

CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA
SONATA PARA PIANO DE CHARLES TOMLINSON GRIFFES

JESÚS DAVID PRIETO HERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES
CONSERVATORIO DE MÚSICA
BOGOTÁ
2015

CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA
SONATA PARA PIANO DE CHARLES TOMLINSON GRIFFES

JESÚS DAVID PRIETO HERNÁNDEZ

Monografía presentada para optar al título de:
Magíster en Pedagogía del Piano

Director:

WILLIAM MAC McCLURE

Maestro

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

CONSERVATORIO DE MÚSICA

BOGOTÁ

2015

TABLA DE CONTENIDO

	pág.
1. INTRODUCCIÓN	7
2. JUSTIFICACIÓN	8
3. OBJETIVOS	9
3.1. OBJETIVO GENERAL.....	9
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
4. CONTEXTO HISTÓRICO.....	10
4.1. RESEÑA BIOGRÁFICA DE CHARLES TOMLINSON GRIFFES	10
4.2. POST-ROMANTICISMO.....	12
4.3. IMPRESIONISMO	14
4.4. GÉNERO SONATA A COMIENZOS DEL SIGLO XX.....	17
5. SONATA CÍCLICA	19
5.1. EVOLUCIÓN.....	19
5.2. IMPORTANTES EXPONENTES: SCHUBERT, LISZT Y SCRIABIN ...	20
6. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ARMÓNICO.....	28
6.1. CONSIDERACIONES GENERALES.....	28
6.2. PRIMER MOVIMIENTO.....	29
6.3. SEGUNDO MOVIMIENTO.....	33
6.4. TERCER MOVIMIENTO	34
7. CONCLUSIONES.....	36
BIBLIOGRAFÍA.....	38

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Cita del Lied“Der Wanderer”	21
Figura 2. Adagio con el motivo de la Fantasía	21
Figura 3. Sonata Dante, motivo en tritono.	22
Figura 4. Andante del Grosse Konzertsolo	23
Figura 5. Andante Sostenuto de la Sonata en Si menor.	24
Figura 6. Primer movimiento Cuarta Sonata Op 30	25
Figura 7. Segundo movimiento Cuarta Sonata Op 30	25
Figura 8. Compases del 66 al 69 Cuarta Sonata Op 30	25
Figura 9. Compases del 144 a 145 Cuarta Sonata Op 30	26
Figura 10. Compases 12 al 14 Séptima Sonata Op 64.....	27
Figura 11. Compases 1 al 4 Novena Sonata Op 68.....	27
Figura 12. Escala básica Sonata Griffes	28
Figura 13. Compases 10 y 11. Primer tema.	29
Figura 14. Compás 26. Nuevo tema.	30
Figura 15. Compases 31 y 32. Tema de transición.....	30
Figura 16. Compases 36, 37 y 38. Desarrollos del tema.	31
Figura 17. Compases 77 y 78. Nuevo tema.....	32
Figura 18. Compases 146, 147 y 148. Segunda sección mayor.....	33
Figura 19. Compás 162. Melodía con la indicación “tranquillo”	34
Figura 20. Compases 197 al 201. Tercer movimiento con la indicación “Allegro Vivace”	34
Figura 21. Compases 238 al 241. Segundo material temático.	35

MONOGRAFÍA PRESENTADA PARA OPTAR AL TÍTULO:
MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA DEL PIANO

TÍTULO:

CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA SONATA PARA PIANO DE
CHARLES TOMLINSON GRIFFES

TITLE:

CONTEXT AND ANALYSIS OF PIANO SONATA FOR CHARLES TOMLINSON
GRIFFES

RESUMEN:

El presente escrito surge con el propósito de ofrecer una herramienta de información a los estudiantes de piano, especialmente del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, sobre la Sonata para piano de Charles Tomlinson Griffes, abordando tanto la contextualización histórica como el análisis estructural y de lenguaje de la obra. Se considera necesario como intérprete dejar todo un sustento teórico para aquel que esté interesado en desarrollar un proceso hacia la interpretación de la obra. Gracias al énfasis de investigación que ofrece la Maestría en Pedagogía del Piano, ha sido posible consolidar el presente trabajo. Si bien es cierto que Griffes es considerado por varios musicólogos e investigadores como uno de los más representativos exponentes norteamericanos de la música, su obra no ha tenido la relevancia que merece, así que impulsar al estudio de la Sonata, a través no solo de su interpretación sino de su análisis, motiva la realización de ésta monografía, esperando que se incremente el número de estudiantes interesados en conocer ésta gran obra.

