTO HISTÓRICO.....	43
3.2. CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL PERIODO CLÁSICO.....	46
3.3. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS SONATAS DE W.A. MOZART.....	51
3.4. ANÁLISIS DE LA SONATA PARA PIANO K.311 EN RE M DE W. A. MOZART:.....	52
CAPITULO IV: EL PERIODO ROMÁNTICO.....	75



4.1. CONTEXTO	
HISTÓRICO.....	75
4.2. CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL	
ROMANTICISMO.....	78
4.3. EL ESTILO COMPOSITIVO DE ROBERT	
SCHUMANN.....	84
4.4. ANÁLISIS DE LA NOVELLETE NUMERO 8 EN FA SOSTENIDO MENOR DE	
ROBERT	
SCHUMANN.....	85
4.5. LOS ESTUDIOS DE	
CHOPIN.....	106
4.6. ANÁLISIS DEL ESTUDIO OPUS 10 N° 5 PARA PIANO DE F.	
CHOPIN.....	109

CAPITULO V: LA MUSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX
PARAPIANO.....119

5.1. EL FOLKLORE ARGENTINO DE ALBERTO	
GINASTERA.....	121

5.2. ANÁLISIS DE LAS DANZAS ARGENTINAS PARA PIANO DE	
GINASTERA.....	132

CAPITULO VI: LA MUSICA ECUATORIANA PARA PIANO DE LUIS
HUMBERTO SALGADO.....133

6.1. ANÁLISIS DEL DANZANTE PARA PIANO DE L. H.	
SALGADO.....	136

CONCLUSIÓN.....139

BIBLIOGRAFÍA.....140



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Dennis Alfredo Parreño Bonilla autor de la tesis "Análisis interpretativo del concierto de graduación para piano", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título Licenciado en ejecución instrumental piano. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 15 de Julio del 2013


Dennis Alfredo Parreño Bonilla

0603613837

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Dennis Alfredo Parreño Bonilla, autor de la tesis "Análisis interpretativo del concierto de graduación para piano", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 15 de Julio del 2013



Dennis Alfredo Parreño Bonilla

0603613837

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



INTRODUCCIÓN

La presente tesis incluye un análisis formal e interpretativo de las obras de piano que se interpretará en el recital de grado para la obtención del título de licenciado. Para esta exposición se toma en consideración las características del perfil de un pianista profesional, haciendo énfasis en la obtención de un alto desempeño musical, técnico e intelectual.

En la apasionada y exigente aventura pianística debe manifestarse una destacada labor desde un punto de vista intelectual, físico y psíquico, que a lo largo de los años se va desarrollando en cada hora de práctica. El esfuerzo técnico, el análisis de las estructuras musicales, la audición de diferentes grandes intérpretes y la actividad concertística, nos ayudan a tener una formación no sólo musical sino íntegramente humana, dando como fruto la tan anhelada profesionalización, que se convierte en el eje indispensable para renovadas búsquedas y satisfacciones.

Como consecuencia de toda la preparación que conllevan largos años de estudios, es menester considerar que nuestro medio debe favorecer los recursos para la formación de músicos que trabajen con las tradiciones culturales y específicamente del ámbito musical, ya que nuestros músicos deben estar en condiciones de exponer el nombre de nuestro país en altos sitios del mundo entero.

El análisis de las obras consiste en el estudio de sus formas y estilos, así como la contextualización estética e histórica de las mismas, la relación del hombre con la sociedad de su época, asunto especialmente pertinente para una comprensión integral de la música en relación con la diversidad de las obras que conforman el recital de grado.

Por esta razón es preciso abordar un capítulo que contenga elementos relacionados entre la música y la sociedad, poniendo de manifiesto el pensamiento filosófico, características musicales, acontecimientos políticos y sociales que describan la relación del hombre con su arte y el medio en el que se desarrolla.



Con respecto a la interpretación musical, es imprescindible conocer y plasmar la imagen artística de cada una de las obras estudiadas, siendo la misma alcanzada mediante un estudio sustentado en los criterios estilísticos y en un análisis estructural, donde cada estilo posee sus particularidades específicas de orden formal e interpretativo.

Por todas las razones antes expuestas, es posible considerar a cada intérprete como un creador musical, pues al ejecutar cada obra expone de forma personal su percepción estética y estilística.



DEDICATORIA

A mis queridos padres Gonzalo y Carmen



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi maestra en todos estos años, la Dr. Susanna Khachatryan, por el inestimable apoyo que me brindó a lo largo de mi formación, por fomentar en mí el deseo de saber, de investigar y por abrirme las puertas al mundo del arte ante mi curiosidad insaciable. También expreso mi gratitud a quien fue mi guía en la construcción de esta tesis, a mi colaborador que hizo posible su realización y a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca por haberme dado la oportunidad de estudiar lo que amo.



CAPÍTULO I

MÚSICA Y SOCIEDAD

La relación de la música y la sociedad donde se crea y se desarrolla está definida por una estimulación recíproca. Es decir, que los individuos que conforman una sociedad, unos límites territoriales de cultura, se relacionan con el mundo, con una parcela específica de este, utilizando una variedad de recursos de toda índole, desde sonidos y materiales de un hábitat concreto hasta la conciencia del ritmo propio y necesario para su trabajo u otra actividad. Por ejemplo: El latido de un corazón no es el mismo, a efectos emocionales, en una fiesta cortesana que en un campo de algodón, aunque los dos presenten el mismo estado fisiológico: el primero se acelera a través del baile y la risa, mientras que el segundo por la acción del duro trabajo en la tierra. Se produce entonces una apropiación de recursos y una asimilación de experiencias, indispensable no sólo para su supervivencia, sino para su proyección individual y colectiva, y partiendo de las peculiaridades de esta adaptación se genera un conjunto de expresiones y símbolos que crean una identidad, esto es, la pertenencia a una determinada colectividad cuyos miembros se sienten identificados en una forma unívoca de relacionarse entre sí, con diferentes colectivos y con el medio exterior, que puede ser su propio territorio, el de otros, o la naturaleza misma entendida como un absoluto donde conviven todos los seres. Estos códigos unificadores pueden ser de variada clase, ora las leyes que pretenden regular o equilibrar el comportamiento de los miembros de una sociedad, ora el conjunto de expresiones cuyo objetivo podría ser la imperiosa necesidad de comunicación.

El sonido siempre ha sido un medio para transmitir mensajes. ¿Cuándo y de qué manera evolucionó desde un simple gemido para indicar peligro, hasta convertirse en un fonema dentro de un lenguaje complejo e incluso, y esto es lo más inquietante, llegar a tener una significación propia y enigmática dentro de una expresión artística? Es más, ¿existe realmente una “evolución” o un orden en el



tratamiento del sonido como medio comunicativo? Es posible que el desarrollo del sonido tratado como arte sea anterior o paralelo al lenguaje convencional. ¿Cuándo nace la música? Las respuestas a estas preguntas no están claras. Pero es evidente que el lenguaje sonoro al que llamamos música existe por la necesidad de comunicar algo inefable, algo que sólo puede ser comunicable por medio de éste y por ningún otro; de lo contrario, el lenguaje convencional u otras formas de arte como la poesía y la pintura bastarían. Ahora bien, ¿dónde radica esa reciprocidad entre la música y la sociedad? Hemos señalado que los individuos extraen del medio rasgos específicos de expresión, pero una vez construida una estructura comunicativa, ésta influye en la sociedad, en los individuos que la conforman y en los que van a conformarla en un futuro, a su vez podrá ser replanteada y estar sujeta a los cambios que se operen dentro del contexto donde se manifieste, que puede ser el lugar donde ha nacido o donde se la haya acogido. De modo que no es sólo la sociedad la que va a condicionar la música, expresando sus valores y sus rasgos, sino que ésta, que ya ha sido codificada, va a determinar después el sentir y el entendimiento de los individuos que la recepten. Por eso no es lo mismo crecer en Europa que en África, haber nacido en una ciudad norteamericana situada en el Delta del Misisipi, escuchando *blues*, que en los arrabales del tango lunfardo. Del mundo se extrae el código y éste opera en la sociedad, la guía, le hace comprender dicho mundo, pero a su vez este código sufrirá las modificaciones oportunas de acuerdo a las variantes que puedan sucederse en el devenir de la sociedad.

A continuación comprobaremos la validez de esta tesis con ejemplos concretos. Primero tomemos el caso de uno de los estilos musicales más influyentes del último siglo: el *blues*. ¿Cómo la música puede expresar con su propio lenguaje el complejo entramado de rasgos que definen a una cultura, a un pueblo, a una sociedad? El proceso de transcodificación de sensaciones es una proeza milagrosa de la sensibilidad humana. No se ha determinado con exactitud cuál es el predecesor más genuino y primitivo del *blues*, incluso se han hecho expediciones al África occidental para tratar de encontrarlo, pero un fenómeno originario se puede tornar tan esquivo y difuso, quizás porque las manifestaciones



artísticas son tan susceptibles de afectarse por cada estímulo que le rodea como lo es la sensibilidad humana. Es difícil y arriesgado establecer un origen exacto de nuestro carácter, puesto que constantemente hemos estado expuestos a estímulos que han ido moldeando nuestra figura racional y emotiva. Lo que importa es el desarrollo, el proceso, cada uno de los acontecimientos decisivos. Si tenemos que ubicar la procedencia social y musical de un estilo musical o de cualquier arte capaz de una poderosa y fértil capacidad expresiva, es preciso tener en cuenta todos los accidentes que han incidido en su paulatina configuración. Se sabe que el *blues* es una conciliación entre la música que llevaron consigo los esclavos procedentes de África (melódica, pero sobre todo rítmica) y la que se encontraron éstos en América, la de los colonos europeos (preeminencia armónica y melódica). Esta última pertenecía a la liturgia de los blancos, a la que el esclavo negro estaba obligado a asistir, pero éste termina aceptando mejor el nuevo mensaje divino cuando es predicado por miembros de su misma etnia, decir, al observarse la existencia de componentes de identidad, en este caso, la condición de esclavo y sus características físicas. Desde principios del siglo XVII hasta 1873, se comercializaron 8.500.000 africanos como mano de obra esclava para Norteamérica. A finales del siglo XVIII surgen las primeras manifestaciones de música africana con mensajes bíblicos. Nace así el Negro Espiritual, una mezcla del espíritu religioso de dos culturas opuestas, expresado por medio de melodías y ritmos que se improvisan a partir de la influencia de la música africana y anglosajona, cuya emotividad es liberada en una combinación de lamentos –por el sufrimiento de la esclavitud y las duras labores en los campos- y gestos extasiados por la esperanza en Dios. Posteriormente, los primeros intérpretes de *blues* recibirán sus conocimientos musicales en estas congregaciones religiosas; la influencia de la música europea, armónica, instrumental, melódica... serán decisivas para la creación de un nuevo estilo que trascenderá de los lamentos de la esclavitud hacia todas peculiaridades del sentir humano. Podríamos presumir que el hombre crea música por el gran poder que ésta puede ejercer sobre él mismo. En este ejemplo vemos con claridad cómo las vicisitudes atroces que puede sentir el hombre obtienen una respuesta por medio del arte sonoro, cuyo



surgimiento y estructuración obtienen un sentido en la confrontación de esas circunstancias, para abrir un campo de esperanza en la vida en medio de la hostilidad.

Ahora examinemos la relación entre sociedad y música que existía en la cultura que se considera la “cuna” de la civilización occidental: la Grecia antigua. La música griega estaba estrechamente vinculada a los mitos y a las leyendas, esto implica una función religiosa y social, semejante a la que ocupaba la música en los pueblos primitivos, donde a través de sus virtudes mágicas se expresaba el espíritu religioso, y puesto que se trata de una manifestación que busca producir unos efectos por medios externos –el sonido y su carácter, el cuerpo, los instrumentos-, cumplía también un papel utilitario para el devenir social. Con respecto a su función religiosa, los griegos empleaban géneros e instrumentos determinados para el culto de un dios específico. Así, la lira, instrumento de tres y hasta cinco cuerdas, estaba dedicada al dios Apolo; y el aulós, aerófono de una o dos cañas, a Dionisos. El drama fue el género destinado al culto de este último, un coro entonaba un poema y danzaba para crear una relación mímica con el mensaje de las palabras. Esta expresión se unía a una variedad de celebraciones de carácter orgiástico que podían durar varios días, dependiendo de su importancia. El nomos, en cambio, era una música sobre todo instrumental, cuyo sentido era narrar la vida de los dioses. El nomos pítico (586 a. C.) podría ser un ejemplo antiguo de música programática, ya que expresa en sonidos una lucha mítica de Apolo contra un dragón. Con Dionisos y Apolo vemos el grado de relevancia que tenía la música dentro de las festividades y cultos religiosos. Ahora bien, más allá de este aspecto, existían reflexiones que proyectaban la música como una disciplina que debía influir en el comportamiento ético del hombre. Platón desarrolló una filosofía que se proponía conducir al hombre hacia la Idea perfecta del Bien, desconfiando del cuerpo y del mundo material, para cultivar las ciencias que perfeccionarían el alma distanciándola de las pasiones que la corrompen. La música, como ciencia matemática, debía cumplir un rol dentro de la educación. Sonidos, instrumentos y recursos escalísticos determinados favorecían este objetivo. Otros incitaban a la degeneración por su marcado



carácter sensual. Por ejemplo, los soldados y los jóvenes debían educar su sensibilidad con música que templara su carácter para la batalla o para el rigor disciplinario. Puesto que se tenía consciencia de que la música ejerce un poder sobre el hombre, como medio de expresión que transmite un mensaje que provoca una reacción en la conducta y en el temperamento, ésta debía sujetarse al control político del Estado griego. Ya en esta época se estudiaban los efectos psicológicos y sociales de la música, y por ello se la utilizaba para conseguir objetivos trascendentales en el desarrollo y arraigo de la cultura.

Nos damos cuenta cómo es posible conocer los efectos que una música determinada tendrá sobre la consciencia y el comportamiento de los individuos, teniendo en cuenta la sociedad donde viven, el ámbito especializado de sus oficios u otros rasgos como la edad o su estatus social e intelectual. Existe una correspondencia entre los códigos musicales y los códigos sociales, donde están implícitas las características psicológicas y ambientales: ¿Cómo se podría esperar que fuera la música de un pueblo que forja su cultura bajo un cielo resplandeciente de luz, en una tierra fértil, con playas amables y un cálido mar, susceptible de contagiarse por otras culturas tan ricas y complejas como antiguas? En la actualidad, sigue siendo claramente visible la repercusión de la sociedad en la música y cómo ésta se convierte a la vez en medio de expresión que influye en aquélla, como un eco necesario para entenderse, para asumir una identidad y proyectarse. Siempre ha habido manipulación de estos ecos e individuos distraídos que se dejan llevar por la voz con mayor resonancia, aunque esa resonancia pueda ser pernicioso. Si en la actualidad la música está afectada por el mercantilismo, que se ha instalado en todos los ámbitos de la vida, la misma consciencia de este fenómeno que necesariamente llega a todo aquel que emprende un estudio serio y profundo de este arte y sus posibilidades, sirve de sustrato para atreverse a enfrentar la necesidad de hacer una reflexión amplia y veraz sobre el sentido de la música en nuestra sociedad actual. El acceso a las nuevas tecnologías y los medios de comunicación han permitido en el transcurso de las últimas décadas, que progresivamente una mayor cantidad de gente tenga acceso a la cultura musical casi de forma inmediata, con resultados que podrían



ser positivos si la cantidad fuera proporcional a la cualidad. Que un mayor número de gente pueda hacer uso de los recursos musicales, tanto de un punto de vista creativo, de interpretación o contemplación, no garantiza necesariamente que esto pueda ser un síntoma de salud y riqueza culturales. Sin embargo, los momentos de crisis siempre ofrecen la oportunidad de volver a plantear conceptos nuevos que encarnándose en la acción puedan renovar la vitalidad cultural. La democracia ofrece la oportunidad de que un artista, y cualquier individuo, puedan adoptar una posición crítica y ser dueño de sí. Es la única forma de no dejarse manipular por el mercantilismo imperante de la actualidad, el único modo de no ser consumista hasta el punto de traicionar la esencia propia cayendo en la enajenación cultural, dictada por los intereses económicos de las corporaciones empresariales del consumo, que no dudan en chantajear al espectador ofreciendo estímulos de fácil emotividad o recreación, valiéndose de la ignorancia, las condiciones sociales, los sentimientos y las pasiones del pueblo, que ahora es una especie de masa informe de múltiples colores, sin parecido, por ejemplo, con aquel esclavo negro que creó un arte musical a partir de los sufrimientos físicos y espirituales del duro trabajo en el campo. No quiere decirse que tengamos que sufrir como esclavos, significa que debemos ser profundamente conscientes para no esclavizar nuestra propia esencia cultural, que constituye nuestro vínculo genuino con nuestros semejantes y el mundo.

CAPÍTULO II

EL PERÍODO BARROCO MUSICAL

2.1. Contexto histórico

El término “barroco” ha tenido siempre una connotación peculiar. Desde sus orígenes en la joyería, se lo utilizaba para juzgar las deficiencias de una piedra irregular o mal tallada, pasando por los historiadores del siglo XX, que calificaron con este epíteto al complejo estilo de las artes desarrollado entre los años 1600 y 1750, aproximadamente, hasta el uso general que tiene en nuestros días para referirnos a cualquier manifestación que evoque la idea de irregularidad,



exuberancia o decadencia, en contraposición a lo que se entiende como clásico, equilibrado, sobrio o lineal. La idea estética que caracteriza este periodo situado entre el renacimiento y el neoclasicismo en las artes plásticas y en la arquitectura también se extiende a la música y a la literatura. Esta época es fecunda y decisiva no sólo en lo referente a las artes, sino en todos los aspectos de la vida humana, ya sean políticos, económicos y sociales, o filosóficos, científicos y religiosos.

En la Europa Occidental del siglo XVII se gestó el porvenir de la humanidad que hoy conocemos. El surgimiento de las relaciones capitalistas, que convivían y se enfrentaban con la pervivencia del orden feudal y el poder absolutista de los monarcas, iba a ocasionar continuas disputas generadas por los intereses económicos y las reivindicaciones de las nuevas clases sociales: los burgueses y los obreros, sobre todo en Francia e Inglaterra. Así, se trata de una fase de transición y de crisis donde comienza el imparable desarrollo de las ciudades, de la burguesía industrial que trataba de imponer el trabajo asalariado, del comercio fuera de Europa que hacía proliferar la circulación del capital en centros financieros poderosos como los bancos de Ámsterdam y Londres. Acontecimientos que anunciaban nuevas tendencias económicas y sociales contrapuestas a la monarquía absoluta y al feudalismo, que mantenían y aseguraban los respectivos privilegios de la nobleza y el clero. Asimismo, es importante señalar los antagonismos religiosos que sacudieron Europa durante este siglo: la expulsión de los moriscos en España (1609), las medidas aplicadas por el rey Luis XIV de Francia contra los hugonotes, el anglicanismo de Cromwell en las islas británicas en contra de los católicos irlandeses, y una contienda considerada por algunos historiadores como la primera a escala mundial, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), donde se enfrentaron varias fuerzas del protestantismo y del catolicismo del centro de Europa. En dicho conflicto, España apoyó con éxito a los católicos alemanes, hasta que Francia iniciara en 1635 un combate abierto contra el país ibérico, culminando con la paz de Westfalia, el declive del imperio español y el incremento de la hegemonía francesa en Europa, que ostentaría en el reinado de Luis XIV, desde 1643 a 1715, el gran paradigma del absolutismo, caracterizado por la concentración de todos los poderes –político,



militar y económico- en manos del soberano. Este modelo fue imitado por otros Estados europeos, que sentían con preocupación el poderío francés.

En el ámbito filosófico destacan dos corrientes opuestas: el racionalismo y el empirismo. Con antecedentes en el pensamiento platónico, los racionalistas defendían la existencia de las ideas innatas que posee el ser humano por el mero hecho de serlo, éstas habitan en nuestra mente y su conocimiento ofrecen verdades *a priori* que pueden ser descubiertas mediante el acto del pensamiento, por las facultades de la razón, independientemente de los sentidos y de la experiencia. Los grandes nombres del racionalismo en la Edad Moderna son: René Descartes (1596-1650), B. Spinoza (1632- 1677) y G.W. Leibniz (1646-1716). Contrapuesto a estas ideas, el empirismo otorga una prioridad a los datos obtenidos por los sentidos y la experiencia, de cuya existencia nos formulamos unas ideas derivadas que constituyen nuestro conocimiento. Pensadores de esta corriente son John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753), Francis Bacon (1561-1626) y Thomas Hobbes (1588-1679). Hay que señalar que cada uno de estos métodos, tanto el deductivo de los racionalistas como el inductivo de los empiristas, tiene un área específica y preferencial de aplicación y ambos constituyeron el fundamento del proceder científico que tendría su repercusión en diferentes ramas de la ciencia. En las matemáticas, con el descubrimiento del cálculo infinitesimal e integral de Leibniz; en la física: la ley de la gravitación universal y la teoría del movimiento de los cuerpos celestes, de Isaac Newton; de igual forma, influiría en la astronomía de Kepler y Galileo, así como en la medicina de Harvey.