ABSTRACT:

This monograph comes with the purpose of providing an informative tool for students of piano, especially students of the Conservatory of Music at Universidad Nacional de Colombia, addressing the historical context and the structural analysis of the Piano Sonata by Charles Tomlinson Griffes. It is necessary to write a theoretical document for those who are interested in developing a process towards the performing of the Sonata. Thanks to the emphasis of research at Master's degree in Piano Pedagogy, it has been possible to consolidate this material. Despite the fact that Griffes is considered by many musicologists and researchers as one of the most representative American exponents of music, his work has not been given the importance it

deserves, so stimulating the study of the Sonata, through its interpretation and analysis, motivates the realization of this monograph, hoping that the students' interest in learning about this great work may increase.

PALABRAS CLAVES: SONATA PARA PIANO, GRIFFES, MAESTRÍA, CONSERVATORIO, ESTUDIANTES.

KEY WORDS: PIANO SONATA, GRIFFES, MASTER'S DEGREE, CONSERVATORY, STUDENTS

FIRMA DEL DIRECTOR:

NOMBRE DEL AUTOR Y AÑO DE NACIMIENTO:

JESÚS DAVID PRIETO HERNANDEZ, 1991.

1. INTRODUCCIÓN

Charles Tomlinson Griffes (1884 – 1920) fue un importante compositor estadounidense, quien pese a su corta vida, pues fallece a los treinta y cinco años, dejó un gran catálogo de obras para voz, música de cámara, orquesta y piano.

Entre sus obras para piano, las cuales han tomado importancia en la literatura de éste instrumento, en los últimos años, se considera la “Sonata para Piano” su obra cumbre, compuesta en 1918, estrenada en ese año por el mismo compositor, en el club McDowell en la ciudad de Nueva York, un año después es revisada y publicada en 1921, posterior a la muerte Griffes. Sin embargo, aunque la crítica ha catalogado la obra como un gran aporte de la literatura pianística americana, es desconocida por pianistas y estudiantes en Colombia.

Por la razón anterior, el presente trabajo de grado dentro de la Maestría en Pedagogía del Piano, pretende divulgar la obra en los estudiantes del Conservatorio de Música, a través no sólo del recital de grado, sino por medio del análisis estructural y la investigación del contexto histórico de la obra, desarrollado por el autor, pues es muy importante que los estudiantes tengan un referente bibliográfico sobre la Sonata de Griffes, además, porque no hay demasiadas fuentes de consulta y la mayoría están en inglés.

De ésta manera, el principal objetivo de éste trabajo es realizar la contextualización histórica y análisis de estructura y lenguaje de la obra, para consolidar todo un sustento teórico válido para quien esté interesado en conocerla e interpretarla. También, se abordarán aspectos básicos y generales de la Sonata cíclica, comparándola con otras importantes del género para facilitar su contextualización.

2. JUSTIFICACIÓN

Charles Tomlinson Griffes es considerado por algunos expertos como uno de los más importantes compositores norteamericanos en la historia, comparándolo en su aporte con compositores de la talla de Charles Ives.

A pesar de esta consideración, el compositor y su obra no gozan de una popularidad elevada entre los músicos de Colombia, por lo cual su obra es casi nulumamente conocida y menos aún interpretada. Los textos dedicados a analizar o reseñar su vida y obra son muy escasos.

Quizás las fuentes de información más destacadas de las pocas que existen, son la biografía publicada con motivo de su centenario, titulada “Charles T. Griffes: The Life of an American Composer” escrita por Edward Maisel y la tesis presentada por Robert James Stoll para alcanzar el título de Magíster en Música de la Universidad de Wisconsin en 1967, titulada “The Piano Music of Charles T. Griffes”.

Este trabajo busca dar a conocer acerca de la vida del compositor y ampliar la divulgación de su obra, concretamente la “Sonata para piano”, demostrando el valioso aporte de ésta a la literatura del piano, y brindando las herramientas necesarias para su comprensión y consideración entre los docentes, estudiantes, y personas del gremio pianístico en general.

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

- Realizar la contextualización histórica, así como el análisis estructural y de lenguaje de la Sonata para Piano de Charles Tomlinson Griffes, por medio del trabajo de investigación y estudio de la obra, para dejar un sustento teórico que permita profundizar a los estudiantes en el conocimiento de la obra.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Proporcionar datos relevantes acerca de la vida y obra del compositor para su divulgación.
- Identificar influencias relevantes de otras Sonatas u obras relevantes en la literatura pianística.
- Explicar la forma cíclica en la Sonata, señalando los motivos recurrentes a lo largo de ésta.
- Analizar el tipo de escala utilizada en la obra, así como la estructura y lenguaje armónico de cada movimiento.

4. CONTEXTO HISTÓRICO

En este capítulo se expone: la reseña biográfica y las tres corrientes musicales que influyeron en el estilo de Charles T. Griffes, el Post-Romanticismo, el Impresionismo y la música moderna con el género Sonata a comienzos del Siglo XX.