Uno de los aspectos más llamativos de este periodo de la historia quizás sea el grave contraste existente entre los padecimientos de masa popular –hambrunas, epidemias, pobreza- y la gran riqueza desplegada por la nobleza y el clero, principalmente. Sin duda, una de las expresiones de este lujo desbordante fue la arquitectura. En cada centro artístico se imponía un estilo particular dentro del esquema general del barroco, estas variantes de cada nación eran el resultado de las vicisitudes históricas –el mapa de Europa cambió después de las guerras-, así



como de la influencia de las tradiciones locales y extranjeras. Los rasgos más característicos de la arquitectura barroca parten de las composiciones más atrevidas del manierismo, se definen por lo espectacular de sus formas, la teatralidad de sus efectos y su poderosa expresión. Manifestaciones que se hacen patentes mediante el movimiento que dibuja la planta de los edificios, la pérdida de la línea recta y de la simetría, y por consiguiente, el levantamiento de paredes que rompen la regularidad a través de repetidos contrastes entre línea y curva, salientes y entrantes, sombra y luz (iglesia de Santa Maria della Salute en Venecia, por B. Longuena; palacio Carignani, construido en Turín por Guarini). El dinamismo también se inserta en las fachadas, los frontones se sustituyen por formas curvilíneas (iglesia de San Nicolás de Praga) y los elementos decorativos – estatuas y volutas- se disponen de manera coordinada, pero al sobrecargarse crean la ilusión de un aparente desorden en movimiento. Este último rasgo del exceso ornamental es típico del barroco tardío llamado rococó (fachada de la catedral de Murcia, España). Pese a esto, es importante el reconocimiento de las expresiones clásicas de la arquitectura barroca, continuadoras de la tradición renacentista: Por una parte, las cúpulas de aparente sencillez en el exterior, que se concilian con estructuras barrocas de complejas bóvedas interiores, para crear juegos de luz y perspectiva (cúpulas sobrealzadas del templo de San Pablo de Londres y de la iglesia de los Inválidos de París); y por otra, el continuo regreso a las soluciones clásicas de pórticos, columnas y frontones (iglesia San Carlo Borromeo, en Viena, por Fisher von Erlach). Las cúpulas de superficie curva continua, en arquitectos más atrevidos como Borromini y Guarini, terminarán alterándose y perdiendo interés por mor de los intereses lumínicos del interior, ya que éste debía crear el ambiente ideal para la devoción religiosa de la época, recurriendo a composiciones originales donde se integran pinturas, arquitectura, esculturas, púlpitos, elementos en relieve, juegos de color y luz (efecto teatral).

Otra expresión importante de la arquitectura barroca se desarrolló en el urbanismo. La ciudad de Roma, como en otras artes, se convirtió en uno de los mayores referentes en el concepto de ciudad entendida como obra de arte, en sus calles y plazas se erigieron grandiosas fachadas, fuentes, obeliscos y escaleras



(fuente de los Cuatro ríos, por Bernini, plaza Navona; gran escalinata de la Plaza de España, por Francesco de Santis; conjunto de la fontana di Trevi, de Nicola Salvi). Igualmente, los palacios suburbanos o villas, y sobre todo los palacios reales, de tradición renacentista y adornada con fuentes y jardines, tuvieron una especial importancia en ciudades como París, Londres, Viena, Turín o Madrid. El espectacular palacio de Versalles fue el que sobresalió por encima de todas las construcciones barrocas, empeño del llamado Rey Sol, Luis XIV, fue el símbolo tangible de su omnímodo poder y la expresión más notable del lujo cortesano de las monarquías absolutas: amplias salas, muebles, porcelanas, artes decorativas de todo tipo, jardines, fuentes, caudalosos canales, estatuas, toda una riqueza inaccesible para la mayor parte de la población hambrienta.

Toda la majestuosidad arquitectónica se traduce también a la escultura, con la que a menudo comparte el espacio y se funde con la misma, creando el escenario adecuado para que las figuras expandan toda su expresividad y movimiento, que en el barroco se plasman con un virtuosismo técnico insuperable. Las curvas, la tensión muscular, todo el dinamismo del cuerpo, la expresión facial e intrincados pliegues de extensos ropajes pueden observarse en las obras del genial y multifacético artista Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), quien trató el tema mitológico (Apolo y Dafne, El rapto de Proserpina. Mármol, 1620-1625, Villa Borghese) y el religioso con celebrada maestría, así como una serie de bustos cuya rigurosa observación deviene en precisa expresividad (Scipione Borguese y Urbano VIII; los reyes Carlos I de Inglaterra y Luis XIV de Francia). Como artista, Bernini supo proyectar toda la devoción y el patetismo religioso requeridos por la Contrarreforma (Éxtasis de Santa Teresa en Santa María della Vittoria, Roma; Muerte de la beata Lodovica Albertoni en San Francesco da Ripa). Otro ejemplo de estas características lo hizo E. Q. Asam, en su conjunto de la Asunción de la abadía de Rohr, Baviera, donde nos presenta una fantasía aérea de impresionante belleza.

La talla en madera policromada fue un recurso apropiado por la escultura barroca española, fundamentalmente religiosa. Los devotos no dudaban en sacar las



estatuas de sus capillas para celebrar las procesiones. Fueron habituales los encargos referidos a la inmaculada concepción y a la pasión y muerte de Cristo (El Cristo yacente, de Gregorio Hernández). De animación sutil, aunque con el patetismo necesario para conseguir un conmovedor realismo en el gesto, estas obras se alejan del carácter grandioso y dinámico de la escultura romana.

La combinación de la pintura y la arquitectura barrocas tiene su relación más estrecha en la técnica del fresco, escenas religiosas adornan bóvedas y techos de los templos católicos (el Triunfo de San Ignacio, por Andrea del Pozzo, bóveda de la iglesia de San Ignacio, Roma; pinturas de la bóveda de la iglesia de Cristo Flagelado de Wies, Baviera, por J.B. Zimmermann), sin olvidar los numerosos lienzos destinados a adornar las paredes de iglesias y palacios. En el barroco, el tema mitológico es tratado con mayor dinamismo y expresividad que en el periodo renacentista, un ejemplo ideal es El rapto de las hijas de Leucipo (1618-1620), de Rubens; se alcanzan los niveles de mayor perfección en el dominio de la profundidad y los estudios de luz, que proyectan composiciones naturalistas de gran complejidad. Los artistas más sobresalientes que marcarán de modo trascendental la técnica de la pintura son: Caravaggio, creador del tenebrismo (fuertes contrastes de luz y sombra); el holandés Rembrandt (profunda expresividad en gestos y ademanes); Pierre Paul Rubens, eximio representante de la escuela flamenca (movimiento inestable de los cuerpos, líneas cruzadas y oblicuas); los españoles Ribera, Murillo, Zurbarán y el gran Velázquez, cuya técnica lo convierte en el maestro de los efectos lumínicos y de profundidad.

Con respecto a la literatura, la obra El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, de Cervantes (1547-1616), se publicó en los albores del siglo XVII, la primera parte en 1605 y la segunda en 1615. Igualmente, gran parte de la creación poética y teatral de Lope de Vega fue publicada en este siglo, el Siglo de Oro español, cuya importancia se extiende con autores como Luis de Góngora, Francisco Quevedo, Pedro Calderón de la Barca y Baltasar Gracián. Los rasgos comunes de la poesía de esta época son el acercamiento y la identificación de la experiencia humana a los temas religiosos, así como el uso de la sátira para aludir



a temas morales, el elogio de la pobreza y la reflexión sobre los aspectos pequeños pero significativos de la vida. La poesía del gongorismo o culteranismo se caracteriza por su gran artificio en la forma. Las obras *Las Soledades* y *La Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora (1561-1627), son ejemplos de este movimiento que influyó en otros autores de la época. Especial contraste ofrece el conceptismo de Quevedo (1580-1645), manifestado tanto en poesía como en prosa, se define por el artificio en el fondo, en el contenido, a través de metáforas, juegos de palabras y dobles sentidos, para expresar cuestiones de marcada índole metafísica como la muerte, el amor, la vida y el tiempo. Fue un autor influido por el libro bíblico de Job y la filosofía estoica de Séneca. La mayor parte de su poesía se publicó en 1648: *El parnaso español*, monte de dos cumbres dividido, y en 1670: *Las tres musas últimas castellanas*. Segunda cumbre del parnaso español. Un ejemplo de su obra en prosa es la *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablo*, que pertenece al género de la novela picaresca.

Con respecto al teatro español, Calderón de la Barca (1600-1681) fue la figura dominante del Siglo de Oro, en sus textos se impone un carácter reflexivo y profundo. Fue ordenado sacerdote a los 51 años, el simbolismo poético invade sus autos sacramentales en la obra *El gran teatro del mundo*; también escribió comedias religiosas como *El mágico prodigioso* y de tipo filosófico: *La vida es sueño*.

De la literatura inglesa del siglo XVII, es necesario destacar al poeta John Milton (1608-1674). Partidario de la soberanía popular, aunque acepte la monarquía constitucional y desconfíe de las masas populares, su obra –de expreso compromiso humanista y cristiano– constituye una avanzada reflexión para la época mediante conceptos como el de la libertad de pensamiento y de religión. Es autor de *El paraíso perdido* (1658-67) y *El paraíso recuperado* (1671), poemas épicos de inspiración bíblica.

Aunque la cronología de su vida lo sitúe con mayor medida en el siglo XVI (lo que también sucede con Cervantes), resulta imprescindible mencionar a William Shakespeare (1564-1616), dramaturgo inglés de alcance universal e



imperecedero. La grandeza de su obra se fundamenta en una honda penetración psicológica para crear diversos personajes que retratan todos los costados del alma humana. Para este fin, pone a su servicio una gran variedad de caracteres, unida a un magistral tratamiento escénico de movimiento y ritmo envolventes, así como un lenguaje cargado de vigor expresivo, imágenes, sugestión y flexibilidad. Hamlet, Otelo, Julio César, Antonio y Cleopatra, El mercader de Venecia, Romeo y Julieta, son algunas de sus obras más celebradas en el mundo entero.

El régimen absolutista y feudal siguió descomponiéndose durante el siglo XVIII. En Francia, el pueblo seguía sufriendo hambre y levantando continuas protestas, mientras la nueva burguesía continuaba su lucha por sus intereses económicos y políticos contra las clases dirigentes. Estos ánimos fueron agravados por las ideas filosóficas en contra del absolutismo, que cada vez tenían mejor acogida. La suscripción de la Enciclopedia (1750), dirigida por D'Alembert y Diderot, fue la intención tangible de propagar la educación y los saberes humanos para transformar el pensamiento de la sociedad, una inspiración de las ideas racionalistas, anticlericales y anti absolutistas, es decir, la expresión de la ideología burguesa de aquellos tiempos, el germen de su revolución en 1789. En la Enciclopedia colaboraron eminentes personalidades del mundo intelectual francés de la época, como Voltaire, Rousseau o Montesquieu.

Un filósofo importante del siglo XVII fue David Hume (1711-1776), su obra ejerció gran influencia sobre Kant. Basado en el empirismo, el principal objetivo de la filosofía de Hume es establecer una ciencia del hombre, esto es, un conocimiento integral del ser humano del que dependa el resto de sus saberes.

En cuanto a la ciencia experimental, en 1729 se demuestra por primera vez que el cuerpo humano es conductor de la electricidad. A partir de 1754, se empieza a proteger los edificios con el uso de pararrayos.

En 1725 aparecen los Principios de una nueva ciencia, obra que se considera el comienzo de la sociología. Su autor fue el italiano Vico.



El absolutismo en Inglaterra y Holanda no tuvo el éxito que experimento en Francia, debido a la importante presencia en estos países de la burguesía que, aliada con la nobleza, limitaba el poder central emprendiendo sus operaciones capitalistas. La banca inglesa poco a poco empezó a desplazar a la de Holanda, así que en los primeros años siglo XVIII se hizo patente el ascenso de Inglaterra como primera potencia europea, que dominaba las rutas marítimas y obtenía grandes beneficios de las colonias. El declive de Francia fue agravándose progresivamente por el fracaso de su participación en tres guerras: la Guerra de Sucesión Española (1701-1713); la Guerra de Sucesión Austriaca (1741-1748) y la Guerra de los Siete Años (1756-1763), cuyo resultado fue la pérdida de las colonias –Canadá, las Antillas y la India a favor de Inglaterra-, la masiva muerte de hombres y la ruina del Estado y del prestigio nacional.

2.2. Características del barroco musical

El término “barroco” también se aplica a la música desarrollada en Europa durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. A grandes rasgos, se puede establecer cierta identificación estética entre los conceptos de las diferentes artes. Por ejemplo, la magnificencia de la arquitectura con la coralidad musical; el claro-oscuro de la pintura y el piano-forte de la música; así como el gusto por la ornamentación y el virtuosismo, rasgo que caracteriza a todas las artes de este período.

Sin embargo, así como en la arquitectura barroca se observan matices estilísticos que evidencian las precariedades de los términos y afirmaciones generales, también aquí es menester señalar algunas precisiones que ayuden a comprender con mayor rigor el devenir musical de esta época. Así, en un primer momento se advierte todo un intenso movimiento de compositores opuestos a la imbricada textura del siglo XVI preocupados por desarrollar la simplicidad expresiva de la música a través de la textura homófona, la monodía acompañada, que se presenta mediante una sencilla melodía apoyada por el acompañamiento armónico del llamado bajo continuo. Este concepto se manifiesta sobre todo en Italia, en el proceso del nacimiento de la ópera, con los primeros dramas musicales como:



Dafne, con música de Jacopo Peri (1561-1633) y texto de Ottavio Rinuccini, estrenada en la última década del siglo XVI; La representación del alma y el cuerpo, del compositor Cavalieri, estrenada en febrero de 1600; Eurídice, obra de Jacopo Peri y Rinuccini, considerada la primera ópera, se estrenó en octubre de 1600. Esta última adquiere una lograda adaptación del drama a la música por medio de la cuidadosa elaboración del estilo *recitativo* –declamación entonada cercana al habla natural, a veces con reiteración de notas, cuyo acento natural de las palabras guía el ritmo de la frase musical-.

También constituye un importante aporte a estos primeros instantes del barroco la publicación en 1602 de *Nuove musiche*, del compositor romano Gulio Caccini (1546-1618). En estas piezas para voz y acompañamiento, aparte de la textura homófona, se advierte la necesidad de crear un arte vocal nuevo, que pueda adquirir mayor expresividad que el *recitativo* mediante los adornos, el virtuosismo de las cadencias, el *tempo rubato*, los acentos o el manejo de la dinámica vocal: *crescendo* y *diminuendo*. Pero todo ello plasmado, igualmente, con la intención de que sea la propia musicalidad de las palabras y del discurso -con sus acentos y significados- la que conduzca el artificio de la composición.

Con estos antecesores, era cuestión de tiempo que apareciera quien lograra sintetizar, validar y conducir las experimentaciones que se habían hecho en busca del nuevo estilo. Ese genio sería Claudio Monteverdi, un compositor y violinista italiano que trabajaba al servicio de la familia ducal de los Gonzaga de Mantua. Fue un gran polifonista, pero la familia a la que servía le pidió una importante tarea en el campo de la música nueva, la monodia acompañada. Así nació, en febrero de 1607, la *opera in música: L'Orfeo*, en la que demuestra dominar completamente las innovaciones estéticas de su época, sin caer en muchos de los defectos de sus predecesores. Lo más importante en esta obra es que el compositor se da cuenta de que la narración debe estar a cargo de la música y no del texto, aunque esto tampoco suponga prescindir de la importancia de la palabra. Monteverdi ya había utilizado recursos musicales para subrayar significados del poema en sus madrigales. En *L'Orfeo* se pueden distinguir caracteres más definidos desde el



punto de vista músico vocal: el tono trágico de la mensajera que anuncia la muerte de Eurídice, la tenebrosidad de la voz infrahumana de Caronte en contraste con la brillantez ornamental del canto de Orfeo. De esta manera queda definida vocal y musicalmente la condición de cada personaje. Monteverdi concilia los elementos nuevos y antiguos para lograr una síntesis de innegable fuerza dramática.

La ópera fue la última consecuencia artístico-musical del ambiente renacentista que pretendía la sofisticación del hombre y reivindicar su importancia como centro del universo, de ahí su preocupación por el rescate de las culturas antiguas de Grecia y Roma; fue germinando de otras formas y tendencias, planteó problemas cruciales concernientes a los objetivos y efectos de la música, el teatro y las artes en general, problemas que siguieron vigentes a lo largo de su posterior evolución barroca.

El bajo continuo o bajo cifrado, citado anteriormente, es otro de los conceptos clave del barroco musical. Asociado al nacimiento de la ópera por su papel de conductor armónico en la textura homófona, se extiende al resto de las formas musicales que aparecieron y se desarrollaron en este periodo, tales como el oratorio y la cantata en la música vocal, y la sonata, el concierto *grosso* y el concierto a solo en la música instrumental. Este procedimiento consiste en generar a partir de las notas graves del bajo continuo el resto de voces que conforman el acorde, estableciendo así las armonías que sirven de fundamento y cohesión permanentes a la melodía. En la música de cámara se ejecutaba por dos intérpretes: el que lee con un instrumento grave – viola *da gamba*, violoncello o fagot – la parte que está escrita, y el ejecutante que debe tocar las armonías a partir de ese bajo, con un instrumento armónico como el clavicémbalo o el órgano. En la música orquestal, para que el sonido se equilibrara, la línea del bajo estaba a cargo de grupos de cuerdas graves: violoncellos y contrabajos. Sin embargo, el bajo continuo también adquiere independencia, congeniando con el resto de voces, en los pasajes imitativos y fugas.

Con la base homófona del barroco temprano, la creación musical también se nutrió de la textura polifónica, pero esta vez las distintas voces conciertan



ágilmente atravesando una sonoridad armónica creada por los acordes, esto es, el estilo concertante, donde la melodía, el contrapunto y la armonía crean una relación de concertada dependencia entre sí. Rasgo que puede manifestarse en la claridad de formatos pequeños de dos o tres voces, o en la grandiosidad de una masa de solistas, coros y orquesta.

La trilogía más importante de la música vocal-instrumental la constituyen la ópera, el oratorio y la cantata; mientras que en la música instrumental las formas principales son la sonata, el concierto *grosso* y el concierto a solo.

2.3. Estilos de la música para teclado del barroco

La música para teclado en el “barroco temprano” está representada mayormente por cuatro escuelas que poseen sus características propias: la italiana, con figuras representativas como Frescobaldi; la escuela francesa de Chambonnières, Louis Couperin y d’Anglebert; la escuela inglesa con Sweelink y Buxtehude, y especialmente la de los virginalistas como Giles Farnaby, John Bull o William Byrd; la escuela alemana, en donde la figura de J.J. Froberger ofrece una significativa herencia de orden musical al estilo barroco en esta región, lo cual es debido a sus influencias musicales recibidas en Italia y Francia.

Johann Sebastian Bach (1685- 1750) se alimentó de todas las experiencias estilísticas de su época y, dada su maestría compositiva, creó su propio estilo y fue considerado el máximo exponente del estilo barroco en Alemania.

Junto con J.S. Bach, haciendo referencia a la época, encontramos otros compositores tan importantes como Domenico Scarlatti, Francois Couperin, Jean P. Rameau, Louis-Claude Daquin, Henry Purcell y la figura sobresaliente de J.F. Haendel. Todos ellos, a partir de sus tradiciones y sus propias concepciones estéticas, nos han legado un inigualable repertorio de música para teclado.

Es significativo y de especial trascendencia el amplio catálogo de obras para teclado de Bach, en el que se encuentra también la suite (forma cíclica compuesta por la alternancia de danzas de diferente carácter), donde permanece



la estructura establecida por J.J Froberger con la *Allemande*, *Courante*, *Sarabanda* y *Guigue*.

En Alemania, Johann Sebastián Bach se caracterizó por ser un personaje innovador y revolucionario, trabajó con formas antiguas para teclado y las desarrolló al más alto nivel, usó la polifonía como recurso compositivo con una particularidad estética propia. Sus técnicas de composición imponen una base musical en el resto de compositores posteriores que tomaron sus ideas para proyectarlas con la concepción propia de cada uno.

Bach conoció cabalmente las particularidades sonoras y expresivas de cada instrumento de teclado de su época, los cuales eran el clavicémbalo, el clavicordio y el órgano -este último era su preferido-, y para los mismos compuso obras de gran riqueza de su universo musical.

Dada la influencia vocal e instrumental de la época, este compositor alemán hace referencias y alusiones tímbricas en su obra para teclado, siendo así que esta riqueza se fundamenta en la diversidad de toques logrando la presencia de instrumentos de cuerdas y vientos en la elaboración melódica de las voces.

Bach mantiene una tendencia a la universalidad con sus propias concepciones polifónicas, en su obra para teclado específicamente, aquí encontramos desde los inicios obras con perfiles pedagógicos hasta alcanzar propuestas contrapuntísticas de mayor magnitud en las suites, los preludios y fugas, las partitas o el concierto italiano.

Consideramos menester mencionar las grandes cualidades de Bach como improvisador, lo que le permitía crear sus obras de forma sutil, elocuente y con particularidades distinguidas, razón por la cual son irrepetibles y poseen un estilo muy personal.