4.1. RESEÑA BIOGRÁFICA DE CHARLES TOMLINSON GRIFFES

Griffes nació el 17 de septiembre de 1884 en Elmira, Nueva York. Sus padres de clase media, habían tomado unas lecciones modestas de piano. Su vida familiar desde joven fue muy alegre, disfrutaba los paseos por el bosque con su padre, en donde observaba la belleza de la naturaleza. Mostró un especial interés por el dibujo y la pintura, sobre todo tenía gran sensibilidad por el color, en una carta de 1912 expresó: “Un hermoso color es precioso en sí mismo, bastante al margen de cualquier instancia de la función que cumple en el diseño de la imagen¹”

A la edad de 11 años comenzó su interés por el piano, junto a su hermana, Katherine, con la cual practicaban empíricamente la música de compositores europeos clásicos. A la edad de 13 años comenzó sus lecciones formales de piano con Mary Selena Broughton, en la Universidad de Elmira, quien le enseñó la música de Liszt, Chopin, Wagner, Raff, Grieg, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Beethoven, Weber, Schubert, Moskosky y otros.

Con Broughton también tomó clases de armonía y contrapunto. Así mismo, recibe clases de Órgano de George Morgan McKnight quien le enseñó la música de Bach, por cuya obra siempre manifestó un gran gusto en toda su vida. Pero fue gracias a Mary Broughton, quien vio el talento del niño, en 1903, decidió financiarle un viaje a Alemania para profesionalizarse en el instrumento.

Llega entonces a Alemania en Agosto (1903) y se inscribe en el Conservatorio Stern en Berlín, en donde recibe clases de importantes maestros, su profesor de piano era Ernest Jedliczka, un ex alumno de Nicholas Rubinstein y Tchaikovsky. Su profesor de composición fue Philippe Bartolomé Rufer, compositor de dos óperas y muchas obras instrumentales; y con Max Julius Loewengard, un ex alumno de Raff y autor de los libros de texto sobre la música, estudió teoría. Además estudió piano durante un breve período con Gottfried Galston, la teoría con Wilhelm Klatte, y composición con Humperdinck².

¹ STOLL, Robert James. The Piano Music of Charles T. Griffes. University of Wisconsin: Thesis for the degree of Master of Music. 1967. p 16

² Ibíd., p. 17

Gracias al estudio y a su visita por Europa, Griffes se llena del conocimiento de notorias corrientes que se encontraban a la vanguardia, tal es el caso del impresionismo francés y la música de los maestros rusos, que sirvieron de influencia en su estilo de composición.

Toda ésta experiencia la adquiere gracias al hecho de ver y escuchar muchos de los grandes músicos del mundo en las salas de conciertos de la ciudad. Entre éstos se encontraban Edvard Grieg, Geraldine Farrar, Pablo de Sarasate, Richard Strauss, Leoncavallo, Ferruccio Busoni, Enrico Caruso, Zaver Scharwenka, y Wanda Landowska. En la Galería Nacional de Arte en Berlín conoció los cuadros de pintores impresionistas. Entonces, Griffes se dio cuenta de la necesidad de que los músicos estén bien informados, no sólo en su especialidad, sino en todas las fases de su arte. En consecuencia, a pesar de que fue a Alemania para convertirse en un pianista, regresó compositor³.

Dejó un importante legado de obras. En todos los géneros que abarcó fue sobresaliente, entre los cuales se incluyen: música para piano, música orquestal, música de cámara, música vocal y coral. Aparte de su "Sonata para Piano", la cual es su obra cumbre en las compuestas para este instrumento destacan White Peacock también para piano, el Poema para flauta y orquesta, The Pleasure-Dome of Kubla Khan para orquesta, entre otras. En cuanto a sus obras para piano figuran "Three tone pictures" Op 5, "Fantasy Pieces, Op 6" y "Roman Sketches, Op 7".

Regresó a América en 1907 y estuvo como profesor en la Escuela Hackley en Tarrytown de Nueva York, cuya academia buscaba la formación musical en niños para el ingreso a prestigiosas universidad estadounidenses. Este trabajo le permitió vivir el resto de su vida y aunque no encontraba mucho interés en sus labores debido a la poca motivación sobre aspectos culturales de los estudiantes y la administración, éste trabajo le ofrecía la ventaja de estar ubicado muy cerca de Nueva York, ciudad muy al alcance de numerosos conciertos y actividades artísticas.

Muere debido a una pandemia de influenza, el 8 de Abril de 1920, y fue enterrado en el cementerio Bloomfield en Nueva Jersey. A lo largo de la mayor parte de sus años creativos, no consiguió que su obra fuera publicada, así mismo no consiguió músicos para realizar las interpretaciones de sus obras, esto ocurrió porque los editores consideraron que su estilo era demasiado "moderno" y comercialmente muy riesgoso, por tal razón, sólo G. Schirmer Inc., de Nueva York, fue el único editor de su obra en vida, pero sólo con trabajos diseñados para la enseñanza para niños.

³ STOLL. Op. cit., p. 18.