Los criterios expuestos anteriormente acerca de la obra de Bach para teclado, hacen que consideremos su legado como un patrimonio para nuestras generaciones, ya que mediante las mismas hacemos un acercamiento a sus



características en el tratamiento de los instrumentos de teclado de su época y nos permite a los pianistas apropiarnos, desde los inicios de nuestra formación, de una educación y un refinamiento óptimos con respecto a la técnica y la textura polifónica.

2.4. El clave bien temperado (*Das Wohltemperiert Klavier*).

Es una obra distinguida en la música para teclado de Johann Sebastian Bach, que bajo el título "El clave bien temperado", propone demostrar la posibilidad de hacer uso de todas las tonalidades mayores y menores, dentro de una gama cromática, y aplicar el recurso de la afinación temperada del instrumento.

Es por esta razón que presenta 24 preludios y fugas en cada tomo, para un total de cuarenta y ocho, siendo esta una forma de gran unidad donde cada preludio antecede a la fuga con un carácter contrastante, y presenta las fugas desde dos hasta cinco voces, alcanzando así el máximo desarrollo contrapuntístico.

Ambos tomos están compuestos en dos momentos importantes de su vida personal y creativa, el primero en su estancia en la ciudad de Köthen (que abarca entre los años 1717 al 1723) y el segundo durante su último período de vida en la ciudad de Leipzig (1723 a 1750), donde alcanza su madurez compositiva y contrapuntística.

Los instrumentos de teclado antecesores no poseían la afinación temperada y este propósito lo cumple cabalmente Bach en esta majestuosa obra para teclado.

Las características de afinación de los instrumentos de las épocas anteriores utilizaban el sistema basado en cuatro tonalidades, y Bach utiliza en esta obra las doce tonalidades mayores y las doce menores, para completar la cantidad de cuarenta y ocho en dos tomos, veinticuatro en cada uno.

Los primeros 24 Preludios y Fugas del primer tomo de El Clave Bien Temperado (1722) están definidos cada uno en una tonalidad distinta -doce mayores y doce menores-, y representan la primera aplicación completa de los modernos principios de la armonía.



La palabra temperado se refiere al sistema de afinación nueva: el sistema de "temperamento igual". Así, el preludio y fuga n°1 será en do mayor, el segundo en do menor, el tercer en do sostenido mayor, el cuarto en do sostenido menor, el quinto en re mayor, etc. Los preludios son la preparación para las fugas y fusionándose ambas formas musicales crean una obra integral.

El segundo tomo de esta obra la completa Bach en su estancia en Leipzig en el año 1744, continuando sus principios polifónicos y contrapuntísticos.

2.5. Análisis del Preludio y Fuga en do menor (tomo II)

2.5.1 Propuesta interpretativa

Este Preludio y Fuga, perteneciente al segundo tomo, compuesto en Leipzig en 1744, presenta las auténticas características polifónicas y contrapuntísticas de la obra cumbre de su música para teclado.

Esta forma concebida por dos “momentos” con vida propia, posee un carácter contrastante entre ellos, que es precisamente lo que le proporciona unidad a la misma.

El preludio tiene características netamente clavecinistas, empleando en nuestro instrumento un toque corto, ligero y preciso, para lograr la identificación con su instrumento original.

La estructura de este preludio es binaria, se encuentra un símbolo de doble barra para dividir las partes, estando la parte A en tónica, do menor, y la segunda parte B en mi bemol, su respectiva tonalidad mayor, para hacer cadencia a la tónica en los últimos tres compases.

Este preludio simboliza las características improvisadoras de J.S. Bach, proponiendo un sentido imitativo en el movimiento de semicorcheas que transita entre las voces, así como en las corcheas y por momentos la simultaneidad entre las voces a modo secuencial, incorporando por momentos breves adornos (mordentes inferiores, por ejemplo: compases 7 y 8 de la sección A).



La sección B inicia en el compás número 13 al 28 con idénticas características imitativas y uso de la ornamentación, en este caso mordentes superiores, en los compases 14 y 16.

Las características contrapuntísticas e imitativas tienen similar comportamiento a la sección anterior, haciendo uso de las secuencias para llegar al compás 26, a la tónica, presentando una breve textura polifónica hasta el último compás número 28.

Es indispensable como aspecto interpretativo tomar en consideración las peculiaridades de imitación que le sirve de material rítmico y melódico con características secuenciales, el cual está concebido en un compás con inicio acéfalo, donde la primera voz le hace entrega a la segunda, concretándose así el sentido imitativo.

El movimiento de las figuraciones de corcheas es conveniente ejecutarlas en un toque *non legato* el cual le proporciona firmeza y estabilidad.

Es de vital importancia consultar varias ediciones y escuchar a los intérpretes más relevantes del estilo barroco para que el intérprete se nutra de buenos y acertados criterios, dado que el compositor no expuso en su partitura ninguna sugerencia relacionada con la digitación, el tempo y la dinámica.

La obra barroca debe expresarse como una arquitectura de sonidos, se necesita escuchar los movimientos horizontal y vertical para poder diferenciar las voces, y así lograr una interpretación cercana estéticamente al estilo.

El uso del pedal en las obras de Bach debe ser muy cuidadoso, un recurso que nos permita conducir claramente la textura polifónica.

Es recomendable realizar siempre un trabajo profundo en las obras del estilo barroco, dado que sus características de textura polifónica proporcionan a los pianistas un crecimiento y desarrollo técnico con diferentes colores de sonido.

2.5.2. Los comportamientos de los medios expresivos del preludio



Melodía: el preludio tiene las características de la elaboración de la melodía de Johann Sebastian Bach con un inicio acéfalo con un despliegue secuencial. Este comportamiento lo encontramos a lo largo de esta obra esta característica de secuencia se encuentra a lo largo de toda la obra, recurso que encontramos para realizar la imitación entre las voces.

Otra característica es la adición de adornos externos que encontramos como ejemplo: en los compases 7 y 8 en la sección A así como en el compás 14 y 16 de la sección B

Armonía: el comportamiento de la misma se realiza de una forma estable entre las secciones, siendo la primera en tónica (do menor) y la sección B en su relativa mayor (mi b mayor) en esta sección B se refleja la inestabilidad armónica que caracteriza esta parte para retornar al compás 26 a la tónica (do menor) para finalizar.

Ritmo: este elemento es estable con un movimiento permanente entre corcheas y semicorcheas, y este elemento en conjunción con el elemento melódico es utilizado para realizar la imitación.

Textura: estamos en presencia de una textura polifónica, netamente contrapuntística basada en la imitación permanente entre las dos voces.

Factura: esta se presenta mediante la construcción melódica de un movimiento permanente combinando las corcheas y semicorcheas, así es el desenvolvimiento de cada uno de las voces.

Dinámica: es recomendable la consulta de diversas ediciones para la ejecución, de este elemento expresivo debido a las libertades que se toman los editores, pues el compositor originalmente no hace propuestas en este sentido.

Por tal razón consideramos hacer una interpretación en los planos sonoros ya que dada las características clavecinistas de este preludio y el instrumento actual, el piano es factible realizar *crescendos* y *diminuendos*.



Agógica: para la interpretación de la obra en este estilo es necesario interpretar bajo un pulso estable.

2.5.3. Análisis del preludio.

El diseño melódico y rítmico utilizado en todo este preludio, está concebido con un inicio en anacrusa y un desplazamiento en semicorcheas, el cual es utilizado como gesto motivico conductor, el mismo está presentado en la primera voz y entregado a la segunda donde se manifiesta el sentido imitativo.

La segunda voz en el primer compás está ejecutando un movimiento de corcheas que le proporciona mediante el toque *non legato*, estabilidad, profundidad y elegancia, lo cual está dado por la influencia instrumental en la obra para teclado, podemos sentir como un canto de violoncelo, propósito que permanece durante toda la obra, excepto en los compases 5 ,7, los dos primeros tiempos de los compases 19 y 20 y en el compás 26, donde se hace un reforzamiento de la textura polifónica entre las voces segunda y tercera.



Parte A

Reafirma la tonalidad en
(do m) cp. 1- 5

Modula a la tonalidad
mi bemol mayor cp. 9
(en el tercer tiempo)



Se inserta una tercera voz con el propósito de un reforzamiento armónico, terminando y modulando a la tonalidad de mi bemol mayor cp. 12 en compás conclusivo de esta sección A



Parte B

Se presenta en mi bemol mayor la sección B empleando el mismo material melódico rítmico de la primera sección e idénticas características imitativas, presentando los adornos superiores. Esta sección tiene un carácter netamente modulante de forma secuencial.



Regresa a la tonalidad principal do menor en el compás número 26, y presentando igual que la sección A un reforzamiento armónico mediante la presencia de una tercera voz.



2.5.4. Los comportamientos de los medios expresivos de la Fuga.

Melodía: al analizar el tema encontramos los dos diseños melódicos rítmicos que lo componen, el primero con inicio acéfalo (silencio de corchea) y cinco corcheas y el segundo mediante corchea dos semicorcheas y negra. Este comportamiento en el tema, considerado melodía se presentara a lo largo de la obra en cuanto al contra tema encontramos una descripción melódica más amplia mediante el movimiento de semicorcheas.

Armonía: encontramos una relatividad armónica estable, dado que la sección A (exposición se presenta el tema en la segunda voz en tónica, a continuación la primera voz en la dominante (sol menor) y por último en la tercera voz en tónica.

En la sección B se cumple el propósito de transitar el tema por varias tonalidades, por ejemplo en el compás número 7 en la tercera voz en la tonalidad de do mayor, y a continuación en do menor la primera voz, en la anacrusa del compás 11 fa menor etc.

Ritmo: este elemento se presenta muy enriquecido empleando elementos sincopados en el contra sujeto, así como en la presentación del tema en el compás 8, donde el primer diseño del tema se encuentra con esta característica a partir de este compas encontramos mayor riqueza rítmica , combinando entre las voces con el recurso de la sincopa entre la primera y segunda voz mientras que la tercera voz realiza un movimiento secuencial en ritmo punteado. Este recurso empleado entre las voces le proporciona enriquecimiento a la obra. Otro elemento muy importante desde el punto de vista rítmico y contrapuntístico es el uso de la presentación del tema en el compás 14 en la segunda voz con valores de aumentación (veamos que a partir de este compas se produce un stretto con características de canon). También encontramos este diseño en el compás 19 y otros ejemplos.

Textura: por ser una fuga encontramos el máximo desarrollo de la polifonía, cuya imitación permanente sustenta el contrapunto.



Factura: por tratarse de una textura polifónica demuestra la vida independiente de cada uno de las voces de una forma horizontal y la concreción de forma vertical donde emplea este recurso es decir no encontramos complejidades sistemáticas técnicas pianísticas de otra consideraciones.

Dinámica: el criterio interpretativo de la fuga esta en buscar las ediciones más recomendables de esta obra en su totalidad y que estén sujetas a las posibilidades tímbricas del piano actual. Este elemento tampoco es sugerido por el compositor.

Agógica: este elemento expresivo se manifiesta bajo un pulso estable, donde podamos interpretar el sentido cantáble de la obra, y mostrando esencialmente los descansos que se provocan en las cadencias.

2.5.5. Análisis de la fuga.

La fuga como forma instrumental que caracteriza el estilo Barroco, donde alcanza el mayor grado de desarrollo imitativo y contrapuntístico, encontramos tres partes muy bien definidas, ellas son A: exposición, B: desarrollo, y A1: re-exposición.

Estas tres partes las encontramos en esta obra, enmarcadas de la siguiente manera:

Del compás 1 al 5, donde hace la presentación del tema en las tres voces, inicia con la segunda voz en tónica, presenta la primera voz en el segundo compás en dominante y la tercera voz en el compás número cuatro en la tónica. A partir del compás número cinco realiza un puente para dar inicio en el compás número siete al desarrollo, el cual abarca hasta el compás número catorce, donde se presenta el tema en la primera voz en la tónica, a su vez en la segunda voz mediante el recurso de valores por aumentación y en la tercera voz con el recurso de espejo, produciéndose un *stretto*, cuyo momento consideramos se inicia la re-exposición, esta sección abarca entonces hasta el segundo tiempo del compás número veintitrés, dando paso a una coda, lo que así consideramos cumplidas las funciones de reiteración tonal en la tónica y las características conclusivas.



Esta fuga tiene un carácter cantáble, por lo que está concebida para ser ejecutada en el clavicordio, instrumento que facilitaba el toque *legato*, y de esa manera presenta toda su curva melódica, siendo este un requerimiento interpretativo y de esta manera se consolida la unidad de la forma, dada las características de contraste entre las mismas.

La unidad de la forma también se manifiesta en la sincronización del pulso en la interpretación, de manera que el tempo de la negra del preludio, dado su carácter improvisador, impone mayor vigor; mientras el pulso de la corchea en que se fundamenta el tema de la fuga debe estar en correspondencia, proporcionándole así todo su contorno melódico.

La utilización del pedal está dada por la claridad de esta textura tan profunda y para resaltar los momentos de la cadencia, es por ello que es importante realizar varias audiciones de destacados intérpretes del estilo y la consulta de varias ediciones, tomando de ellas los mejores aspectos relacionados estilísticamente.

Exposición de la fuga

El sujeto o (tema) se presenta en la segunda voz, contralto, en la tonalidad de do menor, que tiene inicio acéfalo y conformado por los dos motivos, el primero con el inicio de silencio de corchea, cinco corcheas y el segundo elaborado por corchea, semicorchea y negra.

La exposición está enmarcada por la presentación inicial del tema en la segunda voz (I), a continuación en la primera voz en (V) y para concluir en la tercera voz en (I). Primera voz compases 1 y 2, segunda voz compases 2 y 3, y tercera voz compases 4 y 5.



Se presenta entre los compases 5 y 6 un puente, que conduce al inicio de la



B Se presenta en el tema en la tercera voz en la tonalidad de sol mayor (V), a partir del compás número 7, a continuación en el compás número 8 en primera voz con una variante rítmica, mientras la segunda voz realiza un movimiento sincopado, elemento que enriquece la textura. Esta sección se prolonga hasta el compás número catorce con características contrapuntísticas y

The musical score consists of three systems of staves, each with a treble and a bass staff. The first system (measures 7-8) shows the third voice entering in measure 7 and the first voice with a rhythmic variation in measure 8. The second system (measures 9-10) continues the contrapuntistic texture. The third system (measures 11-14) shows the first voice with a rhythmic variation and the second voice with a syncopated movement. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Se presenta el tema en la tonalidad de fa m.



Modula en una cadencia muy profunda perfecta de sol m, para producir la presentación de la re-exposición mediante un canon estrecho o *stretto* en la tónica en las tres voces.



Se presenta el tema en estado de inversión en la voz de tenor

A partir del compás diez y seis se presenta un canon entre la primera y segunda voz



En el compás 19 se presenta el tema en do menor en negras en la voz de bajo (valores por aumentación).



Se presenta el tema en do mayor para realizar cadencia a la tónica, do menor, dando paso a la coda en el segundo tiempo del compás número veinte y tres.

Esta sección la denominamos coda, la cual la abordamos mediante una cadencia a do menor, en el compás 23, presentando mediante canon entre las voces y además con la existencia de una cuarta voz, lo que produce un reforzamiento de la textura para lograr mayor profundidad y expresividad.



CAPITULO III

EL PERÍODO CLÁSICO

3.1. Contexto histórico.



Se ha mencionado en el capítulo anterior que el ascenso de la burguesía fue impulsado por las ideas filosóficas en contra del absolutismo; pues bien, esas ideas provenían del movimiento intelectual y cultural del siglo XVIII que se conoce como la Ilustración, el siglo de las luces, que desencadenaría un proceso de racionalización y crítica que modificó todos los aspectos de la dimensión humana, un influjo que perdura hasta nuestros días, donde quizás nos encontremos en el cénit de este iluminismo de la razón que ha tenido consecuencias múltiples, ambiguas y controversiales.

La existencia de unos derechos naturales del hombre -como a la vida, a la propiedad, la libertad y la igualdad-, así como la separación de los poderes del Estado y el contrato social asumido por los ciudadanos mediante la votación, fue planteada por pensadores como John Locke (1632-1714), Montesquieu (1689-1755) o Jean Jacques Rousseau (1712-1778). Y la plasmación política de estas doctrinas se sucedió en las grandes declaraciones de las revoluciones burguesas como la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América (1776) y la Declaración de derechos del hombre y el ciudadano de la Revolución Francesa (1789), asumida esta última como el primer cambio fundamental de la sociedad en la era contemporánea, por llevar a cabo principios jurídicos y económicos contrarios a los del Antiguo Régimen.

En el ámbito económico, fueron François Quesnay (1694-1744), Adam Smith (1723-1790) y David Ricardo (1772-1823), quienes analizaron los procesos económicos desde una perspectiva científica, buscando leyes naturales exentas de coerciones morales o religiosas, que regulasen la producción y distribución de la actividad humana, pero que en realidad se ajustaban a una realidad que ya era tangible: las necesidades del emergente capitalismo industrial (sobre todo en Inglaterra: Revolución Industrial), que se basaba en la instauración de procedimientos que abaratasen el coste de los medios de producción (mano de obra y materias primas) para obtener mayores beneficios concentrados en un grupo reducido de la sociedad: la burguesía, dueña de las fábricas y artífice de un sistema financiero capaz de desplazar grandes capitales (Banca). Así se fundó la



ciencia económica: estudiando, potenciando y descubriendo las leyes que operan en el sistema económico capitalista.

Este complejo proceso también es el responsable del llamado “progreso”: desarrollo de las comunicaciones (camino, muelles, ríos, canales, la máquina de vapor) y nuevas máquinas destinadas a optimizar la producción y la explotación de materias primas; aumento del nivel de vida, sobre todo de la burguesía; sin embargo, una época de empeoramiento de las condiciones de vida del trabajador, indefenso aún ante las radicales transformaciones de los nuevos métodos productivos y de contrato laboral (empleo de niños y mujeres, aumento de la jornada laboral), condiciones que germinarán en las primeras tomas de conciencia proletaria (sindicatos); aumento de la población como consecuencia de los avances médicos e higiénicos (derivados de la investigación científica), un proceso que devino en el crecimiento de las ciudades con sus respectivas diferencias entre barrios burgueses y suburbios obreros.

En la dimensión artística, a mediados del siglo XVIII se produjo una reacción contra el barroco y el rococó llamada neoclasicismo, alentada por el descubrimiento de las ruinas de Herculano y Pompeya, ciudades sepultadas vivas por la erupción del Vesubio, y por apasionadas defensas del arte clásico –donde el ideal griego se convierte en el referente de toda belleza- como la del alemán Wickelmann, que publicó en 1764 el primer tratado de arte antiguo, o la que haría Lessing en la publicación de un ensayo sobre estética llamado *Laoconte*, en 1768. En la arquitectura, se da prioridad al orden dórico con fuste acanalado; se toma el templo helénico como paradigma de belleza no solo para las iglesias, sino en toda clase edificios públicos. La herencia romana es notoria sobre todo en el tratamiento del espacio y las grandiosas bóvedas: monumentalidad. No obstante, la recreación neoclásica obedecía más a la imitación que a la invención, dado que en la época del renacimiento o del barroco la capacidad innovadora fue mucho más fecunda. Ejemplos de la arquitectura neoclásica son el Panteón de París, el Museo del Prado de Madrid o el capitolio de Washington.



Con respecto a la pintura, los artistas de esta tendencia rehuían el colorido y el movimiento excesivos, potenciando el dibujo con una claridad impecable en el trazo, volúmenes moderados, estatismo y simetría en la composición, cuyos temas eran mitológicos e históricos, como sucede en las obras del pintor francés David o el alemán Mengs.

Mención aparte merece el genial pintor español Francisco de Goya (1746-1828). Fue nombrado pintor de la Corte de España (retratos de Carlos III, María Luisa, Carlos IV y su familia) y autor de cuadros de gran sensualidad (Las majas). La serie de grabados que hizo entre 1810 y 1814, llamada Los desastres de la guerra, es un testimonio de la crueldad de la invasión napoleónica. Goya sufrió de sordera a partir de 1792, lo que le llevó al aislamiento y a un carácter sombrío que se plasma en sus aguafuertes (Los caprichos), las composiciones históricas (Los fusilamientos del 3 de mayo) y los grabados (La tauromaquia, Los disparates). Está considerado como uno de los pintores más grandes de todos los tiempos por su fuerte riqueza expresiva y la gravedad de su dramatismo. Sus caracteres inspirativos y su asimilación técnica trascienden su época para convertirse en un referente esencial de la pintura moderna.

En lo referente a la escultura, ésta no tuvo la misma resonancia que la pintura y la arquitectura, ya que muchos escultores se limitaron a la recreación de los principios estéticos greco-romanos, con escasos aportes de originalidad. La escultura neoclásica se caracteriza por la sencillez y la pureza en sus líneas, apartándose de la predominancia curvilínea del barroco. Como es de esperarse, se abordan temas mitológicos y cívicos, combinándose con la arquitectura en relieves, frontones, pórticos o arcos de triunfo. Dos nombres destacados son: el danés Bertel Thorvaldsen (1770-1844) y el veneciano Antonio Canova (1757-1822).

La literatura de este periodo tuvo gran influencia de la Ilustración, con nombres como Voltaire, Rousseau y Montesquieu, o la publicación entre 1751 y 1780 de la Enciclopedia, de Diderot y D'Alambert. A grandes rasgos, se ajusta al respeto por los cánones de la antigüedad y las reglas que determinan los diferentes géneros,



así como al gusto por la claridad y la armonía. Se destaca el ensayo como instrumento de divulgación del conocimiento y surge la fábula como medio de enseñanza moral.

3.2. Características musicales del periodo clásico.

El término “clásico”, en música, se utiliza para designar al periodo que comprende la segunda mitad del siglo XVIII. Su transición del barroco fue un proceso que obedece a la síntesis de varios centros musicales de Europa: París, Viena, Berlín, Milán y Mannheim fueron los más importantes. De aquí surgiría el esplendoroso estilo clásico manifestado en las obras de Haydn y Mozart, correspondiendo éste a las características de equilibrio, claridad, proporción, moderación y serenidad.

Con respecto al preclásico, uno de los aportes más significativos se atisba en el ámbito sinfónico de la “Escuela de Mannheim”, cuyos intérpretes y compositores de su orquesta (*Hofkapelle*, 1720-1778) definieron el formato decisivo de la orquesta sinfónica clásica, el protagonismo de la textura homófona, una mayor riqueza tímbrica con la inclusión del clarinete en la orquesta (instrumento poco difundido en las orquestas de aquella época), la forma *allegro* de sonata como estructura predilecta para los primeros movimientos, así como el contraste dinámico entre *crescendi* y *diminuendi*.

En el plano de la textura, la homofonía es el tejido sonoro en el que una línea melódica se destaca sobre un acompañamiento que, a su vez, puede ofrecer una cierta independencia en sus voces, que permanecen condicionadas por la relación vertical. La melodía en el clasicismo está dictada por los rasgos de la música vocal, es decir: es de tipo cantable, con intervalos cómodos de ejecutar y silencios que se sitúan respondiendo a la voluntad de simetría y respiración. También se caracteriza por formar secciones repetitivas que evocan las construcciones de la música folclórica. La periodización del discurso suele estar dividida por medio de cadencias intercaladas entre los pasajes melódicos.

La armonía sigue la herencia del barroco tardío: melodía que se relaciona estrechamente con los acordes, cuya construcción se levanta a partir de la



fundamental en el bajo. El juego armónico del discurso se basa en las funciones de subdominante, dominante y tónica. Las disonancias se articulan como sonidos de transición hacia las consonancias. Y los cambios de centros tonales se producen con el cambio de función armónico-tonal de los acordes de subdominante, dominante y tónica, aunque la creatividad pueda en algunos casos desbordar ya estos límites.

La constancia de los patrones rítmicos es un rasgo fundamental dentro de cada movimiento, ésta va unida a la frase simétrica y a la carencia de sorpresas armónicas, que otorgan juntas el equilibrio tan propio de la concepción clásica.

La forma sonata fue desarrollándose desde la última etapa del barroco hasta que alcanzara su perfección en el periodo clásico. Exposición, desarrollo y re-exposición son las secciones que la conforman. En la exposición se presentan dos temas bien definidos, normalmente ambos se contrastan en su carácter y se vinculan por la relación armónica de tónica-dominante. Esta sección se repite y le sigue el desarrollo, aquí el compositor despliega su creatividad e ingenio musicales variando uno de los temas de la exposición, o ambos, generalmente en tónica o dominante; se producen también modulaciones a tonalidades vecinas que se alejan más o menos del tono principal del movimiento, hasta llegar a la re-exposición, donde vuelven a escucharse temas o melodías de la exposición en el tono principal –tónica- generalmente con algunas variantes. El movimiento está enmarcado generalmente con una introducción y una *coda*.

La forma *allegro* de sonata se la aplica constantemente para los primeros movimientos en las obras del clasicismo musical, aunque esa misma estructura puede aparecer en un tiempo lento, generalmente el segundo movimiento, o también en el cuarto, donde también aparece la forma *rondó*.

En las obras clásicas, el tercer movimiento suele componerse con la forma *minué-trío* y *da capo* al *minué*, de manera que el retorno de la primera sección se sucede sin variantes. Tanto el *minué* como el trío están escritos en compás de tres tiempos. Este movimiento suele adquirir además un carácter de danza, rasgo que



Beethoven desdibujará para conferirle dramatismo y gravedad. Así, en su obra, este movimiento se llamará *scherzo-trio-scherzo*.

Mientras que en el barroco la *suite* estaba compuesta por secciones escritas en una misma tonalidad, en el periodo clásico la tonalidad principal la encontramos en el primero y en el último movimiento, y las modulaciones a tonalidades vecinas, en los intermedios.

El estilo clásico se consolida con tres grandes compositores: Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827). La obra de este último, por una parte, representa la apoteosis de la forma sonata -a pesar de su gran fuerza expresiva se mantiene en los imperativos del periodo clásico- y por otra, es el punto de partida de todas las novedades románticas, ya sea en música de cámara, sinfónica o para instrumento solo.

Con respecto a la música compuesta para instrumento solo, la estructura formada por tres o cuatro movimientos sujetos a los patrones antes mencionados (*allegro* de sonata, *minué*, *rondó*...), se denomina “sonata”. En el ámbito del teclado (clave, clavicordio y el instrumento que los desplazaría para convertirse en el rey de los teclados: el piano), Haydn escribió medio centenar de sonatas, entre 1760 y 1794, su gran variedad de estilo demuestra la transición del lenguaje del clave al del piano y la gradual afirmación de las formas y estructuras musicales del periodo. Sus últimas sonatas están escritas ya para piano, en ellas la exigencia técnica es mayor debido a sus pasajes rápidos de escalas y octavas, también hay que destacar su fuerza dramática que surge de forma paralela a la de su obra sinfónica.

Mozart probablemente también escribió para clave y clavicordio, sin embargo, prefería el piano, así lo manifiesta en algunas cartas escritas a su padre. El piano de aquella época tenía menos volumen que el actual, pero aun así era mayor que el de sus instrumentos predecesores, por lo que poseía mayor posibilidad expresiva. Además de sonatas, Mozart compuso para teclado variaciones, fantasías y fugas.



Beethoven escribió 32 sonatas para piano, su gran trascendencia se marcó por una necesidad cada vez mayor de abrir la rigidez formal para dar paso a la flexibilidad, libertad, fantasía y variedad expresiva en todos los planos de construcción: orden y número de los movimientos, tiempos de duración, tratamiento de las formas, explotación de los registros. Beethoven empleaba el piano como un laboratorio que ofrecía una amplitud orquestal. Impuso tal carácter que a partir de ellas fue un verdadero reto, para muchos compositores, escribir sonatas para piano.

Las agrupaciones de cámara en este periodo decisivo de la música occidental tienen su más importante expresión y desarrollo en el cuarteto de cuerda, género trabajado por Haydn, Mozart y Beethoven. Los últimos cuartetos de cuerda de la genialidad beethoveniana, más la “gran fuga”, constituyen un legado que trascenderá el tiempo hasta llegar a influenciar más allá del romanticismo.

En el plano sinfónico, Haydn escribió ciento cuatro sinfonías, entre 1757 y 1795. Las primeras están influenciada por varias escuelas, compositores y música religiosa; a partir de 1766 adquiere el cargo de *Kapellmeister* de la familia de los Esterházy, y su obra sinfónica amplía su calidad y fuerza expresiva, influenciada por el movimiento “*Sturm und Drang*” (tormenta y ataque), que defendía la subjetividad de la creación artística, opuesta al excesivo racionalismo de la Ilustración. En el intervalo de 1791 a 1795, Haydn viaja en dos ocasiones a Londres, donde se pone en contacto con el público ciudadano -más cálido, cosmopolita y humano, diferente al aristócrata- y bajo esa influencia escribe doce sinfonías. Esta colección se la conoce como “Londres”, de mayor refinamiento y expresividad. En ellas se advierten melodías cantables de construcción elemental, pero que se identifican de manera eficaz con los acontecimientos humanos y de la naturaleza.

Mozart compuso cuarenta y un sinfonías -sin contar con la autoría aceptada de diez sinfonías tempranas-. Las primeras sinfonías son de estilo italiano, el mismo que influyó en Johan Christian Bach; las sinfonías en la etapa de madurez -a los diecisiete años-, presentan un logrado contraste entre pasajes cristalinos y



agitados, otorgando a las obras un efecto dramático. La época sinfónica más interesante de Mozart está marcada por su ruptura con el arzobispo de Salzburgo y su fuerte vínculo con Viena a partir de 1781. Desde la sinfonía *Haffner* (nº35) en adelante, sus sinfonías están cargadas de expresividad mediante recursos como el cromatismo o el esmerado trabajo orquestal: utilización innovadora de las maderas, exploración de los registros y las posibles combinaciones de las cuerdas que hicieran realidad su objetivo de enriquecer las posibilidades colorísticas.

Mozart, además, asimila magistralmente los recursos contrapuntísticos provenientes del Barroco, prueba magistral de ello es el movimiento final de la sinfonía llamada Júpiter, donde en la forma sonata introduce con admirable ingenio procedimientos de fuga.

Con respecto a Beethoven, sabemos que algunos aspectos de su obra anuncian la llegada del lenguaje romántico; otros, definen la cúspide del estilo clásico. La fuerte expresión y personalidad de sus elementos temáticos permitieron un grado de magnificencia hasta entonces inaudita en la forma sonata. Compuso 9 sinfonías, cuya nueva concepción orquestal se basaba en el protagonismo que podían adquirir todos los instrumentos: maderas y metales integran la textura orquestal en el sentido horizontal y vertical tanto como las cuerdas. Así mismo, concede mayor capacidad expresiva a los contrabajos y cellos. Beethoven ostenta un gran dominio dentro de la regularidad estructural de la construcción musical, pero no duda en desbordarla con el fin de transmitir el mensaje de sus propias intenciones comunicativas. La sinfonía que mejor sintetiza su pensamiento musical y ético es la Novena sinfonía, su gran novedad es la musicalización de la “Oda a la alegría” de Schiller, cantada por un coro y solistas en el último movimiento.

El concierto para instrumento solista es otro de los grandes géneros sinfónicos, su gran popularidad y atractivo se debe al protagonismo del solista acompañado de orquesta. Su estructura consta de tres movimientos: el primero en forma sonata, el segundo es un *lied* y el tercero en forma *rondó*. Una característica esencial del concierto es la cadencia, al principio era una floritura improvisada, pero luego fue escrita bajo la inspiración concreta del compositor. Es el momento donde el solista



puede lucir su técnica y musicalidad. La cadencia suele estar al final de una re-exposición, seguida de una coda cerrada por la orquesta. Haydn, Mozart y Beethoven escribieron conciertos para diferentes instrumentos solistas, algunos de ellos son obras inmortales: Concierto para piano n° 23 en La mayor, de Mozart; Concierto para piano n° 5, op.73 (“Emperador”), o el Concierto para violín en Re mayor, op. 61, de Beethoven.

3.3. Características generales de las sonatas de W. A. Mozart.

“La música de Mozart para clave consistía en su mayor parte de variaciones, sonatas y unas pocas fantasías, pero más se destacó como compositor de sinfonías y óperas ya que no siempre encontraba los mejores medios de expresión en sus obras de piano, en especial en sus primeros trabajos.”¹

Algunas de sus obras fueron compuestas con premura, por encargo para alguna personalidad pudiente, para completar con el programa de un concierto, entre otras razones, y a pesar de estas circunstancias sus obras son elaboradas con refinamiento y requieren gran capacidad técnica.

Parte del estilo cantábile de Mozart debe su existencia a que los pianos vieneses, de calado más corto que los ingleses, favorecen un toque ligero, *non legato* (*toque perlé*).

En los primeros movimientos, como es usual en la forma allegro de sonata, los temas son de carácter contrastante. Algunos temas consistían solamente en una serie de diferentes motivos, pero en la estructura general de la obra, son altamente desarrollados.

En los segundos movimientos, Mozart siente la necesidad de proyectarse con gran expresividad y lucidez, con extrema delicadeza en el contorno melódico y de esta manera logra un alto gusto expuesto en su delineada estructura.

En los terceros movimientos, rápidos, emplea el rondó, donde en la aparente simplicidad que refleja su carácter de danza, encontramos múltiples dificultades técnicas dadas las variabilidades de facturas, ya que las largas líneas melódicas

¹ LEIVALLANT, D. (1997). *El Arte del Piano*. París: Labor.



y las sutiles frases, requieren de una gran técnica para poder interpretarlas con toda la expresividad.

3.4. Análisis de la sonata para piano n° 9 de W. A. Mozart.

La interpretación técnica de sus obras exige una técnica con la ejecución muy limpia y depurada, medio que facilitará la interpretación del estilo. Esta se caracteriza por la posición con una muñeca liviana y los dedos siempre moviéndose con proximidad y ligereza sobre las teclas, tratando de diferenciar la melodía del acompañamiento, con una estabilidad rítmica simétrica. Mozart en esta sonata expresa diferentes caracteres mediante los diálogos que se establecen entre las voces.

El piano de Wolfgang Amadeus Mozart, en el cual escribió sus sonatas, era muy diferente al piano actual de nuestros tiempos. El bastidor, las cuerdas y los martillos eran livianos, así que este instrumento no poseía un sonido robusto. Al interpretar esta obra se debe tener en cuenta la claridad del toque y lo natural de la expresión, muy importante, ya que Mozart fue un compositor de ópera y esto se refleja en su obra pianística, que manifiesta un toque muy cantáble, gracioso, simple, brillante; la factura de su escritura en general es simple, pero el resultado de su ejecución adquiere sonidos muy visibles, claros, de gran ingenio y fuerza expresiva.

La sonata clásica se debe interpretar con una melodía clara, sencilla y bien definida y el uso del pedal muy discreto, tomando en cuenta que en aquella época el clave fue reemplazado por el piano, que tenía mayor sonoridad y la posibilidad de usar pedal. El uso del pedal es mínimo, no se utiliza con fuerza en este estilo, como debería usarse en el romanticismo.

Es recomendable la respiración al finalizar cada frase, para esto podemos recurrir a la idea del canto, que nos da una mejor visión del concepto de la ejecución mozartiana.

El primer movimiento comienza con la primera idea temática mediante un acorde de la tónica, re mayor, a modo de “llamada” y continúa con una descripción de



alegría y simplicidad, ésta abarca desde el compás uno al compás número siete, en este caso no se cumple la simetría en la elaboración de la frase musical, empleando como recurso expresivo la diversidad de figuraciones rítmicas y silencios, estos elementos le proporcionan gran riqueza a la misma.

A continuación, entre los compases número siete al dieciséis nos presenta un enlace para arribar al segundo tema en la dominante, la mayor, en la anacrusa de éste. Las características de este segundo tema suelen ser más femeninas en su integridad, y el uso de los silencios de corchea le provoca breves momentos de cadencia y elegancia.

Este segundo tema llega hasta el compás número veinte y cuatro, encontrando así los ocho compases de la simetría, y a partir de éste presenta un enlace hasta el compás número treinta y nueve en la dominante para dar paso al desarrollo.

Las características de este enlace son diversas ya que propone el cruce de manos, el elemento melódico de cinco corcheas y negra transita del registro medio al grave produciendo una riqueza expresiva muy especial en los timbres.

En el compás número cuarenta inicia el desarrollo con el diseño rítmico-melódico utilizado como elemento conclusivo de la exposición, que consiste en dos corcheas en *legato* en movimiento descendente. Este motivo melódico sirve de guía y conducción de toda esta sección y emplea también el juego entre las manos y la alternancia por los registros.

Al llegar al compás número setenta y ocho presenta la re-exposición, en este caso toma la segunda idea temática y posteriormente presenta la primera, siendo este recurso una particularidad en esta sonata de Mozart. Por lo que es una re-exposición en forma de espejo, esta característica también podemos encontrarla en la sonata en mi menor, por lo que podemos considerar que el compositor responde a sus necesidades estéticas personales y por momentos suele romper con el equilibrio que sustenta la composición musical en el clasicismo.

3.5. Comportamientos de los medios expresivos de la obra

Forma: no se abordado este elemento expresivo tan importante ya que fue tratada en el análisis de esta obra.



Melodía: es considerada como un elemento primordial en el estilo clásico y especialmente en Mozart donde, refleja con diversidad de articulaciones la composición de una frase musical, alcanzando magistralmente los caracteres o estados anímicos que desea exponer en su obra musical.

Ritmo: el ritmo es un elemento sustancial en el transcurrir de las frases musicales utilizando diversidad de valores que le proporcionan gran riqueza y fluidez.

Armonía: este elemento expresivo se comporta de una forma muy equilibrada en el uso de las relatividades armónicas ellas son entre tónica y dominante, en la sección B transita por tonalidades vecinas y siempre retornando a la tónica.

Textura: se fundamenta en melodía con acompañamiento, textura homofónica-armónica, resaltando y demostrando que prevalece en mayor interés por la melodía que generalmente ejecuta la mano derecha.

Es necesario destacar la utilización a lo largo de la obra en varios discretos momentos de una breve textura polifónica con el propósito de enriquecer el recurso melódico armónico.

Factura: dada la obra perteneciente al estilo clásico encontramos una diversidad en la elaboración tanto en la melodía con el acompañamiento tanto en escalísticas, acordes, uso del bajo de Alberti, conducción de semicorcheas con cantos internos.

Dinámica: este es un elemento expresivo de gran importancia en este estilo donde se despliegan una gran gama de colores por el efecto dinámico.

Este se manifiesta mediante *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* y la conservación de los planos sonoros.

Agógica: esta obra perteneciente al estilo clásico está manejada por la rigidez del pulso en la interpretación, en cada uno de los movimientos por lo que el tempo, empleado para su interpretación debe ser el más cómodo donde podamos demostrar la claridad del discurso musical

Se presenta en los compase 1-7 en la tónica, re mayor, una frase musical de 7 compases



En el compás 8 se presenta un puente melódico y armónico.

Concluye un periodo musical cp. 16

En la anacrusa del compás 16 en la dominante V hasta el compás 24 se presenta la segunda idea temática, que es una frase simétrica en la tonalidad de la mayor.



Se efectúa un puente transitorio para reafirmar la tonalidad de la dominante; esta frase está formada por 16 compases, un periodo musical para presentar luego el desarrollo.



Se presenta en el compás 40 el desarrollo del primer movimiento, utilizando un diseño de 8 corcheas ligadas con una articulación de legato de dos sonidos, y mediante este diseño melódico rítmico, que es utilizado en el compás 38 para realizar la conclusión de la exposición, elabora una frase musical de 8 compases con breves recursos de textura polifónica. Ejemplo: compases 41-45.



Ejemplo de textura polifónica en los compases 41-45 a modo de pregunta y respuesta en ambas manos para lograr una diversidad de colores



En los compases 48- 57 se realiza un enlace melódico armónico empleando un mismo diseño. El equilibrio se alcanza en los compases 55-57.

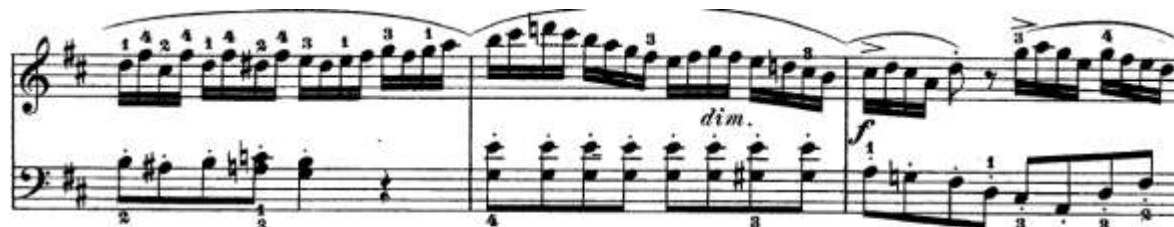
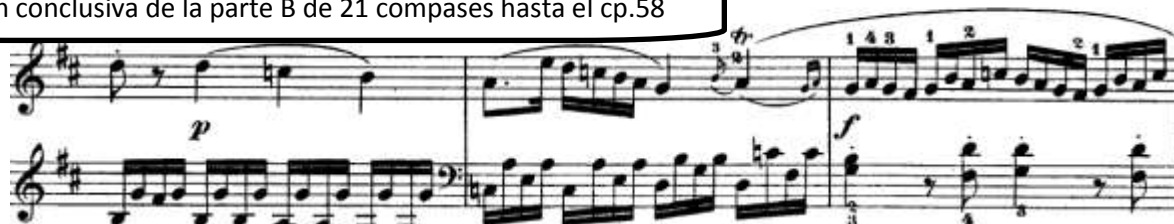




Se realiza una ampliación armónica en los compases 56-57 .



Sección conclusiva de la parte B de 21 compases hasta el cp.58



Se presenta la parte A 1, re-exposición



Compás 78 en la tónica re mayor

Close.
SchlS.

cresc.

f

p



Se presenta la primera idea temática en re mayor



Se considera una coda por presentar reiteradamente la tónica en los compases 105-112



Utiliza en los compases 111-112 el mismo recurso técnico expresivo empleado en la parte A.



El segundo movimiento, por ser más relajado, comienza con una melodía lenta acentuada por las cadencias suaves, graciosas. Poco a poco las notas graves progresan con un movimiento *ostinato* en el segundo tema. La melodía principal se vuelve a reproducir, seguida por una sección menor corta.