4.2. POST-ROMANTICISMO

Si en el XIX artistas como Louis M. Gottchalk, Edward Mac Dowell, Horatio Parker o Charles T. Griffes son deudarios indudables de Europa, aunque algunos apunten algún americanismo episódico, a principios del siglo XX, un único compositor va a pegar el gran aldabonazo de la composición norteamericana: Charles E. Ives. La figura de Ives es inmensa no sólo para los Estados Unidos sino para la música en general. Una labor independiente y pionera en la que personalmente descubre cosas que otros músicos célebres harán poco antes o mucho después, desde ciertos rasgos del debussismo a la atonalidad, el collage y otros elementos, todo ello con una mentalidad ciertamente americana que es la primera vez que se da en ese país⁴.

Pero es de aclarar, que Charles T. Griffes es considerado como uno de los principales, si no el principal exponente americano del impresionismo. También incluye muchas tendencias post románticas en su obra. Para hablar de su sonata se debe hacer un contexto general de ambas corrientes artísticas.

La expresión “Post romántico” se usa para referirse a las fases posteriores de la época romántica, después de 1850. El Post-romanticismo es una corriente cultural, estética e intelectual que surge a finales del siglo XIX y tiene su máximo desarrollo en Francia.

Los artistas buscaban una revolución de ideas en oposición a la forma de vida de los burgueses, aclamando el espíritu libre, al rechazar valores impuestos por la sociedad. En música los compositores llevan el lenguaje a su máxima expresión y exageración posibles, lo cual se evidencia en factores como la armonía enriquecida enormemente, y una mayor densidad textural y sonora. Así mismo se hace exploración de nuevas ideas y se generan nuevas tendencias que sirven como precedente para las nuevas corrientes artísticas.

Cronológicamente desde 1850 y posteriormente compositores como: Albéniz, Alkan, Arenski, Balákirev, Bizet, Boëllmann, Boito, Borodín, Brahms, Bruch, Bruckner, Chabrier, Chausson, D'indy, Delibes, Duparc, Dvorák, Fauré, Franck, Goldmark, Gottschalk, Gounod, Grieg, Humperdinck, Janáček, Lalo, Leoncavallo, Liadow, Liszt, Litolff, Mahler, Massenet, Messager, Músorgski, Offenbach, Ponchielli, Rachmaninoff, Rimski-Kórsakov, Rubinstein, Saint-Saëns, Sarasate, Schumann, Scriabin, Smetana, Stanford, Strauss Hijo, Sullivan, Suppé, Tanéyev, Tchaikovsky, Thomas, Verdi, Vieuxtemps, Wagner, Widor, Wieniawski, Wolf, desarrollaron sus aportes musicales, sin embargo sólo de este grupo de músicos activos de la época, es posible citar tres compositores que defienden la visión post-romántica con más desarrollo en el piano, estos son: Franz Liszt, Alexander Scriabin y Sergei Rachmaninoff.

Es Franz Liszt, una de las figuras más importantes del estilo romántico, sin embargo, como vivió aproximadamente treinta años más, desde que los otros

⁴ Anónimo. Música Norteamericana del siglo XX. Fundación Juan March. Programa de Mano. Madrid: G. Jomagar. 1987. P 14.

exponentes destacados de la época murieran, entre ellos, Chopin, Schumann y Mendelssohn, pues hacia el año 1856, los tres ya habían fallecido, este tiempo le sirvió a Liszt para lograr un desarrollo importante de lo que hoy llamamos Post Romanticismo.

Liszt fue uno de los compositores más productivos de la historia. A su muerte en 1886 dejó más de mil trescientas obras –en su mayoría para piano-, que pueden dividirse en dos categorías principales: la música original y los arreglos o transcripciones. El movimiento romántico del siglo XIX estaba obsesionado con la literatura y con una suerte de glorificación de los tiempos antiguos y de los héroes imperecederos.

Casi todas las obras para piano de Liszt poseen un título evocador. Muchas están compuestas según un programa específico, sea leyenda, paisaje mental o evocación pictórica. Un resultado es la enorme variedad de “efectos sonoros” que Liszt arranca al piano: el trueno y el relámpago, el tañido de las campanas, las fuentes centelleantes, los tumultuosos torrentes, la salmodia sacerdotal, los caballos al galope, y así sucesivamente⁵.

Las palabras de Liszt abordan directamente la cuestión central en el estudio de sus obras para piano: su único despliegue estructural y el grado en que su forma depende de las ideas, tanto musical y extra musical. Desde el principio de su carrera compositiva Liszt se esforzó por lograr que la unión de los contenidos y formar a los que alude la cita, al principio en casos aislados, como las Armonías Poéticas y Religiosas de 1833, y Sposalizio y El Valle de Obermann desde finales de 1830.

Pero en las tres obras, exploró la transformación temática. Emplea éste, generalmente como un elemento de unificación (y como una alternativa de las técnicas tradicionales de desarrollo temático), la transformación temática fue explotada por Liszt como agente de forma definitoria: en la música de Liszt, con frecuencia asume una importancia estructural tan grande como la que tradicionalmente se da únicamente al material apertura. El resultado es un tipo fundamentalmente diferente de enfoque para formar, caracterizado por un proceso de crecimiento orgánico⁶.

Alexander Scriabin, estuvo muy influenciado por el estilo de Chopin, en sus primeras obras se refleja dicha influencia al hacer uso de las fuertes melodías en mano derecha con acompañamiento cromático y voces secundarias ocasionales en la misma mano, combinaciones de líneas marcadas en el bajo, los arpeggios prolongados en mano izquierda, la tristeza y el llanto melancólico. Pero lo novedoso de su estilo, fue hacer un salto y alejarse paulatinamente de éstas técnicas para llegar a un tipo de música un tanto enrarecido y no siempre convincente en su equilibrio de forma y contenido, pero muy pianística y con mucho éxtasis romántico.

⁵ SIEPMANN. Op. cit., p 216.

⁶ TODD, Larry. Nineteenth-Century. Piano Music. Duke University. Schimmer Books. 1990. P 355.

La vinculación de una obra entera a través del uso cíclico de un solo motivo o tema, así como la condensación en un solo movimiento es una característica de gran parte de la música madura de Scriabin. Su manera de hacerlo se encuentra en algún lugar entre la idea fija en ocasiones forzada o artificial de Berlioz y la "transformación temática" de Liszt, en el que una melodía es a menudo refundición en tan sorprendentemente diferente de manera que sea casi irreconocible.

La creación de un todo integral era de la mayor importancia a la estética de Scriabin; la idea unificadora era para él la esencia de la obra, y por lo tanto sus reapariciones tuvo que parecer tanto inmediatamente inteligible y completamente inevitable. En sus mejores obras, dada la complejidad armónica marcando cada composición, logra admirablemente en evitar la ambigüedad formal⁷.

Como Scriabin, Sergei Rachmaninoff fue profundamente afectado por el estilo armónico y melódico de Chopin y por la extraordinaria manera en la que escribió para el piano. Él nunca se dejó llevar por el encanto de Chopin, como Scriabin en sus temprano música, más bien, él decía que había traducido cromatismo lírico de Chopin en un lenguaje esencialmente ruso. Muy talentoso como compositor y rigurosamente entrenado en las técnicas formales del arte, Rachmaninoff no sólo trajo la obra de Chopin a una conclusión lógica, pero añadió su propio sentido profundo de la espiritualidad, melancólico, y, cuando la ocasión lo exigía, una espontaneidad alza para capturar la imaginación de miles de pianistas y oyentes⁸.

A diferencia de Scriabin y compositores rusos posteriores como Stravinsky y Shostakovich, Rachmaninoff no fue un innovador. Él afirmó muchas veces con franqueza característica, que él no entendía la nueva música del siglo XX y que no tenían interés en ella. Para él, el camino armónico y melódico establecido por los grandes compositores románticos del siglo XIX -Berlioz, Liszt, Tchaikovsky, y Mussorgsky- era el único camino que recorrer⁹.

4.3. IMPRESIONISMO

Algunas de las piezas tardías de Liszt, especialmente las compuestas entre 1870 y 1880, pueden ser consideradas incluso como impresionistas. Uno de los principales ejemplos de ésta afirmación, es la pieza "Le Jeux d'eau a la Villa d'Este", que significa, "Los Juegos de Agua de la Villa del Este", del tercer libro de Años de Peregrinaje. Esta pieza es una clara evocación acuática y marca un precedente para los compositores posteriores.

⁷ BURGE, David. Twentieth-Century Piano Music. Schirmer Books. 1990. P. 53.

⁸ *Ibíd.*, p 57

⁹ *Ibíd.*, p 58

Tras varias décadas de búsqueda, el final del siglo XIX asistió finalmente a la síntesis de una identidad musical francesa capaz de rivalizar en prestigio y modernidad con la tradición germánica poswagneriana sin imitarla. Esta síntesis -a la que se bautizará **Impresionismo** por analogía con el movimiento pictórico- pondrá en entredicho algunas de las bases conceptuales -armonía, textura, forma musical, etc.- más firmes de la música occidental. De este cuestionamiento resultará, en primer lugar, una revolución estilística de la que derivará una profusión de tendencias y líneas de experimentación musical cuyos ecos resonarán a lo largo de todo el siglo XX. Pero también resultará un profundo cambio de actitud ante la creación musical del que beberán todas las vanguardias musicales del nuevo siglo, y que consistirá precisamente en el cuestionamiento de las premisas -las reglas escritas y no escritas- que sustentan la creación musical, como paso previo y necesario para el mismo. Al dar este definitivo paso, las vanguardias musicales del siglo XX desarrollarán una fuerte autoconciencia de su significado estético -premisas, filiación, objetivos-, a riesgo de perder significatividad social e histórica -recepción, repercusión, función social¹⁰-.