En los compases 1-8 se presenta en sol mayor el tema que se divide en dos frases, donde se hace una reiteración del inicio del tema en cada frase.

Andante con espressione. (♩ = 96.)
P.T. HS.

En este movimiento el tema principal está variando y pasa a la tonalidad de la menor en los compases 9-16. Se efectúa un enlace que da paso a la variación b en el V grado, re mayor, con la mano izquierda con armonías disueltas.

Del compás 16 al 24 se presenta una variación del tema con motivos de la variación a1 en ambas manos, en la tonalidad de re mayor.



Se presenta una variación del tema con motivos en ambas manos en re mayor en los compases 25-32.

Se presenta en los compases 33-38 un enlace melódico armónico dando paso a la variación a 2.



Se da paso a la variación a 2 en los compases 39-46 en la tonalidad de re mayor con una ornamentación muy variada.

Two staves of musical notation in treble and bass clefs, key of D major. The score includes various ornaments and dynamic markings. The first staff has measures 39-44, and the second staff has measures 45-46. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. Ornaments include trills, grace notes, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section labeled 'd)' is marked in measure 40, and 'e)' in measure 45. A final measure in the second staff is marked 'T. 6'.

En los compases 46-52 se presenta un enlace melódico armónico que da paso a la presentación en los compases 52-60 de la variación b 1 en la tónica sol mayor.

Two staves of musical notation in treble and bass clefs, key of D major. The score includes various ornaments and dynamic markings. The first staff has measures 46-51, and the second staff has measures 52-57. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. Ornaments include trills, grace notes, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section labeled 'dim.' is marked in measure 57.



En los compases 61-68 se presenta un enlace melódico armónico en sol mayor.

En los compases 69-74 se utiliza el cromatismo para dar paso a la variación a 3.

En los compases 75-82 en la tonalidad de sol mayor, tónica, se presenta un puente melódico armónico conclusivo.

En los compases 83-85 presenta una coda, y en los compases 86-93 finaliza el segundo movimiento.

Re



El tercer movimiento es un *rondó*, enérgico y robusto, siendo lo más exigente técnicamente de la obra. Comienza con varias *acciaccaturas*, introduce el primer tema con la forma A B A C D B A.

Se presenta el tema A en la tonalidad de re mayor, es una frase simétrica también denominada *ritornello* cp.1-8.

Rondo.
Allegro. (♩ = 96.)
P. T. HS.

Reiteración
del tema A
cp. 8-16

Culminación
del periodo
musical

Se presenta un puente melódico armónico en los compases 17-32.



Pasaje característico del pianismo de Mozart
cp. 33- 40

Se presenta el tema B en la tonalidad de la mayor, en la dominante en los
compases 41-56 denominado *couplé*.

Reiteración del tema b en los compases 49-56 y
la culminación del periodo musical.



Se efectúa un puente melódico armónico en los compases 56-63.



Se efectúa un puente melódico armónico reafirmando la dominante. Compases 64-85.





Se presenta la primera idea temática denominada A 1 en los compases 76-102 con dos frases musicales de 8 compases simétricas que forman un periodo.

Reiteración de la idea temática en los compases 94-102.

En los compases 102-118 se efectúa un puente melódico armónico ya efectuado anteriormente con el mismo diseño, para luego presentarse otra idea temática.



cresc. *p* *f* *mp* *p* *a)* *b)* *c)* *mf* *f* *marc. sempre.* *p* *f* *p*

S.T. II.
SS. II.

Se presenta una parte C en los compases 119-138

Se presenta una parte D en los compases 139-154



Se presenta un puente en los compases 154-172 con diseños ya expuestos que sirve como preparación de una cadencia.



pp *cresc.* *f*

Andante.

p *f* *cresc.* *f* *p* *Presto.*

Se presenta una cadencia en tempo andante muy expresiva.

Fin de la cadencia

Se presenta nuevamente la primera idea temática denominada A 2 en la tónica re mayor en los compases 173-189

Adagio.

p *rit.* *p* *f* *p*

Ep. Zws.

En los compases 189-205 se efectúa un enlace con diseños pasados.



Se presenta pasajes característicos del pianismo de Mozart, que sirve para la preparación de la segunda idea temática.

Se presenta la segunda idea temática denominada B 1 en los compases 206-22, en la tonalidad de re mayor, la tónica.





Se presenta un puente melódico armónico en los compases 222-247, utilizando los bajos de Alberti utilizando distintos plano, y registros sonoros.



Se presenta en los compases 248-256 la primera idea temática denominada A 3 en la tonalidad de re mayor.

Se presenta un puente en los compases 256-269 con diseños ya expuestos



CAPITULO IV

EL PERÍODO ROMÁNTICO

4.1. Contexto histórico.

Los resultados más importantes de los intentos de llevar a cabo una revolución social, política y económica, que partieron en 1789 en Francia, fueron la eliminación del régimen feudal, el sufragio censitario, la consolidación del poder político y económico de la burguesía y el desarrollo de la conciencia social y nacional del pueblo llano. Diez años después el destacado general Napoleón Bonaparte dio un golpe de Estado para instaurar un régimen autoritario, fue nombrado cónsul vitalicio y en 1804 el Senado lo proclamó emperador; convencido de la misión civilizadora de la nueva Francia surgida de la Revolución, a partir de 1805 empezó la supremacía francesa en la mayor parte del continente europeo a través de hábiles estrategias diplomáticas y sobre todo militares. Sin embargo, su intento de doblegar a los ingleses pasando por la invasión de la península ibérica fue el inicio de su derrota; así mismo, Rusia, Prusia y Austria se aliaron contra el imperio para restaurar el poder de las monarquías, cuyo resultado fue la definitiva derrota napoleónica en la batalla de Waterloo. Las principales consecuencias del dominio europeo de Napoleón derivaron de la expansión de los ideales revolucionarios, que llegaron a modificar el orden jurídico de muchos Estados como Italia, España, Prusia, Alemania o el ducado de Varsovia. En Rusia y Austria el Antiguo Régimen se mantuvo sin alteraciones sustanciales. Una consecuencia destacada y paradójica de estas contiendas revolucionarias fue la Constitución de Cádiz de 1812, elaborada por unas Cortes que representaban al pueblo español que se levantó en armas contra la invasión francesa -y que se inspiraba en los principios de la Revolución de 1789 de la misma Francia-, proclamando la soberanía nacional, la separación de poderes, la confesionalidad católica del Estado, la limitación del poder monárquico y la defensa de los derechos y libertades del individuo.



El afán imperialista de Napoleón, a pesar de los ideales revolucionarios, estimularon en los pueblos europeos un apasionado patriotismo. En el ámbito del pensamiento, desde finales del siglo XVIII se gestaron principios idealistas y románticos que hacían frente al racionalismo empedernido de la Ilustración. Algunos filósofos como Herder, Fichte o Schelling afirmaban la importancia del espíritu y de los sentimientos subjetivos como medio para acceder al conocimiento de una realidad más íntegra, que involucrase de forma total al ser humano. Se defendían la raza, la lengua y la historia como elementos que participan en la consciencia colectiva e individual, conformadores de la identidad de cada pueblo, el cual se define además por sus particularidades culturales, fronteras geográficas y una voluntad nacional que debía materializarse a través del Estado.

En este contexto, en el mundo occidental y durante la primera mitad del siglo XIX emergieron nuevas concepciones sobre el hombre y la realidad, a la par que se experimentaba un gran desarrollo social, económico y tecnológico. Dichas concepciones estaban dominadas cada vez más por la estética y el sentimiento románticos. El filósofo Hegel, heredero de Kant, Fichte y Schelling, creó el idealismo dialéctico como un método de conocimiento en el que era la lógica el único medio válido para descubrir y modificar la realidad, la cual se caracterizaba por el continuo movimiento y la contraposición de elementos. Max Stirner, Bruno Bauer, Ludwig Feuerbach y Karl Marx representaron más tarde la herencia crítica hegeliana. Marx creó el materialismo dialéctico, afirmando que eran las fuerzas económicas materiales las que transformaban la realidad. A mediados de siglo, surgió el positivismo, una corriente contraria al idealismo, que defendía la validez de la experiencia como la verdadera base del conocimiento: desvelando el mundo material se podía acceder a una visión indivisible y universalista de la realidad. Las principales figuras positivistas fueron Auguste Comte, Spencer y Renan. Comte desarrolló la famosa evolución del pensamiento según estadios intelectuales: teológico, metafísico y positivo. Otros pensadores importantes fueron el teólogo Kierkegaard, precursor del existencialismo por tratar filosóficamente el problema del individuo frente a la angustia y el sufrimiento; y el vitalista Friedrich Nietzsche, quien en su obra Así habló Zaratustra plantea la muerte de Dios –la muerte de una



“verdad” única y consoladora-, y la superación del hombre para el advenimiento del *übermensch*: el superhombre.

La expansión de estas grandes doctrinas encontró, de forma paulatina, una recepción inaudita en un devenir social que surge en este periodo: la llamada “cultura de masas”, favorecida por el progreso de la imprenta y las empresas editoriales y periodísticas, cuyo éxito está directamente vinculado con el liberalismo y la creciente influencia de la población en el poder político.

Con respecto al arte, el siglo XIX se caracteriza por el encadenamiento de varias escuelas, cuya estética responde a las continuas e inestables transformaciones del mundo occidental de aquella época. Si el barroco fue la expresión artística identificada con las cortes y el absolutismo, el neoclásico evocaba los eternos y clásicos ideales de equilibrio plenamente identificados con los postulados racionalistas de la Ilustración, mientras que el romanticismo exaltaba el sentimiento y el anhelo de libertad insertados en la consciencia de la población a través de los impulsos revolucionarios. En la arquitectura, el romanticismo se inspiró en la fantasía y las aspiraciones medievales, dando lugar al estilo neogótico, cuyo principal exponente es la reconstrucción del palacio Westminster de Londres, que sufrió un incendio en 1834. A partir de la segunda mitad del siglo surgieron tendencias eclécticas que combinaban varios recursos constructivos y estéticos del pasado, hasta que el desarrollo tecnológico e industrial propagara en el uso de la viga de hierro y el hormigón, elementos técnicos que posibilitaron una nueva arquitectura dotada de mayor resistencia y funcionalidad. Las primeras manifestaciones de ésta fueron la Torre Eiffel de París y los rascacielos neoyorquinos.

Entre los principales literatos de la primera mitad del siglo XIX cabe citarse a Goethe, Schiller, Bécquer, Espronceda, Larra, Walter Scott, Byron, Dumas y Víctor Hugo, quienes trataron en sus textos las nuevas concepciones de la época acerca del hombre y su pasión encendida por la libertad, la individualidad y los sentimientos. A mediados de siglo emergió una reacción contra el excesivo subjetivismo, la escuela realista pretendía expresar la realidad social producida



por la industrialización y el desamparo del hombre. Balzac, Dickens, Pérez Galdós, Emile Zola, Tolstoi y Dostoievski son los principales representantes.

La pintura del siglo XIX tiene un gran exponente romántico en el francés E. Delacroix, cuya búsqueda incesante de movimiento y riqueza cromática se hace evidente en *La libertad guiando al pueblo* (1832), así como el fuerte apego a las causas revolucionarias de aquellos tiempos. La pintura tuvo su contrapartida realista en pintores como Courbet, Millet y Daumier, quienes practicaron temáticas muy similares a las del realismo literario, con una técnica del pincel más suelta que llegaría a influir en el nacimiento del impresionismo, tendencia surgida en el último tercio del siglo XIX y caracterizada por el tratamiento del color al aire libre (*a plein air*) y sus efectos lumínicos. Al principio las temáticas eran de índole paisajista, escenas emotivas de la cotidianidad que significaron una reacción contra el agobio industrial. Monet, Manet, Renoir y Degas fueron sus principales artífices. Un poco más tarde, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cézanne y Gauguin expresaron mayor preocupación por la línea, el volumen y el contenido simbólico o conceptual de los temas.

El escultor Rodin y músicos como Debussy o Ravel intentaron extrapolar en sus áreas los principios estéticos de la pintura impresionista.

4.1. Características musicales del romanticismo.

Los importantes cambios filosóficos, sociales y económicos que se produjeron en la segunda mitad del siglo XVIII, como el desarrollo del capitalismo, los ideales de la Ilustración y estallido de la Revolución Francesa en 1789, desataron los bríos románticos que se harían notar especialmente en el arte, y de forma especial en la música, ya que de forma paulatina ésta llegó a concebirse como un lenguaje propio que posibilitaba la expresión de la subjetividad del artista, de sus estados internos en compromiso con la realidad externa; un lenguaje carente por sí mismo de significación lingüística, para tratar de dar voz a la experiencia inefable de la condición humana. La ideología romántica, ya desde finales del siglo XVIII, estaba dominada por pensadores germanos que reflexionaban en sus obras sobre



el valor de la naturaleza exenta, por sí misma, de significación semántica del arte musical -Wilhem Wackenroder: Fantasías sobre un monje amante del arte; Hegel: Sistemas de las artes; Schopenhauer: El mundo como representación y como voluntad. Beethoven y grandes compositores románticos como Schumann, Weber, Liszt o Wagner adoptaron las nuevas ideas sobre la música con apasionada entrega de sus facultades creativas, asumiendo ya su posición de artistas con una intencionalidad exenta de meros caprichos encargados por un patrón, aunque en muchos casos: condicionada por las demandas del nuevo mercado del gusto burgués, anhelante de acrobacias musicales.

El primer compositor romántico, si exceptuamos la disyuntiva de Beethoven, es Franz-Peter Schubert. Compuso treinta y ocho obras de cámara, donde encontramos veinte cuartetos, dos tríos con piano y dos quintetos –especialmente relevante el llamado La trucha-, que constituyen uno de los legados musicales más formidables de la música decimonónica. En el ámbito pianístico, Schubert escribió veintitrés sonatas -algunas incompletas-, de gran expresividad, cimentadas en novedosas relaciones tímbricas, dinámicas, así como en tensiones inquietantes, brillantes relajaciones y silencios; otra clase de composición son las piezas de carácter como los *impromptus*, que tienen forma variable, realizados bajo el concepto de la improvisación, de manera que pueden ser piezas tripartitas de la forma sonata y del scherzo, o temas con variaciones, como el *Impromptus* N° 3, Op. 142, cuyo tema fue extraído de Rosamunda, música incidental del mismo Schubert; dentro de las piezas de carácter también se encuentra el género de los “momentos musicales”, que como su nombre lo indica, son obras que podrían entenderse como “instantáneas” de gran lirismo, tan espontáneo como intimista; en su abundante producción de música de danza, se observa predilección por el tiempo de vals.

Schubert escribió seis sinfonías que siguen la tradición de la escuela vienesa de Haydn. La séptima quedó incompleta, la N° 8 anticipa concepciones románticas, y la Novena (La grande), en la tonalidad de do mayor, se nutre de la expresividad beethoveniana (metales potentes, incisivos ritmos y final contundente). La



consagración del *Lied* -forma poético musical impregnada de sensibilidad nacional, de estrecha relación entre música y palabra, para una sola voz que se acompaña sobre todo con el piano-, fue debida al genio de Schubert, que partiendo de la gran poesía de Goethe, Schiller, Heine, Müller y otros, compuso tres ciclos de canciones: Die schöne Müllerin (La bella molinera), Schwanengesang (El canto del cisne) y Winterreise (Viaje de invierno).

Partiendo de la herencia beethoveniana, que abrió las puertas del siglo XIX, surgieron dos grandes tendencias dentro del movimiento romántico. Una de ellas está representada por los compositores más convencidos de la posibilidad de plasmar un contenido extra-musical en sus obras. Éstos fueron Berlioz, Liszt y Wagner, que concibieron la música como un lenguaje que no sólo expresaba ideas estrictamente sonoras, sino que podía conducir la receptividad del oyente a sensaciones y pensamientos determinados, que podían inspirarse en conceptos literarios, estados anímicos concretos, la contemplación de cuadros y la naturaleza, o narraciones anecdóticas y fantásticas.

Ejemplos: La Sinfonía fantástica opus 14, de Berlioz, formada por cinco movimientos, cada uno con su respectivo título: “Recuerdos, pasiones”, “Un baile”, “Escena en los campos”, “Marcha al suplicio” y “Sueño de una noche de aquelarre”. Dotados cada uno de un detalle argumental, los movimientos de esta sinfonía conforman un programa literario que debe ser conocido por la audiencia: “Un joven músico de sensibilidad enferma y ardiente imaginación, se envenena con opio en un acceso de desesperación amorosa. La dosis de narcótico, demasiado débil para producirle la muerte, lo sume en un pesado sueño, acompañado de las más extrañas visiones, durante las cuales sus sensaciones, sus sentimientos, sus recuerdos se traducen, en su cerebro enfermo, a través de pensamientos e imágenes musicales. La mujer amada se convierte para él en una melodía y como una idea fija que el joven músico vuelve a encontrar y escucha por todas partes”.

Otro ejemplo trascendente de este concepto musical son los poemas sinfónicos creados por Franz Liszt, quien extrajo de Beethoven el dramatismo de las



oberturas Egmont, Coriolano y las Leonoras, y de sus sinfonías tercera, quinta y novena, así como el carácter descriptivo de la sexta. En un principio, Liszt llamó a este nuevo género “obertura”, basándose en su estructura de un solo movimiento. Uno de sus trece poemas sinfónicos se titula Lo que se escucha en la montaña, inspiración generada por “Hojas de Otoño”, poema de Víctor Hugo.

Los acontecimientos y conflictos dramáticos, propuestos en las obras de esta tendencia, debían estar simbolizados por temas musicales, cuyo comportamiento debía expresar el argumento de la obra. Wagner afirmó que el sinfonismo que carece de sentidos extra-musicales es una “indefinida, gris, nebulosa región de la invención pura”. Con esta inconformidad, el *Leitmotiv* que usó en su *Gesamtskunstwerk* (obra de arte total: poesía, música y drama conformando una expresión escénica), es una frase melódica que representa personajes o revive situaciones. El drama musical wagneriano se encuentra atravesado por el movimiento interrumpido de la “melodía infinita”, a diferencia de la sucesión de arias, coros y pasajes orquestales de la ópera. Tristán e Isolda, la tetralogía El Anillo de los Nibelungos y Parsifal son algunas de sus obras más importantes.

La otra corriente trascendental del romanticismo se oponía a las concepciones anteriores. Hubo compositores que se adherían a la idea de las formas puras sin contenidos que determinaran extra-musicalmente el sentido de la obra. Así, Mendelssohn afirmaba que la música “es forma y nada más que forma. Todo lo demás es un montón de arena”. Su visión musical se expresa claramente en su producción de cámara: formatos tradicionales como la sonata dúo (violín y piano, violonchelo y piano), el trío con piano, cuarteto de cuerdas o cuarteto con piano, quintetos de cuerdas y hasta formaciones de sexteto u octeto, son testimonio indudable de su convencimiento de la música como lenguaje basado en el rigor formal, sentido de equilibrio, proporción, elegancia y dominio contrapuntístico. En el terreno sinfónico, como en la música de cámara, el compositor alemán sigue poniendo la orquesta al servicio del aspecto abstracto de la música, sin “mensajes” que pretendan involucrarse de forma determinada en otra dimensión que no sea la experiencia sonora, a pesar de que sus títulos (Himno de alabanza, Escocesa,



Italiana, La Reforma) y algunos pasajes, como el *saltarello* del último movimiento de la cuarta sinfonía Italiana, sugieran alguna intencionalidad de significado.

Otro gran compositor que circulaba por la misma órbita fue Schumann, cuya variada obra de cámara -tres Cuartetos de cuerdas Op. 41, el Quinteto con piano Op. 44, el Cuarteto con piano Op. 47 o las Piezas de fantasía para violín, violonchelo y piano- ofrece un comportamiento esencialmente clásico de gran rigor formal, a pesar de que se adviertan impulsos experimentales, como en el Quinteto con piano, donde en el último movimiento retorna el tema inicial de la obra en *fugato*, o sea: imitándolo en series a la manera de una fuga. Su obra sinfónica no ha sido especialmente elogiada, aunque Schönberg defendía su habilidad orquestal dado que era efectiva para transmitir sus ideas. No se observan programas argumentales sino motivos de inspiración que se extienden en procedimientos cíclicos de los temas. De esta forma logra plasmar unidad e identidad, caracterizadas también por sus títulos: Primavera, Renana.

Si ha existido algún compositor que haya marcado con su personalidad y trascendencia musicales hasta el punto de inhibir los bríos compositivos de otros, éste es sin duda Beethoven, cuya obra de cámara y sinfónica marcó profundamente la de Brahms. Así lo demuestran sus diecisiete intentos de cuartetos que fueron abortados y destruidos por el autor, hasta que en 1873, cuando tenía cuarenta años, al fin pudieron surgir, maduros y lúcidos, dos cuartetos de cuerda integrados en el opus 51. La exigencia y la importancia que el compositor le daba al cuarteto de cuerda se explican por la producción de cámara anterior, formada por otras combinaciones: tríos, cuartetos y quinteto con piano, así como la Sonata para violonchelo y piano Op. 38., formatos que supo abordar sin la traumática responsabilidad de la enorme potestad beethoveniana. Más tarde, compuso un tercer cuarteto de cuerdas, del Op. 67, donde nos muestra su admirable maestría en la variación y el desarrollo del contrapunto.

Brahms se opuso radicalmente a la concepción poemática de Berlioz o Liszt, se manifiesta en su obra sinfónica la misma posición que tiene para la música de cámara, y también el importante legado del sinfonismo beethoveniano:



monumentalidad arquitectónica, temas que son los dirigentes de la estructura formal, densidad polifónica, orquestación que no se despliega por intereses coloristas o solamente expresivos, sino ajustándose al pensamiento musical de una voluntad que desea dominar la materia sonora, encontrar un equilibrio entre lo espontáneo, lo expresivo y la necesidad de elaboración racional. Este compositor recurrió a todas las herramientas del “pasado” clásico: la forma sonata, la forma *lied*, el *minué*, el *scherzo* de Beethoven, el recurso de la variación, pero supo recrearlas con imaginación y libertad para crear su propio estilo dentro de una época de fuerte responsabilidad creativa. Sus obras del género sinfónico son: cuatro sinfonías, dos oberturas, Variaciones sobre el coral de San Antonio y cuatro conciertos.

Mención aparte merece la obra sinfónica de Anton Bruckner, de gran monumentalidad orquestal al servicio de su propia intención expresiva, no pertenece de forma explícita a ninguna de las dos vertientes anteriormente tratadas, sino que podría afirmarse que se concilian y a la vez se asume la influencia de Beethoven y Schubert.

Así mismo, Chopin se mantiene indiferente a aquella escisión que se produjo en el romanticismo. Un análisis exhaustivo de su obra revela, por una parte, una minuciosa búsqueda de lógica, claridad, perfección formal y sentido de las proporciones, así como la ausencia de efusiones descontroladas e intención literaria o programática. Por otro lado, su inclinación romántica queda definida por el tratamiento de la melodía: enriquecida por la refinada ornamentación y variación; el ritmo, siempre continuo y de profunda pulsación que condiciona la libertad melódica; y la brillante complejidad de la armonía: donde palpita el sentimiento modal que expresa su voluntad y condición de ser un músico polaco, recreador de danzas y melodías folclóricas de su patria, así como los atisbos del agotamiento tonal que se gesta en el transcurrir del siglo XIX. Las composiciones breves de Chopin son preludios, mazurcas y valeses, la mayoría en formas ternarias (ABA) y otras en forma rondó. Las variaciones, *impromptus*, nocturnos, *scherzi*, polonesas y baladas constituyen su obra de mediana extensión. Las obras



de envergadura son tres sonatas y dos conciertos para piano y orquesta. Con respecto a la interpretación de sus obras, es necesario señalar como característica principal el *rubato*: el mantenimiento del compás con la mano izquierda, mientras la derecha acelera o retarda con libertad la melodía para incrementar la expresividad.

A finales del siglo XIX, las dos corrientes estéticas que dominaron el romanticismo terminan fundiéndose, esbozando así los caminos de nuevas generaciones de compositores que darían otro impulso a la música del siglo XX.

4.3. El Estilo compositivo de Robert Schumann.

Robert Schumann (Alemania, 1810-1856), fue un compositor muy destacado en el romanticismo, concretamente en la composición de obras para piano. Cultivó la crítica musical, el periodismo y la poesía. En sus artículos periodísticos vivieron dos personajes nacidos de su imaginación: “Florestán”, ardiente e impetuoso, y “Eusebio”, soñador. Ambos constituyen su yo personal. Schumann trabajó sobre textos de escritores y poetas como Heine, Goethe, Chamisso, Ruckel. Este compositor se encargó de rescatar la antigua forma musical de *lied*, y componer miniaturas para piano. En los *lieder* extendió la melodía vocal y la distinguió hacia una nueva forma. Schumann es considerado el poeta del piano, trató de conseguir una conexión entre las obras de su creación y las imaginaciones literarias, dándole a sus obras una abundancia de títulos, por ejemplo: Ensueño, Escenas en el bosque, Papillions, miniaturas inspiradas en poemas de Jean Paul Richter, y el Carnaval, ingeniosa y fantástica; las danzas de la liga de David, que expresan un dialogo musical que se establece entre Eusebio y Florestán, que expresan las propias contradicciones de su personalidad. También destacan sus 8 piezas de fantasías por su gran riqueza expresiva. A igual altura artística se encuentran Kreslerianas, obras símbolo del romanticismo de Schumann, también hay que citar el famoso carnaval de Viena, las arabescas, humorescas, nocturnos, romanzas y *novelettes*, que expresan una verdadera poesía mediante sus sonidos.



Su estilo pianístico y renovador ha sido plasmado en formas cortas. En sus obras de piano es posible presenciar un diseño melódico claro, aunque siempre con nexos poéticos por su gran pasión a la literatura.

Las armonías de Schumann hacen las melodías más coloridas y expresivas, y se puede notar en varias de sus obras pianísticas. Schumann tuvo una estética de pensamiento de libertad en la interpretación y se alejó de los esquemas propuestos del clasicismo, por ejemplo, en su concierto de piano evitó todos los esquemas ligados a la forma sonata.

La música de Shumann se distinguía por ser inesperada, provocada por efectos sorpresa en su ciclo de piezas cortas. Schumann plasmó ingeniosamente complicaciones rítmicas, como las marchas 2/4 y 3/4 donde se varía toda la estructura musical. Construyó temas sobre motivos cortos combinados a su parecer, utilizando armónicamente una voz intermedia con motivos ajenos o modulaciones en tonalidades poco usuales.

4.4. Análisis de la *novelette* op. 21 n° 8, de Robert Schumann.

4.4.1. Propuesta interpretativa.

El estilo romántico está representado por varios compositores muy connotados en el tratamiento pianístico, específicamente donde cada uno de ellos presenta su propuesta estética personal, mediante sus inquietudes y necesidades espirituales manifiestan su propia identidad.

Este es el caso de los primeros románticos como Mendelssohn y Schubert, que reflejan las iniciales formas del discurso musical de su tiempo, donde muy significativo es la expresión, hasta llegar a los grandes compositores del pianismo como Schumann, Chopin y Liszt, quienes también se expresan de una forma particular, poniendo en relieve su individualidad musical y técnico-pianística.

En el caso específico de Robert Schumann, en la *novelette* opus 21 n° 8 nos describe toda su controversial personalidad presentando a Tristán y Florestán, reflejada en cada una de las secciones presentadas de forma cíclica. En cada sección A utiliza un inicio en anacrusa, expresando también el carácter apasionado como uno de los temperamentos del compositor. Es una frase musical bien distinguida mediante una melodía en *legato*, acentuada o marcada,



con un gran enriquecimiento por el movimiento permanente de la mano izquierda. Para culminar esta sección denominada A, su contenido melódico presenta una combinación de *legato* y *staccato* para darle contraste a la frase musical y por supuesto la utilización de la imitación como recurso polifónico en la alternancia de la frase musical entre las manos, culminando estas secciones en un despliegue de acordes en cambios de registros en *staccato*.

En las secciones B, C, D nos presenta los ritmos punteados en cambios de tempo y tonalidad, al presentarnos mayormente un ritmo punteado que emplea para elaborar toda la melodía en toque *staccato*, mientras que se suceden cambios de colores de carácter tímbrico producido por el toque *legato*, logrando mediante esta combinación un equilibrio emocional.

Por lo anteriormente analizado y expuesto, la variedad de toques mediante la gran utilización de ritmos punteados en diferentes secciones, los acordes, el uso magistral de la polifonía, son algunos de los aspectos característicos de la obra compositiva de Schumann, los que permiten identificarnos y apropiarnos para alcanzar un acercamiento a su visión estética y filosófica que siempre aflora en su obra musical.

La obra es muy expresiva, emocional, es un gran ejemplo del estilo romántico. Cada sección tiene una expresión muy personal y especial, característica que podría evocar la transfiguración en música de personajes y temperamentos contrastantes, desde una escala de sentimientos dramáticos, poéticos, majestuosos, graciosos, que expresan la personalidad controversial y temperamental de Schumann: Tristán y Florestán.

En esta obra la unidad entre las partes está dada precisamente por la diferencia entre las mismas, logrando así una integridad magistral.

4.4.2. Análisis formal.

La *novelette* pertenece al amplio repertorio pianístico del romanticismo, formando parte de las obras de carácter (*karakterstücke*) muy representativas de la época. El título, junto con las baladas, está relacionado por designaciones propias de la literatura.



Schumann destina a ocho piezas de su *Noveletten*, op. 21 (1838) a llevarse a cabo como grupo, aunque a menudo se realizan con éxito por separado.

4.4.3. Comportamiento de medios expresivos de la obra.

Melodía: Claramente descriptiva, con un estilo musical de un guion literario

Armonía: Tratamiento muy libre en las relativas armónicas, que son características del estilo romántico. No existe familiaridad o relatividad armónica entre las secciones de esta MB está en la tonalidad de re bemol mayor, mientras la sección C en re mayor, tonalidad que se prolonga en la sección D.

Ritmo: Se desarrolla desplegando una intensa variabilidad de los diseños rítmicos, que caracterizan a cada uno de las escenas literarias-musicales.

Textura: Netamente polifónica en las secciones A, en la primera frase musical, mientras que en la segunda frase utiliza el recurso del dueto. En determinadas escenas, como en el caso de la sección B, la melodía se interrelaciona con el acompañamiento mediante esta textura; no obstante, presenta en los compases n° 3 y 11 una breve textura polifónica, de igual manera en los compases 51, 52 y 53. También en la sección C encontramos textura homófona en la elaboración de la melodía y el movimiento melódico-armónico de la mano izquierda está presentado mediante acordes y octavas, los mismos que son combinaciones de terceras y sextas paralelas. Para culminar esta sección, presenta un interludio meno *mosso* con inicio en anacrusa, con una textura polifónica que finaliza con un *piu mosso* a modo de coda, con textura homófona.

Factura: Muy variada y diversa, demostrando así las particularidades técnico-pianísticas del compositor. Ejemplo: notas dobles, bloques de acordes.

Agógica: Muy rica, con determinadas especificaciones del compositor en cuanto al tempo *ritenuto*, y también cada momento o escena tiene las propias indicaciones de los tempos.

Dinámica: Muy explosiva y sutil, manifiesta las diversas personalidades del compositor: Tristán y Florestán.

La sección A se inicia apasionada, agitada, expresiva, que empieza con una anacrusa que abarca 48 compases



Se presenta en los compases del 1-8 la primera frase musical utilizando desde un principio los recursos expresivos de la textura polifónica

8.



En los compases 8-12 se presenta en la mano izquierda una textura polifónica. El primer diseño de la frase musical en el compás 12 se presenta el tema en la mano izquierda en factura de octavas hasta el compás 17.



En el compás 17 se inicia un canto en la mano izquierda conformado de 8 compases, combinando el carácter de juego mediante el uso del *staccato* con breves momentos de textura polifónica.

En los compases 17 y 21, a partir de la anacrusa del compás 24 hasta el compás 28 se presenta el tema en la voz media, que transita en ambas manos.





En los compases 29-36 se presenta un interludio con características de conversación entre las voces extremas, con características de polirritmia



Para concluir esta sección retorna la presentación en la tercera voz y la voz superior realiza un contra canto con el diseño del tema, reafirmando el final.



En la anacrusa de los compases 40-44 y mediante un sistema de acordes con ordenamiento en cadencia, termina en fa sostenido menor la primera parte.

La sección B se inicia con un ritmo punteado alegre en 2/4, este momento musical literario presenta la característica de Florestán con apoyaturas breves, es característico en esta parte la utilización de la textura homófona en los compases 3-11. En función de una breve textura polifónica se presenta un tratamiento polifónico con otras características, porque los sonidos de los acordes de la mano derecha y la conducción de la melodía de la mano izquierda establecen un dueto en un sentido polifónico, dando un resultado sonoro y musical.



Se presenta la primera frase musical en los compases 1-8

En el sonido de la bemol en la voz superior y en la cuarta voz extrema marca una llamada de atención presentándose una textura polifónica en el compás 8 en el sonido.

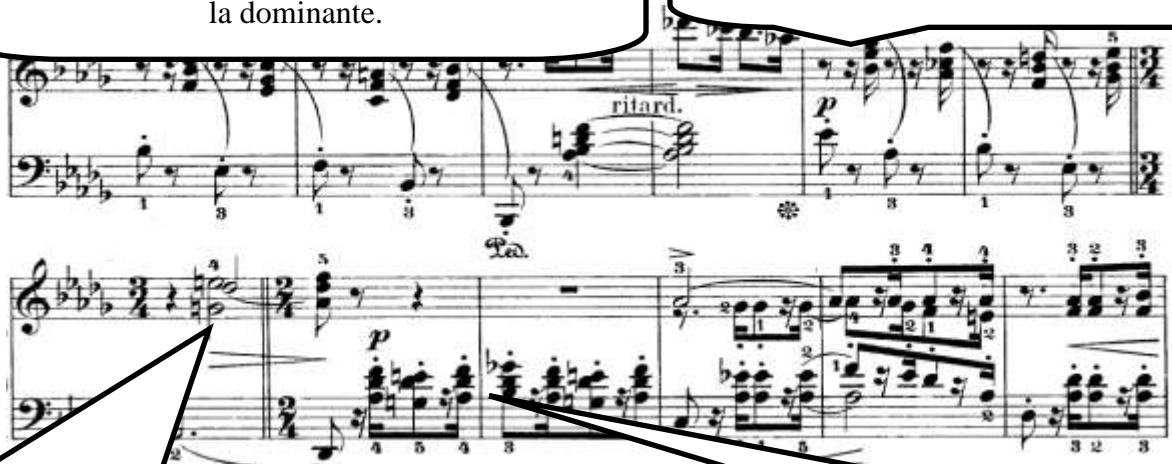


Se presenta la reiteración de la frase musical para concluir en el compás 16 conformando así un periodo musical.



Entre los compases 16-32 en modo de llamada en el sonido do se presenta la idea temática, en la dominante.

Entre los compases 17-24 se presenta la frase musical en la dominante.



En los compases 24-32 se alterna el carácter alegre con compases de alto lirismo, poético, donde el compositor propone o sugiere un *ritardando* para darle contraste y equilibrio al final de la frase.

Se presenta en los compases 33-34 una pausa en cadencia para resolver en el compás 34 en la tónica comenzando el tema en la tónica con su reiteración en la mitad de frase.



Sección A 1

En los compases 41-51 se presenta reiterando un diseño punteado que ha servido de enlace de las breves partes de este análisis, para realizar una modulación hasta llegar al acorde de séptima de dominante.

La sección A 1: su estructura y todos los elementos expuestos de la sección A se presentan de igual manera.

En la anacrusa los cuatro primeros sonidos de la voz superior e inferior del primer tema de la sección A realizan una función de puente melódico armónico para llegar a la sección A 1.



La Sección C se inicia con un allegro brillante, de carácter Florestán en el compás de 2/4 en la tonalidad de re mayor, la frase melódica y toda la elaboración de esta obra, en la sección A y A 1 tienen un carácter alegre, danzante con un ritmo punteado.

La primera frase (a) tiene un inicio en anacrusa, desde los compases 1-8 (simetría)



En los compases 9-16 tenemos un puente melódico armónico de carácter modulante que inicia en la dominante.

Se efectúa una cadencia en el compás 16 donde vuelve a la tónica re mayor en la anacrusa de este compás.



En el compás 24 hasta el compás 29 encontramos otro puente melódico armónico en la tonalidad de mi menor y mediante una cadencia del compás 29 vuelve a la tonalidad de re mayor.

Se presenta en los compases 17-24 la frase a 1 de 8 compases.

En los compases 29-32 se produce un dialogo, con el mismo diseño rítmico.

En los compases 33-37 se propone un movimiento de cadencia para volver a la tónica.

En los compases 37-46 se propone el mismo discurso melódico rítmico ya expuesto.



En la anacrusa del compás 46 hasta el compás 65 se realiza un breve canto melódico en la derecha, mediante acordes, mientras que la izquierda permanece en el ritmo punteado danzante.

En los compases 65-68 se utiliza el mismo diseño rítmico punteado con propósitos modulantes.



En el compás 70 se inicia una breve sección (b) que se inicia en la tonalidad de fa sostenido mayor pasando por si menor, séptima de dominante, mi menor, hasta volver en el compás 99 a re mayor con la mano izquierda, de carácter punteado con propósitos modulantes y resoluciones en cadencia y retardos.



En los compases 70-99 en esta sección, la mano derecha despliega un alto grado de lirismo donde se refleja un poco de melancolía



En el compás 100 en anacrusa y 131 en *meno mosso* de esta sección emplea la textura polifónica muy marcada y definida en las líneas melódicas entre las voces extremas. La característica de esta frase musical que es prolongada sirve para una gran variedad expresiva, cantable y melódica.

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Adagio.' and includes 'ritard.' markings. The second system is marked 'Tempo wie im vorigen Stück.' and includes 'pp' markings. The third system is marked 'Adagio.' and includes 'ritard.' and 'p' markings. The fourth system is marked 'Adagio.' and includes 'pp', 'ritard.', and 'p' markings. The score is written in G major and 4/4 time.

Finalmente en esta sección se presenta en los compases 132-158 un *piu mosso* nos presenta el mismo material melódico rítmico que se presentó entre los compases 46 y 65 de la sección “a”, este *piu mosso* se le considera una coda.

La sección D El análisis de esta sección D, desde su inicio hasta el final, contiene una característica de forma *rondó*, es un *allegro non tropo* de carácter enérgico.



La sección empieza con anacrusa en los compases 1-38, se sitúa la sección (A) del 1-16 el primer periodo musical, utilizando una factura de acordes y con un ritmo muy danzante marcado en el bajo.

En los compases 16 y 17 se presenta una reafirmación armónica mediante el movimiento de las voces internas prontamente.



Se presenta una frase musical que indica *pianissimo*, una frase (b) de la gran parte C de 24 compases.

Se presenta una frase a1 o denominada (a prima) de 8 compases simétrica.



Se presenta una parte (a) en la tonalidad de si bemol mayor.

(♩ = 144.)

Nach und nach lebhafter.

Se presenta una parte (b) en la tonalidad de re menor.



(♩ = 160.)

mf

p

p

Se presenta una parte (c)

(a tempo)

ritard.

R.H.

L.H.



En estos compases que inicia con una blanca con punto se presenta en la tonalidad la mayor el desarrollo de esta sección.



Sheet music for a piano piece, featuring five systems of staves. The music is written in treble and bass clefs, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

The first system includes a treble staff and a bass staff. The second system is marked "Innig." and "p". The third system includes a treble staff and a bass staff, with a "ritard." marking. The fourth system is marked "Tempo I." and "p". The fifth system includes a treble staff and a bass staff, with a "ritard." marking.





The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring many chords, some with multiple accidentals, and various fingerings indicated by numbers 1-5. There are also some slurs and ties. The score concludes with the tempo marking "Adagio." and the instruction "ritard." (ritardando) above the final measures.



4.5. Los estudios de Chopin.

Chopin (Zelazowa Wola, actual Polonia, 1810-París, 1849). Compositor y pianista polaco. Si el piano es el instrumento romántico por excelencia, se debe en gran parte a la aportación de Frédéric Chopin, quien representa el extremo opuesto del pianismo orquestal de su contemporáneo Liszt –representante de la faceta más extrovertida y apasionada, casi exhibicionista, del romanticismo.

El compositor polaco exploró un estilo intrínsecamente poético, de un lirismo tan refinado como sutil, que ha hecho historia en la poesía musical, y consideramos que los restantes compositores de este estilo romántico, plasman su personalidad expresiva mediante la exploración de los recursos tímbricos y dinámicos del piano, quienes también hacen cantar al instrumento, mas es muy peculiar la potencialidad poética de Chopin, siendo por tanto el canto la plataforma, la esencia, de su estilo como intérprete y como compositor.

Los estudios de Chopin cada uno está concebido para una complejidad técnico-pianística y musical muy bien lograda, exponiendo en cada un alto vuelo melódico con propósitos poéticos, por eso los estudios, en la composición pianística de Chopin, presentan una estructura sólida e independiente que pueden ser interpretados en recitales y conciertos.

A continuación, expondremos a modo de ejemplificación, algunos estudios para demostrar las características estructurales y técnico-pianísticas de los mismos.

Opus 10 n° 1:

Este estudio está en la tonalidad de do mayor y presenta la factura pianística en acordes disueltos con intervalos de décima en la mano derecha, mientras la mano izquierda describe un movimiento melódico con fines armónicos. En el análisis formal posee una forma ternaria A-B-A.

Opus 10 n° 2:

Este estudio se encuentra en la tonalidad de la menor, la complejidad técnica de este estudio está fundamentada en un movimiento cromático en la voz superior con la digitación 3, 4, 5, complejidad técnica que utiliza en las líneas melódicas el romanticismo. En cada primer tiempo de los compases se produce un acorde de



quintas, sextas para confirmar la conducción armónica, mientras que en la mano izquierda encontramos la reafirmación armónica en el bajo mediante la alternancia de acordes. Su estructura también está concebida en la forma ternaria A, B, A1.

Opus 10 n° 3:

Se encuentra en la tonalidad de mi mayor, su fundamento técnico musical está basado en una línea melódica en *legato* conducida en la voz superior con la digitación 3, 4, 5, utilizando como recurso expresivo la textura polifónica. Mientras que la mano izquierda describe un movimiento armónico con perfiles melódicos utilizando permanentemente la siguiente célula rítmica: semicorchea, corchea con acento, y semicorchea.