A comienzos del siglo XX el sistema tonal se empieza a ver limitado, debido a la extensa tradición musical basada en éste sistema, por lo cual se comienzan a desarrollar nuevas técnicas que se alejan de las reglas armónicas y tonales. Por ello se vuelve frecuente el uso de escalas no comunes en la música occidental, como escalas modales, pentatónicas y de tonos enteros.

Se hace uso de elementos armónicos poco usuales anteriormente como sucesiones interválicas de cuartas y quintas, y los acordes se ven como algo independiente sin necesidad de resolución o una conducción determinada, gracias a lo cual se genera una técnica llamada “paralelismo” en la cual un acorde se desplaza de manera ascendente o descendente, sin este desplazamiento estar sujeto a reglas armónicas. El ritmo empieza a ser menos estricto, y el pulso se vuelve más inestable sin estar tan arraigado a la métrica.

Todas las innovaciones mencionadas anteriormente generaron el estilo que hoy conocemos como “*impresionismo*”. No son muchos los exponentes de éste estilo y en lo que al piano se refiere los de mayor importancia fueron Claude Debussy, Maurice Ravel y Erik Satie.

Claude Debussy, escribió música para piano durante toda su vida. La temprana Suite Bergamasque (1890), aunque no demuestra las tendencias de proyecciones futuras de obras escritas o menos una década más tarde, muestra de control de Debussy sobre el estilo de armonía diatónica entonces todavía en boga en París¹¹.

Un cambio considerable en el estilo es evidente en Suite: Pour le piano (1901), el movimiento único L'isle joyeuse (1904), y particularmente en el de tres movimientos Estampes (1903). En estas obras de Debussy se vuelve más

¹⁰ FÉRNANDEZ, Rafael. El impresionismo musical. En: Historia de la Música: La Segunda Edad de la música occidental. 30 de Marzo de 2014. URL: <http://wp.me/P31fZU-nw>

¹¹ BURGE, Op. cit., p 5

aventureros en la elección de material de la asignatura, lo que refleja su continua exploración de nuevos sonidos y combinaciones de sonidos.

En el primer movimiento de Estampes, "Pagodes", por ejemplo, escuchamos las reflexiones del compositor en el estilo armónico del gamelán javanés; en el segundo movimiento, "La soirée dans Grenade", escuchamos sus reflexiones sobre los ritmos singulares de la música popular de España. El tercer movimiento, "Jardins sous la pluie", es una muestra particularmente interesante de la forma en que Debussy encontró posible suspender la tonalidad durante largos pasajes dentro de una obra de otro modo tonal¹².

En sus composiciones posteriores Debussy continuó yuxtaponiendo en sus pasajes la armonía diatónica, cromática, y en ocasiones no tonal. Los resultados son tan naturales y no forzados que se olvida a notar presunción del compositor en la combinación de lo que de otro modo podrían ser considerados estilos irreconciliables.

Sin embargo, esto es exactamente lo que ocurre en los primeros momentos de "Reflets dans l'eau", el primero de los tres movimientos en el primer libro de imágenes (1905). Este trabajo brillante no sólo demuestra la capacidad de Debussy para equilibrar la escritura tonal y no tonal, pero admirablemente muestra el tipo de audacia armónica que le llevó a ser una de las principales influencias de compositores medio siglo después¹³.

Maurice Ravel, fue un gran admirador de la música de piano de Liszt, y no hay duda de que Jeux d'eau (1901) es informado por el virtuosismo del artista teclado más importante del siglo XIX. Sin embargo, Ravel tuvo éxito en la búsqueda de un nuevo tipo de sonoridad pianística con una chispa y el brillo que era toda suya.

Después Jeux d'eau se encuentra en las cinco piezas que constituyen el conjunto Miroirs (1905) y en el tres movimientos Gaspard de la nuit (1908). En estas ocho piezas, cada una de las cuales tiene un título pictórico o literario, los poderes del compositor de evocación están en su cénit.

El estilo propio de Ravel incluye varios aspectos. En primer lugar, la utilización de los tres pedales –ciertos pasajes no pueden interpretarse en un piano con dos pedales- y una tendencia a explorar simultáneamente los registros extremos del teclado. En segundo lugar, una fuerte identificación del colorido tonal y la expresión, y el frecuente uso virtuosos de notas repetidas para crear una atmósfera, así como un exotismo vagamente "oriental" y un uso relativamente escaso de las disonancias.

En general, sus formas están dibujadas con mayor nitidez que las de Debussy y con frecuencia delineadas con medios más sencillos. Además, sus melodías son completas en sí mismas y cantables. Seguramente, ésta es una de las razones que explican la gran celebridad de la Pavane. Tal como Debussy suele

¹² Ibíd, p 6

¹³ Ibíd., op 9

ser considerado el sucesor en línea directa de Chopin, se considera que Ravel tiene una deuda importante con Liszt. En gran parte, el ideal de instrumento sin martillos de Debussy está ausente en Ravel, pues utiliza el piano y sus elementos percusivos para acentuar sus ritmos.¹⁴

Hoy en día, la música de piano de Ravel se realiza a menudo de una manera romántica que implica un uso considerable de tenuto, acentos agógico de una consistente exagerada en la adhesión escrupulosa a los detalles de esta puntuación, especialmente en relación con el ritmo¹⁵.

Erik Satie, ha sido acreditado por algunos comentaristas con hazañas como la de iniciar el movimiento neoclásico o, al menos, de engendrar una nueva clase de música, elegante, fresco, y supremamente un-wagneriano. Fue uno de los compositores más excéntricos del siglo, escribió cortas, piezas sencillas con una especie de audacia armónica, fue un innovador notable que muestra más genio que talento, aunque su música es trivial, su uso de "desconectado, estático, se divorcia de los principios organizativos y estructurales de forma tonal y el desarrollo. Su trabajo ha sido influencia para algunos de sus contemporáneos -Stravinsky, Milhaud, Poulenc, y otros-, así como compositores de tiempos más recientes, como el estadounidense John Cage.

Esta influencia, sin embargo cabe destacar, puede ser más literaria y filosófica que musical. Los ingeniosos acordes paralelos de las primeras piezas para piano de Satie, Ojivas (1886), y la simplicidad sobre-estática de los Trois Gymnopédies (1888) apenas son mejoradas en su música después.

4.4. GÉNERO SONATA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

El género Sonata es uno de los más importantes en la historia de la música. Tuvo su auge en el clasicismo, con Mozart, Haydn y Beethoven pero se mantuvo vivo y se desarrolló en el romanticismo también. Algunas de las sonatas para piano compuestas en el romanticismo se convirtieron en varias de las principales obras, no solo del género sino del repertorio pianístico universal, tales como algunas Sonatas de Franz Schubert, las Sonatas de Frederic Chopin y la Sonata en si menor de Franz Liszt. Cabe mencionar también a Schumann, Mendelssohn y Brahms como importantes referentes al hablar del género.

A comienzos del siglo XX la Sonata pierde un poco de peso en la literatura musical, por lo cual muchos de los compositores de éste periodo no hacen incursión en ella o lo hacen de manera muy esporádica. Por ejemplo Debussy y Schonberg no compusieron ni una Sonata, y Ravel solo tiene en su catálogo una pieza dentro del género, la cual es su "Sonatina". A pesar de ésta situación, se componen Sonatas sumamente importantes dentro de las cuales

¹⁴ SIEPMANN. Op. cit., p 233

¹⁵ BURGE, Op. cit., p 46

se encuentran, las Sonatas de S. Prokofiev, las Sonatas de A. Scriabin, las Sonatas de S. Rachmaninov, la Sonata de S. Barber, la Sonata de B. Bartok, la Sonata de A. Ginastera y la Sonata de H. Dutilleux.

En dichas sonatas, los compositores en su mayoría respetan la tradición formal y estructural, siendo usual un primer movimiento en forma "sonata-allegro" seguido de un movimiento lento y terminando con un movimiento rápido. También se ven sonatas en un solo movimiento, como las Sonatas Nos. 1 y 3 de S. Prokofiev y la Sonata No.1 de D. Shostakovich

A pesar de que la Sonata es conservadora en su estructura, el lenguaje musical rompe barreras, dando pie a tendencias importantes tales como: frases y melodías extensas y alejadas de la simetría, sonoridad gigante mediante una mayor complejidad textural, elevada dificultad técnica.

5. SONATA CÍCLICA

5.1. EVOLUCIÓN

La sonata es uno de los términos musicales que ha tenido más larga duración en la historia de la música. Aparece a finales del siglo XVI y aún en la actualidad designa una composición definida e importante. Sin embargo, no será hasta mediados del siglo XVIII cuando el término sonata comenzará a referirse a una forma específica, siendo este concepto el que ha permanecido hasta hoy¹⁶.

Como se mencionó anteriormente, es en la época clásica, que se define la sonata como una obra de tres o cuatro movimientos, creada para uno, dos o tres instrumentos, y se organiza por el contraste de tempos: rápido-lento-rápido. En su primer movimiento se expone, se desarrolla y se re-expone su temática, estructuración que recibe el nombre de “*forma sonata*”, de la cual Haydn, Mozart y Beethoven fueron sus principales exponentes para el piano.