Su estructura es ternaria: A, B, A1, encontradas las similitudes técnico y musicales en las partes análogas. La sección B tiene un carácter más “alegre”, y al inicio presenta un material muy contrastante por manifestarse más ansioso con la utilización de un acorde de séptima de dominante mediante terceras dobles en sentidos combinados y por intervalos de cuartas en movimiento contrario entre las manos. Al finalizar esta sección nos presenta sextas dobles para ambas manos en movimientos encontrados y contrarios mediante el uso de secuencias de acordes de séptima disminuida.

Opus 25 n°1:

Se encuentra en la tonalidad de la bemol mayor, el cual es bien identificado por la audiencia, donde encontramos también su estructura ternaria A, B, A1.

En la parte A propone una línea melódica de sonidos de campana presentada en el primer sonido de cada tiempo del compás, mediante la factura de acordes quebrados y acordes disueltos con grandes extensiones entre los intervalos.

Este propósito técnico- musical es utilizado también en la mano izquierda, mientras que en la sección B este se presenta en ambas manos y por medio de reducción de sonidos, se produce una polirritmia entre las mismas ,continuando con el fluir de la línea melódica en la mano derecha.

A l regresar a la sección A1 encontramos similares particularidades técnicas y musicales.



Opus 25 n° 2:

Se encuentra en la tonalidad de fa menor, nos propone un despliegue melódico mediante el recurso de la polirritmia, como resultado del uso de valores por aumentación. De igual manera podemos concretar la estructura ternaria sosteniendo el sentido de la polirritmia.

Opus 25 n° 10:

Se encuentra en la tonalidad de si menor, su estructura ternaria está muy bien delimitada por las “tareas” de cada parte. Encontramos en la sección A y A1 un movimiento constante de tresillos de corchea como valor de aumentación entre ambas manos con movimiento paralelo de octavas, en la elaboración de la melodía al unísono, y para finalizar esta sección utiliza también las octavas y otras relaciones de intervalos provocando un clímax en movimiento contrario para retornar al movimiento unísono.

La sección B se dirige a la tonalidad de si mayor, y cambiando al compás de $\frac{3}{4}$, produce una ruptura e individualidad que en este caso propone un cambio de tempo.

Propone la conducción mediante un canto de octavas paralelas en la mano derecha mientras la mano izquierda por medio de acordes con textura polifónica manifiesta un profundo sentimiento en cantable para retomar la sección A1.

Las secciones A y A1 revisten un carácter “apasionado y tormentoso” mientras la sección B posee un alto contenido poético y vocal mediante la utilización de la textura polifónica, que nos conduce a un estado emocional de tranquilidad. Esta alternancia y contrastes de estados anímicos le otorgan la unidad a la obra.

Estudios Moscheles:

Estos tres estudios dedicados a su profesor Moscheles, se caracterizan por la ejecución de polirritmia entre las manos mediante la utilización diversa de recursos pianísticos.

Los dos primeros estudios poseen forma ternaria A, B, A1, los cuales plasman un alto contenido musical y artístico, característicos del “pianismo de Chopin”.



El recurso de polirritmia se presenta en los dos primeros estudios, mientras que en el tercero, en la tonalidad de re bemol mayor, desencadena una combinación de ataques entre la primera y segunda voz, produciéndose una textura polifónica en la mano derecha, la voz superior en *legato* y la segunda voz en staccato. La forma es binaria A – A1.

4.6. Análisis del estudio para piano Op. 10 n° 5, de Chopin

4.6.1. Propuesta interpretativa

El estudio de teclas negras es netamente musical y técnico. Es importante en la mano derecha escuchar cada una de las notas de los arpeggios, con una posición de la mano muy cómoda, articulada. Ambas manos tienen diferente técnica pianística: la mano derecha tiene tresillos con semicorcheas, y la mano izquierda posee acordes que deben ser precisos en la ejecución. Ambas manos tienen su línea melódica. El fraseo y el estilo cantable son importantes para transmitir el grado de expresividad de la obra. El ejecutante debe sentir el desarrollo y el clímax de la obra, así como los matices dinámicos que requieren gran sensibilidad y estudio técnico.

El toque de Chopin está caracterizado por ser muy natural y libre. Es necesario evitar el esfuerzo con un movimiento de rotación en la muñeca, el peso del brazo debe darnos una articulación brillante, se requiere tener una posición de la mano cómoda con la tecla pero sin descuidar el punto de apoyo profundo y expresivo.

Se recomienda en la ejecución de Chopin, una excelente relajación muscular tomando aspectos importantes en la interpretación, como ser minucioso en los detalles de la dinámica y la línea melódica, desarrollando las frases con una ejecución virtuosa y brillante, característica del estilo interpretativo de Chopin.

La obra de Chopin se encuentra entre las más originales e influyentes de la literatura pianística. Chopin y Liszt descubrieron el verdadero potencial del piano, para construir un mundo poético de melodía y color, por eso todos los pianistas no pueden desarrollar crecimiento artístico sin tocar obras de estos compositores. Este avance impulsó las bases de toda la composición pianística posterior.



La estética chopiniana se conformó evocando los recursos músico-vocales del bel canto operístico de Mozart y Bellini, combinados también con la herencia musical polaca. Gracias a esta última, el emigrado se convirtió, además, en el primer compositor nacionalista de su país.

4.6.2. Análisis formal

“El Estudio op. 10 n.º 5 en Sol bemol, también conocido como “Teclas negras”, se caracteriza por los arpeggios de la mano derecha, que tocan casi exclusivamente teclas negras, debido a que en el compás 66 Chopin escribió un fa natural, es decir, la única tecla blanca de toda la obra.”²

La mano izquierda utiliza acordes y octavas. El estudio puede dividirse en cuatro secciones: El primer tema que inicia el estudio desarrolla algunas variaciones después de su segunda repetición. El segundo tema comienza después de dos majestuosos arpeggios que llegan a cubrir la mitad del teclado, este segundo tema es corto, dura sólo dieciséis compases y está escrito en la tonalidad de la dominante del estudio: re bemol mayor. El primer tema vuelve a repetirse una vez más y sí empieza la coda, es durante este camino hacia el epílogo en el que la mano derecha toca el fa natural, la única tecla blanca que se ejecuta en el estudio. Aquí se establece una cadencia hacia la coda: una frase en *legato*, en la tónica, que termina con una frase rápida en octavas en las dos manos y completamente.

4.6.3. Comportamiento de los medios expresivos de la obra.

Forma: Se encuentra en una forma ternaria A – B - A1 - CODA.

Tonalidad: Sol bemol mayor – Fa sostenido mayor (enarmonía).

Textura: Homófona (melodía con acompañamiento), mas en algunos momentos encontramos breves momentos de textura polifónica como recurso expresivo, como por ejemplo en la sección A en el compás 4, y 12, y en la sección A 1 en el

² CHIANTORE, L. (2007). *Historia de la Técnica Pianística*. Roma: Alianza.



compás 52, y en el compás 66 en la sección B, en el compás 47 y 48 por momentos se nota una distinción de textura con resultados tímbricos.

Armonía: Muy estable, se presenta tónica, dominante, tónica. En la sección B se presenta netamente en dominante, que es re bemol menor y en la A1 se presenta en tónica.

Ritmo: Está compuesto en compás de 2/4 donde la mano derecha se mueve en tresillos de semicorchea, la mano izquierda el pulso la conduce en corcheas, y en ocasiones encontramos elementos sincopados, como en la sección A, en los compases 7, 15, 25, 27, 28, y en la sección A 1 en los compases 61 y 62.

En los compases 4 y 12 en la sección A, y en el compás 52 en la sección A 1, que coincidentemente con el compositor, señala un acento rítmico en la segunda parte débil del primer tiempo del compás, y este recurso nos da un carácter más alegre y dinámico. Este diseño corresponde a la influencia danzante en su obra (polonesas y mazurcas).

Dinámica: Este elemento expresivo se comporta de una forma peculiar, en correspondencia con su estilo, y sobre todo emplea los cambios de planos sonoros, por ejemplo en los compases 1, 2, 5, 6, 9, 10 etc. Y esto se reitera en la sección de A1. Por otra parte, propone el *crescendo* conduciendo hacia un *forte*, el cual hace un *diminuendo* hasta un PP como resultado sonoro y tímbrico de “*campanella*” e irrumpiendo rápidamente el *forte* en los compases 7, 8 y 9. Por lo tanto la dinámica se corresponde a los requerimientos expresivos del compositor tratando de alcanzar su máxima expresión.

Agógica: Tiene una vital importancia, donde el propio compositor propone la moderación en la conducción del tempo, para decir el discurso musical con el gusto y la elegancia que lo caracteriza.

Las sugerencias de cambios de tempo por el compositor, con toda exactitud donde propone los cambios de tempo, no permite el uso del *rubato* dadas las características de pulsación y rítmica de esta obra.



Se presenta la **parte A**, del estudio en los compases 1-32 donde tenemos una simetría perfecta en la elaboración de las frases y periodos musicales $16 \times 2 = 32$ dos periodos musicales.

La frase música (a) está muy bien identificada en los compases 1-8 y su reiteración en los compases 9-16 donde encontramos el primer periodo musical en sol bemol mayor.

En los compases 1-16 mantiene la tonalidad de sol bemol mayor, considero una frase musical (a).



En los compases 17-32 se considera una frase musical (b).

Las primeras frases musicales de esta sección (b) en los compases 17-32 se componen de una manera no simétrica.



En el compás 23 se propone una progresión armónica-melódica con sentido cromático para dar paso a la presentación de la sección B.





29 30 31 32 33 34

cresc.

sempre legatissimo

f

Esta sección, presenta en la mano derecha la permanente pulsación de tresillos de semicorchea, mediante un acorde de mi bemol séptima con quinta aumentada (Mib 7 #5).

En el compás 34 se presenta un diseño de corchea con punto, que emite una intención de llamado.

41 42 43 44 45 46 47 48

dim.

f

dim.

En los compases 41-48 en la tonalidad de dominante de re bemol mayor (V 7) utiliza en la mano derecha una dificultad técnica de acordes quebrados.



Se realiza una traslación en la octava aguda en los compases 44-45-48, la rotación se hace a distancia de novena, mientras la mano izquierda muestra un sentido melódico en acordes de sextas dobles paralelas, rectificando la tonalidad de re bemol mayor.

En los compases 45-48 continúan acordes de sextas paralelas de tres sonidos con movimientos cromáticos. En los compases 47-48 nos propone una breve textura polifónica.

Se presenta la sección A 1 en los compases 49-85, el análisis de esta sección muestra en el compás 67 una coda. Dado que se exhibe permanentemente la cadencia a la tónica, y de esta manera se reitera la tonalidad, por lo tanto se puede proponer dos posibilidades de análisis. La primera A-B-A1-coda que se señala en esta visión a partir del compás 78 y la segunda visión que la coda empieza en el compás 67. Para este análisis se considerará la primera visión, donde A1 se desarrolla dentro de los compases 49-78.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff has a harmonic accompaniment with chords. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano). A crescendo marking *cresc.* is present. Fingering numbers are shown above the treble staff. A bracket labeled '8' spans the first two measures.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics: *p* (piano). A crescendo marking *cresc.* is present. Fingering numbers are shown above the treble staff. A bracket labeled '8' spans the first two measures.

El bajo posee una movilidad, con un propósito melódico y armónico.

Se presenta un canto interno, propósito musical que se presenta en todo el movimiento de la mano derecha mediante acordes quebrados.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics: *cresc.* (crescendo). Fingering numbers are shown above the treble staff. A bracket labeled '8' spans the first two measures.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics: *pp* (pianissimo), *delicatissimo smorz.* (delicately fading). A *poco rall.* (poco ritardando) marking is present. Fingering numbers are shown above the treble staff. A bracket labeled '8' spans the first two measures.

Resulta interesante que el clímax de esta sección, se va propagando mediante un *ritardando* y *diminuendo* en el compás 65 en *PP* y *delicato smorzando* en un acorde de séptima dominante en la mano izquierda, con un carácter muy delicado para llegar al compás 66 cuyos compases (65,66) poseen una línea melódica muy contrastante, haciendo una breve textura polifónica, lo cual le proporciona una distinción a este pasaje.



A partir del compás 67 nos presenta la segunda idea temática en tónica (b1). En esta sección los elementos expresivos se comportan de igual manera que en la sección A, excepto en los compases del 57 al 60, donde el bajo posee más movilidad con un propósito melódico y armónico



Para finalizar, la coda se presenta en los compases 78 al 85, reiterando la tónica utilizando por primera vez notas dobles en el primer tiempo de los tresillos de semicorchea, sobre la tonalidad de tónica (mano derecha). Realiza la mano izquierda un desplazamiento de acordes disueltos, a distancia de décima y también de octavas en el compás 85. Ambas manos en esta sección se mueven mediante una secuencia melódica armónica, logrando un clímax en el compás 83 que mediante la factura de octavas, en ambas manos, presenta el final de la coda.





CAPITULO V

LA MÚSICA LATINOAMERICANA PARA PIANO

5.1. El folklore argentino de Alberto Ginastera.

Gran parte de las obras de Alberto Ginastera (1916-1983), considerado uno de los compositores latinoamericanos más importantes, es el reflejo de su maestría para revivir las melodías de la tradición argentina, haciendo uso de diversas corrientes de la vanguardia del siglo XX. Para poder comprender su concepción musical, es ineludible conocer una parte de los rasgos populares de su país.

La música argentina se caracteriza por ser lúcida y rápida, de formas claramente delimitadas, teniendo sus raíces en las culturas indígenas originarias.

Tres grandes acontecimientos histórico-culturales la fueron moldeando: la colonización española (siglos XVI-XVIII), la inmigración europea (1850-1930), la migración interna (1930-1980).

Si bien el “folklore” es reconocido como una expresión cultural que reúne los requisitos de ser anónima, popular y tradicional, en Argentina, se conoce como folklore o música folklórica a la música popular de un autor conocido, inspirada en ritmos y estilos característicos de las culturas provinciales, y sucede que en la mayor parte del territorio argentino predomina la influencia musical española, seguida de la francesa, africana e italiana.



De la música francesa imitó las danzas rioplatenses de salón y de los africanos algunos ritmos como la zamba y el bombo.

El tango es una danza que surge alrededor de la segunda mitad del siglo XIX; es de tempo moderado, escrita en compás de dos cuartos y utiliza en la factura pianística en octavas, seguidas de una síncopa (semicorchea-corchea-semicorchea). Los compositores argentinos lo han estilizado de forma libre, de manera que se lo encuentra comúnmente en compás de cuatro cuartos con tres negras y dos corcheas, el último ligado a otra negra del siguiente compás.

En un principio, el tango argentino fue una mezcla de la habanera cubana y la milonga argentina, siendo esta una característica para conformar uno de los géneros más populares de las pampas argentinas, expresando a menudo un carácter nostálgico.

El tango está concebido en dos partes, la primera en tempo lento en compás de dos cuartos o cuatro cuartos y la segunda enérgica en compás de tres cuartos o seis octavos. Sus textos casi siempre estaban relacionados con la vida en las llanuras, los gauchos que cantan al ritmo del “paso lento del buey novillo”, las manadas, los pájaros chalchaleros (que se alimentan de la fruta del árbol del chalchal).

Además encontramos el railecito, el cielito, la hueya, la milonga, el malambo, la zamba, el marote y el triunfo. En ellos se puede observar todos los rasgos y componentes del folklore argentino, los mismos pueden estar en los cambios rítmicos, de dos cuartos, tres octavos y seis octavos, este último, el más usado, frecuentemente sincopado.

Alberto Ginastera es uno de los máximos exponentes de la música argentina, entre otros compositores, que hizo uso de los modelos rítmicos de algunas danzas oriundas de este territorio sudamericano.

Es importante notar que el desarrollo del folklore en la música de Ginastera se dio a lo largo de varias etapas compositivas, en algunas de ellas de manera más



explícita que en otras, sin embargo, este espíritu argentino fue parte fundamental del estilo de toda su obra.

La connotada obra de Ginastera se divide en tres periodos; nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo, y neo-expresionismo.

Las obras pertenecientes a su primer periodo están caracterizadas por el "nacionalismo objetivo" en el que las particularidades de la música autóctona se reproducían abiertamente, siendo está influenciada por Stravinsky, Bártok y Falla. Las obras de este período son: Danzas argentinas op. 2 para piano, Estancia (ballet), las Cinco canciones populares argentinas, etc.

El segundo período denominado nacionalismo subjetivo, se enmarca a partir del año 1984, donde emplea técnicas compositivas más vanguardistas, sin embargo las concilia hábilmente con sus fuentes tradicionales.

De este periodo compositivo se puede encontrar obras como la pampeana n. 3 para orquesta, y sonata para piano n. 1, y es en este momento que abraza las técnicas del dodecafonismo.

El cuarteto de cuerda nº 2 tiene la misma calidad rítmica que aparecía en sus primeras obras y, a pesar del uso de técnicas dodecafónicas, este cuarteto es esencialmente tonal. En este período, sus obras presentaban las características étnicas de su tierra de una forma sublimada. El período neo-expresionista, comienza aproximadamente en 1958. Está marcado por una búsqueda continua de los procedimientos técnicos más avanzados y una disminución de la importancia de las características nacionales explícitas. No hay más folklore pero continúa habiendo síntesis argentina, como él mismo afirmó. Además de una aproximación cada vez mayor a la técnica dodecafónica, respondió a algunas de las nuevas corrientes que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial, integrando ciertos aspectos de la composición aleatoria y micro tonal, dentro de su propia orientación estilística general.



Este compositor experimentó con armonías y técnicas modernas, con el fin de trascender sin limitarse a su topografía. Las obras más importantes de este período fueron las óperas Don Rodrigo, Bomarzo y Beatrix Cenci, que tuvieron gran éxito y lo situaron como el compositor latinoamericano más importante de su tiempo. De este último período tenemos aún dos conciertos para piano, un concierto para violín, el Popul Vuh para orquesta, el concierto n. 2 para cello y orquesta y la cantata para América mágica.

5.2. Análisis de las dos danzas argentinas para piano de Alberto Ginastera.

5.2.1. Propuesta interpretativa.

La primera, Danza del viejo boyero, plantea entre sus recursos compositivos un movimiento sistemático y permanente combinado entre ambas manos que consideramos una polirritmia, para la elaboración de una melodía con sencillez mediante acordes de intervalos de segundas y cuartas permanentes.

La precisión rítmica debe ser alcanzada mediante la coordinación entre ambas manos, siendo este elemento interpretado con un pulso muy estable manteniendo un tempo sostenido, dada la velocidad requerida, por lo que es preciso utilizar todo el peso de los brazos y de los dedos para una ejecución muy enérgica y que, a su vez, el intérprete permanezca en estado en relajación.

En el caso de la Danza de moza donosa, sugiere un carácter muy contrastante con relación a la primera danza, ya que dado la sugerencia del propio compositor es dulcemente expresivo y cantable.

Es sugerente la utilización de la textura polifónica como recurso expresivo, así como el movimiento constante y afable de la mano izquierda (puede considerarse un ostinato rítmico-melódico), presentando en el desarrollo de la obra el clímax mediante la elaboración de un sistema de acordes melódicos de cuatro sonidos con octavas paralelas.

A partir de la sección B (anacrusa del compás 21, utilización de quintas y cuartas paralelas para la elaboración de la melodía) existe un clímax en la anacrusa del



compás 37, utilizando la técnica de acordes con octavas paralelas anteriormente expuestos.

Esta técnica y táctica compositiva empleada en la melodía de forma magistral empleada por Ginastera en esta danza, pone de manifiesto unos de los recursos adoptados y empleados por los compositores nacionalistas latinoamericanos, pues como todos conocemos, esta disposición de dichos intervalos estaba vedada en los estilos anteriores de creación musical.

Las disonancias y los puentes en cadencia de esta obra son de vital importancia, ya que la misma es una composición del siglo XX, periodo donde se rompe el esquema tonal que predominaba anteriormente. El carácter de la obra contiene muchos contrastes de dinámica y de color.

5.2.2. Comportamientos de los medios expresivos de la obra

Melodía: este elemento está muy sintetizado como un elemento ritmico, cuya polirritmia va desarrollando en este material melódico. Consideramos que el uso de la bitonalidad, es una característica enriquecedora en esta obra reflejándose así un nuevo criterio armónico.

Ritmo: a partir de la polirritmia, ya mencionada es significativa el uso de las sincopas

Textura: prevalece la textura homofónica- armónica mas es indispensable hacer una síntesis entre las manos para lograr la unidad de la obra.

Factura: en la mano izquierda prevalece un movimiento lineal con el uso sistemático de las 6 corcheas que determinan el diseño rítmico de este compás, mientras que la mano derecha se concreta en posiciones fijas de acordes a distancia de cuarta y segundas en movimiento paralelo y el empleo de acordes en octavas paralelas a partir de la anacrusa del compás número 37 al 41.

Dinámica: este elemento es muy rico en su empleo explotando al máximo los recursos sonoros y tímbricos de nuestro instrumento, todas las acotaciones están muy bien marcadas por el propio compositor.



Agógica: la obra comienza con la sugerencia del propio compositor en *animato* e *allegro* y con una propuesta metronómica de negra con punto, señalando en la anacrusa del compás 37 al 41 un *rit molto*. Justamente del primer tiempo de este compás 41 sugiere nuevamente a tempo, hasta el compás número 59 hasta el 62, con un ritardando a partir del compás 63 que consideramos coda propone nuevamente a tempo a partir del compás 68 y 79 acota un poco ritardando y para finalizar y al partir del compás 80 al 82, al producirse el final vuelve a tempo consideramos que la unidad interpretativa entre la agógica y la dinámica, son dos elementos esenciales para una brillante interpretación, el cual nos permite un acercamiento a la riqueza compositiva de Ginastera.

5.2.3 Análisis Formal.

Danza del viejo boyero:

Para iniciar el análisis de esta obra debemos señalar la novedad de la utilización de la bitonalidad, cuyo recurso es comúnmente empleado en las composiciones musicales a partir de la segunda mitad de siglo, correspondiente a determinados compositores de la contemporaneidad.

Podemos considerar que el ritmo permanente y sostenido mediante la polirritmia que se establece entre ambas manos es característico de la danza Malambo.

En esta obra el elemento rítmico tiene preferencia sobre el aspecto melódico, mas considero que ambos logran una fusión. Si bien formalmente parece compleja, la obra es en realidad una sucesión de variaciones sobre una frase de ocho compases, tal como son los malambos con la intercalación de breves pasajes de función conectiva y codal. La obra se inicia con un pasaje de ocho compases en los cuales el compositor imita con el piano el típico acompañamiento guitarrístico del malambo, alternando acordes casi percusivos en la mano derecha con breves giros ascendentes y descendentes en tiempo débil en la mano izquierda.



En la sección A conduce hacia el convencional FF, el climax .

Se presenta una Introducción

PIANO

Animato e allegro (♩ = 138)

p

più p

Dos compases de transición nos llevan a la declaración inicial del tema

Inicia el tema (a) (cp.11-18). El discurso inicia una escalada de tensión a través de las sucesivas apariciones del tema, logrado a partir de progresivos transportes.

cresc.

p

Se presenta el tema en el primer grado a la quinta superior (cp.19-26)



Se presenta el tema a la octava aguda (cp.27-34)



Cuando la obra parece llegar al clímax se sucede una nueva repetición del tema, indicada *ritenuto molto* y con los tres últimos sonidos.



Se presenta una sección de transición de cuatro compases (49-52), el registro que se establece en la región más aguda,

La obra en realidad nunca llega a su clímax. Vuelve a escucharse el pasaje introductorio (cp.41-48)

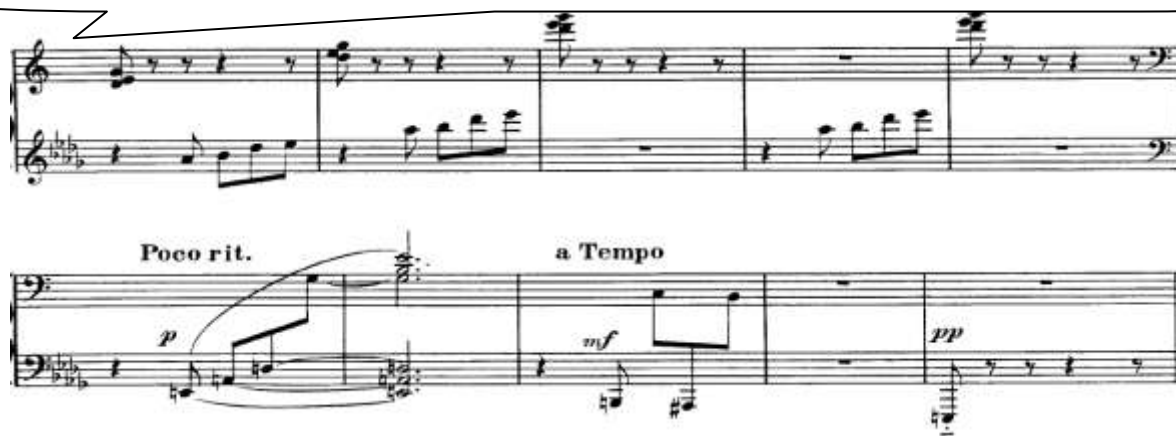
En la sección A1 emplea el material concebido como introducción, llevándolo hacia un clímax en PP. y utilizando *ritardando*, propuesta estética de los compositores de la contemporaneidad.



Se repite el tema a una cuarta ascendente (53-61), indicado *pianissimo*, casi como una reminiscencia, un recuerdo nostálgico de situaciones vividas tiempo atrás.



Se presenta la coda para finalizar el análisis, nos presenta el material melódico rítmico empleado en la introducción con semicorcheas, que se desplazan hacia un registro superior del piano, provocando un final tranquilo con la presentación en un cambio de tempo a *poco ritardando* mediante un acorde muy guitarrístico, luego *a tempo*.



Para finalizar en el sonido mi natural, (que el compositor haya tenido en su universo, sonido que a pesar del uso de la bitonalidad su centro tonal es en mi menor).



Danza de la moza donosa:

El comienzo de la obra está marcado *dolcemente espressivo* y en *tempo rubato*. Se inicia con una fórmula de arpeggio F (fundamental, quinta, tónica) sobre el acorde de tónica (la menor), que evoca los típicos acompañamientos arpegiados de las canciones pampeanas. Dando así lugar a numerosas resonancias intertextuales.

5.2.4. Comportamientos de los medios expresivos de la obra

Melodía: este elemento expresa y describe la dulzura que el propio compositor recomienda y manifiesta a lo largo de toda la obra.

Armonía: está concebida establemente en la tonalidad de La menor (tónica), mas emplea el cromatismo como recurso expresivo, los giros armónicos realizados en la sección B son hacia tonalidades vecinas.

Ritmo: la mano izquierda se incorpora a lo largo de toda la obra con un movimiento rítmico ostinato mediante tres corcheas negra, mientras la mano derecha está más enriquecida y variada empleando elementos sincopados, diseños rítmicos de 6 corcheas negra con punto ligada a una corchea sonidos largos (blanca con punto).

Textura: en esta obra encontramos en la sección A y A1 largos compases en textura polifónica, medio compositivo que favorece de forma extraordinaria el contenido melódico. Generalmente es una textura homofónica - armónica mas el compositor le da un alto significado a la utilización de ambas texturas polifónica y homófona armónica.

Factura: la utilización de diversas facturas es una de las características que se manifiestan en esta obra. La misma inicia con un movimiento lineal, en la sección. En la sección B utiliza el movimiento paralelo de cuartas y el compás 37 para presentar el inicio de la sección climática, en la mano derecha emplea acordes en



octavas paralelas mientras que la mano izquierda, utiliza el mismo diseño rítmico que ha servido a modo de ostinato emplea octavas y acordes en quintas paralelas. Esta explosividad de la factura comienza a diseminarse a partir del compás 49 para realizar la sección A1 a partir del compás 56 con las mismas características de A.

Dinámica: este es un elemento que toma muy en cuenta el compositor para describirla con dulzura y ternura, que posee intrincadamente la obra ella está reflejada en sus propias sugerencias como *p* cantando *crescendo*, *messo forte*, *diminuendo*, *pianissimo*, *forte intenso*, *piú forte*, *fortissimo* etc.

Agógica: este elemento estrechamente vinculado anteriormente ya citados guarda una estrecha la propuesta del compositor *Dolcemente espressivo* (negra con punto igual a sesenta tempo rubato) expresa el mudo sonoro del compositor para esta obra.

Aparece citado por el propio compositor los rit a tempo, rit poco, rit molto, molto lento y expresamente el acore final en blanca con punto y un calderón en PP. lontano (a lo lejos), para concluir consideramos la validez y riqueza compositiva que se manifiesta en la estrecha vinculación de estos elementos expresivos.

Se inicia la obra con una fórmula de arpeggio F (fundamental, quinta, tónica) sobre el acorde de tónica (la menor).

La sección A (cp.4-24) se caracteriza por una melodía de perfil descendente (con eventuales saltos inmediatamente compensados con un descenso) de comienzo y final femeninos.

Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato)

PIANO *pp* *p cantando*

The image displays a musical score for the beginning of a piece. It features two staves: a piano (piano) staff and a vocal staff. The piano staff begins with a piano (pp) dynamic and a tempo marking of 'Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato)'. The vocal staff begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'p cantando'. The score shows the initial arpeggio of the F major chord (fundamental, fifth, tonic) over the tonic (F minor) chord, as described in the text.



La primera unidad (cp4-11) se estructura en torno de tercera menor descendente mi-do, alternando las armonías básicas de tónica y dominante de la mano izquierda.

La segunda unidad por su parte, despliega una melodía larga, de arco amplio, estructurada en el descenso la5-la4 (cp.12-24). Esta unidad, indicada *crescendo* por el autor, se caracteriza por un pathos ansioso y angustiado, logrado a través de un contra canto cromático que asciende por semitonos desde la5 hasta el mib5. Ginastera explota aquí antiguas asociaciones retórico-musicales que se remontan hasta el barroco, a saber: el vínculo entre el ascenso cromático con el incremento de tensión (el topos ansioso) y la relación entre el descenso cromático.

dim. p

Rit. a Tempo pp soave

Inicio la sección B

La sección B, estructura da a su vez en dos unidades, acumula tensión por medio del incremento de la densidad textural y el ascenso en el registro. Se inicia con una melodía de comienzo femenino y perfil cerrado, estructurada en torno del descenso re6-sol5 (cp.25-28). Este motivo es desarrollado en sucesivas unidades de cuatro compases, cada una de ellas aportando un elemento más a la escalada tensional, basta como ejemplo la progresión de intensidades.

La primera exposición del motivo indica *pianissimo*. Tres sucesivos *crescendo* nos llevan primero a un piano (cp.29-32)



Se presenta un *piu forte*
(cp.38-40)

Se presenta un *mezzoforte* (cp.33-37)



La obra se conduce directamente al forte que marca el comienzo de la segunda unidad, indicada *forte intenso*. Acordes paralelos de cuatro sonidos en la mano derecha, acompañados por arpeggios reforzados por cuartas, quintas y octavas en la mano izquierda aparentan un desborde pasional que conduciría eventualmente a un clímax. Sin embargo, las expectativas (las nuestras y las de la moza donosa) se frustran, y la sección termina sumisamente con el consecuente de la melodía A. Un análisis que despoja las bordaduras y cambios de registro, vemos que la estructura de la melodía no es otra cosa que un descenso cromático.



6



Inicia la sección A1



Se presenta la síntesis de la sección A





Luego de la recapitulación de la sección A, la obra termina como comenzó, con una sucesión de arpeggios en tónica. Una breve coda, apenas dos compases, otorga un giro final a la agenda subyacente a la obra. La resolución final se posterga por medio del despliegue del acorde sin tercera, tradicional recurso para la evocación de imágenes de lejanía y soledad. El esperado acorde de tónica finalmente aparece, pero desnaturalizado por medio del remplazo de su quinta por la sexta mayor, sorprendiendo al oyente con su carencia de función cadencial.

CAPITULO VI: LA MUSICA ECUATORIANA PARA PIANO DE LUIS HUMBERTO SALGADO

El compositor Luis Humberto Salgado representa una figura muy destacada dentro del pentagrama musical académico del Ecuador. Gran parte de sus obras reflejan la mezcla del folklor ecuatoriano, con diversas corrientes de su tiempo.

Varias de sus obras sinfónicas han sido estrenadas en Europa y los Estados Unidos, ganó varios premios en composición, y se destacó como un gran crítico musical y pedagogo. Así mismo, se trata de un personaje musical respetado nacional e internacionalmente, aunque su música no ha sido lo suficientemente conocida.

Se trata de un compositor que potencia el nacionalísimo musical pero que lo encausa a través de los recursos de la música académica. Esto marca una diferencia con sus compatriotas, que se dedicaron mayoritariamente a componer



géneros folclóricos y vernáculos manteniendo rasgos más tradicionales. Salgado fue un compositor ecléctico que experimentó con armonías y técnicas modernas, con el fin de trascender sin limitarse a la geografía ecuatoriana, basándose en una identidad propia.

Como pianista Salgado tuvo la oportunidad de estrenar su repertorio pianístico y algunos de sus fragmentos corales de sus óperas en el Conservatorio Nacional, donde trabajaba. Entre su catálogo musical también encontramos nueve sinfonías, cuatro operas, una opereta, cinco ballets, conjuntos de cámara, conciertos para distintos instrumentos, numerosas suites, canciones y piezas para piano. Este compositor fue uno de los escasos músicos académicos de nuestro país como: Aparicio Córdoba, Carlos Amable Ortiz, Sixto María Durán, que crearon un repertorio para piano (mazurcas, valeses) incorporando géneros musicales mestizos como el pasillo.

Como representante con una visión propia del nacionalismo musical ecuatoriano, utilizó todos los géneros musicales vernáculos del país para resaltar el colorido de la naturaleza andina, las hazañas heroicas de sus antepasados, leyendas, así como las fiestas del altiplano. Luis Humberto Salgado utilizó danzas indígenas ecuatorianas como el danzante, el yumbo y el yaraví, también música mestiza como el albazo, el sanjuanito o el aire típico del pasillo. Aunque estas danzas aparecen como piezas independientes forman parte de estructuras cíclicas, como el caso de las suites de piano.

La obra pianística de Luis Humberto Salgado se caracteriza por ser extensa y evidencia un conocimiento virtuoso del instrumento. Este repertorio está conformado en su mayoría por miniaturas inspiradas en temas folclóricos, agrupadas casi siempre en suites, por ejemplo: Fiesta del corpus en la aldea, Mosaico de aires nativos, Estampas serraniegas. Compuso otras obras con varios ciclos de movimientos, donde hay pocos elementos de la música tradicional ecuatoriana, por ejemplo: sus tres sonatas, el *Quadrivium* y las Seis fases rapsódicas sobre tres acordes. Estas dos obras se encuentran en un lenguaje atonal que se identifican por el uso de acordes de estructuras complejas y temas formados por doce tonos no repetitivos. El último grupo de obras de Luis



Humberto Salgado son tres conciertos: el primer concierto es la Consagración de las vírgenes del sol, un concierto de carácter programático conformado por tres movimientos. El tratamiento del piano en este concierto es percusivo y recuerda el estilo del compositor Sergui Prokofiev; el segundo concierto fue titulado una Fantasía para Piano, y el tercero es una obra para piano y arpa.

El mosaico Aires nativos corresponde al grupo de obras de carácter nacionalista folclórico y de clara expresión romántica. Las varias danzas que conforman esta suite fueron compuestas en diferentes años de la década de 1940, a excepción del pasillo nocturnal que fue compuesto en el año de 1956, también hay que citar que el danzante la Trilla obtuvo un premio importante en Cuenca.

Las danzas están compuestas por temas propios del autor y no es un simple arreglo para piano de la música vernácula y mestiza ecuatoriana, su armonización le da a todas estas obras que conforman la suite un aire de salón, y alcanzan un grado de sofisticación por su delicada factura pianística.

Otra de las obras importantes del compositor Luis Humberto es el sanjuanito futurista que creó utilizando técnicas como el sistema dodecafónico, arte vanguardista de su tiempo, con el carácter rítmico del folclor ecuatoriano. Aunque Salgado no estuvo en contacto directo con los compositores y centros europeos especializados, aceptó el sistema dodecafónico, porque opinaba que el sistema de doce tonos no constituía necesariamente la muerte de la música autóctona.



6.1. ANALISIS DE LA OBRA PARA PIANO “DANZANTE” DEL COMPOSITOR LUIS HUMBERTO SALGADO

Tiene una introducción en octavas disueltas con un acompañamiento de acordes sobre mi menor

De carácter muy profundo triste y romántico.

III. La trilla* - danzante

Parte A

Allegretto

Se presenta el primer tema en la tonalidad de mi menor



Se presenta el segundo tema en la tonalidad de sol mayor.

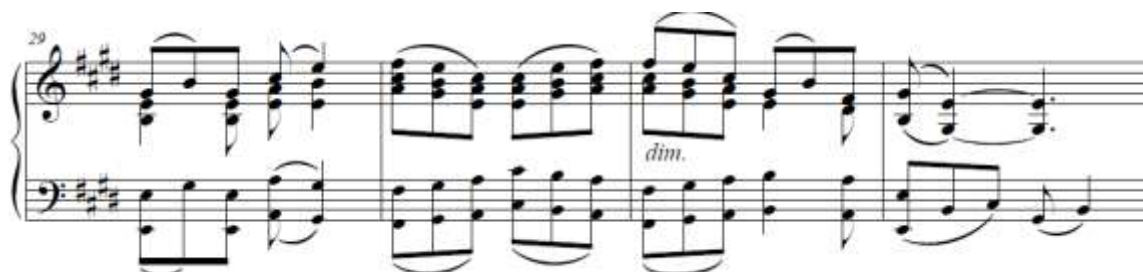


Se presenta la introducción en la tonalidad de mi mayor.



Parte B

Contiene elementos melódicos- rítmicos de las dos ideas temáticas presentadas, se encuentra en la tonalidad de la mayor en el inicio de la parte B.





Se repite el primer tema en la tonalidad mi menor.

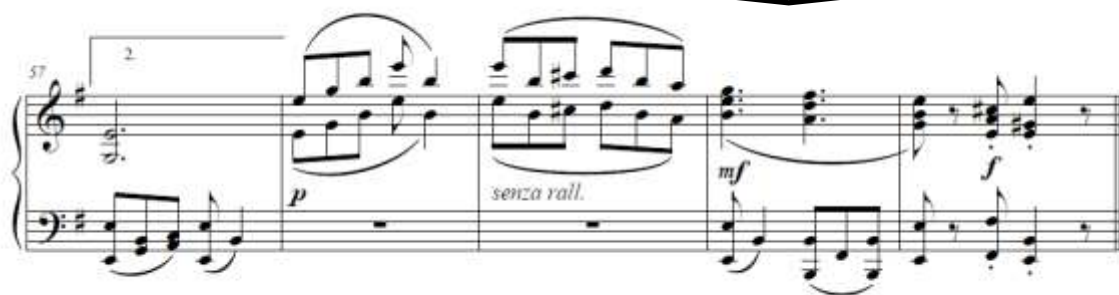




Se repite el segundo tema en la tonalidad de sol mayor.



Finalmente se presenta una coda escrita igual que la introducción





CONCLUSIÓN

Es considerable el gran provecho, tanto a nivel artístico como humano, que se puede obtener con la preparación de las obras para un recital de grado, ya que todo lo aprendido y todas las fuerzas anímicas desarrolladas a lo largo de la carrera confluyen en un momento de decisiva importancia tanto a nivel personal como profesional. El compromiso de graduarse requiere de un análisis y un estudio profundos de las obras, lo que nos permite un acercamiento estético y estilístico a las mismas, así como a una comprensión más exhaustiva y auténtica del sentido de la música.

El resultado de este estudio, además brinda un criterio acertado para lograr exponer lo que el compositor pretendía comunicar con su obra y, al mismo tiempo, tener el placer de formar parte de esta comunicación sublime que nos ofrece el arte musical, siendo el intermediario entre compositor y oyente, es decir: el intérprete, cuya importancia radica precisamente en la necesidad y en el compromiso de asumir una gran responsabilidad, dado que a través de su talento y trabajo consigue ser el eje que articula el mensaje entre la creación musical y la sociedad que lo recepta.

Dennis Parreño



BIBLIOGRAFÍA

Libros:

ARIZAGA, Claudio, Luis Humberto Salgado "El Hombre". Ed. Don Bosco, Quito, Ecuador, 1999

BEETHOVEN, Ludwig van. Klaviert Sonaten Band II. G Henle Verlag. München 1980.

CASSELLA, Alfredo, El piano. Ed Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1980

ECO, Luis Humberto, Como se hace una tesis, Ed. Ceac, Barcelona, España, 1982 LEIVALLANT, Denisse, El arte del Piano. Ed. Labor, París, Francia, 1997

NEHAUS, Heinrich, El arte del Piano. Ed. Real Musical, Madrid, España, 1987

VARIOS AUTORES. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Tomos I-II-III. Ediciones CONMUSICA, Quito –Ecuador 1999

GORDON, Stewart, Técnicas Maestras de Piano. Ed. Acteón, Barcelona, España

ROSEN, Charles, El piano, notas y vivencias. Ed. Alianza. Madrid, España

CHIANTORE, Luca, Historia de la Técnica Pianística. Ed. Alianza. Roma, Italia, 2007

SUÁREZ URTUBEY, Pola. *Historia de la Música* (2° ed.). Buenos Aires: Claridad, 2004. 445 p.

HORMIGOS, Jaime. *Distribución musical en la sociedad de consumo*: La creación de identidades culturales a través del sonido. Comunicar, Vol. XVII, Núm. 34, 2010, pp. 91-98.

ROSALES, Gabriel. *El blues*. En su: *Cábalas con la Guitarra* (6° ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2005, pp. 383-398

WONG, Ketty. *Salgado un quijote de la música*

Web:



<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=187858>

http://www.portalplanetasedna.com.ar/una_mente.htm

<http://www.classy-piano.com/el-piano/historia-del-piano/>

<http://bach2411111.blogcindario.com/2006/01/00006-historia-del-piano.html>

<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/> <http://agenda.universia.cl/unab>

<http://www.davidencalada.com>