En conjunto, Haydn aborda el teclado con una textura más dura y áspera que Mozart. Si las melodías de Mozart son de un estilo vocal ultrarrefinado, las de Haydn se componen de grupos separados de sonidos que con frecuencia resultan en homorritmias e ímpetus rítmicos. Allí donde Mozart era un compositor de óperas, guiado por el ideal de la voz humana, Haydn, que también compuso óperas, era sobre todo un compositor instrumental. Sus sonatas contienen muchos pasajes prácticamente imposibles de vocalizar. Los saltos son demasiado grandes; las líneas melódicas, demasiado largas y peligrosas para la garganta humana normal, y las frases, muy fragmentadas. Las sonatas de Mozart se reconocen dentro de un estilo vocal y de un diálogo con un intercambio convencional donde sus temas interactúan como personajes de una obra teatral¹⁷.

El núcleo de la obra para piano de Beethoven es su asombrosa colección de treinta y dos sonatas en las que se puede seguir su desarrollo emocional, estilístico e instrumental. Nunca hasta entonces se había acentuado la música con tanta vehemencia y extraordinaria vibración. Tampoco se le había exigido al frágil pianoforte que contuviera semejante grado de pasión y de emociones. Aquí se revela drásticamente, en forma más evidente que en cualquier obra previa, el modo en que Beethoven utiliza el piano como sustituto de la orquesta¹⁸.

Ciertamente, las sonatas escritas por Beethoven, marcaron la pauta para la evolución de la sonata como género y como forma en el Romanticismo, pues esto permitió que dicha manera de estructuración del discurso musical, se

¹⁶ CLARO, Samuel. Sobre los orígenes del término sonata. Columbia University. New York. Agosto. 1963. P. 21

¹⁷ SIEPMANN, Jeremy. El Piano. Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona: 2003 p. 174

¹⁸ *Ibíd.*, p. 182

adoptara en otros géneros tales como: Sinfonías, Cuartetos y Conciertos entre otros.

La característica de la gran sonata romántica fue su enorme dificultad en términos estrictamente pianísticos. La tradicional sonata para piano de la época es una obra que ya no se dirige al hogar, al salón, al acabado amateur. Está concebida directamente para la sala de conciertos y para el virtuoso profesional.

Sin embargo, después de Beethoven se refleja un relativo abandono. Chopin, Schumann y Brahms nos han dejado sólo tres cada uno. De Liszt sólo tenemos dos como máximo. Grieg compuso sólo una y asimismo Tchaikovsky sólo una importante. Wagner, Strauss, Mahler, Berlioz, Dvorák, Rossini, Sibelius, Verdi, Bruckner, Granck, Debussy, Borodin, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Schonberg, Elgar, Vaughan Williams y Gershwin no nos han dejado ninguna. Sin embargo, en las obras de músicos hoy olvidados como Draeseke, Gade, Heller, Hiller, Kalkbrenner, Kiel, Moscheles, Raff, Reubke, Ritter, Sterndale Bennett, Thalberg y muchos más, se cuentan numerosas sonatas románticas¹⁹.

Debido a la experimentación de los compositores románticos con la sonata como género y como forma, se origina una nueva sonata: *la sonata cíclica*. El caso más específico de ésta, es la Sonata en Si menor escrita por Franz Liszt, ésta obra fue escrita en un gran trazo continuo, es decir en un solo movimiento, que supera la media hora de duración, estableciendo contrastes propios de tempo y expresividad, que a su vez, combina dos formas musicales, por un lado la tradicional *forma sonata* con su exposición, desarrollo y recapitulación del tema, fusionando varios movimientos de manera unificada y entrelazada, gracias a la transformación temática, y por el otro lado elementos propios de la *forma cíclica*, una técnica compositiva empleada en el Romanticismo que se basa en adoptar un tema o material temático que aparece recurrentemente o variado, para dar unidad a varias secciones o movimientos, ésta técnica fue empleada por varios compositores, tal es el caso, de la Sinfonía Fantástica de Berlioz y la Sinfonía No 3 de Brahms.

5.2. IMPORTANTES EXPONENTES: SCHUBERT, LISZT Y SCRIABIN

La Fantasía Wanderer D. 760 fue compuesta por Franz Schubert rápidamente en Noviembre de 1822, monumental y técnicamente la más demandante de sus composiciones para piano. Fue compuesta en el mismo año que la última sonata para piano de Beethoven. Los aportes de la Fantasía no se igualan a ninguna otra obra de la época. El desarrollo sinfónico del siglo XIX está presente en ésta obra, sobre el motivo rítmico que la caracteriza en sus cuatro secciones o movimientos.

¹⁹ SIEPMANN. Op. cit., p. 101.

El motivo rítmico con el cual la Fantasía comienza domina específicamente la primera sección. En el Adagio está el motivo del Lied "Der Wanderer" (el caminante). El principal punto de interés se refiere a las palabras "Die Sonne dünkt hier mich so kalt" (el sol aquí me parece tan frío). Aquí en el Adagio de la fantasía, la cita aparece en el mismo tempo y carácter. Por lo tanto, se reconoce mucho más fácilmente que en el primer movimiento²⁰.

Figura 1. Cita del Lied "Der Wanderer"

The image shows a musical score for the 'Der Wanderer' section. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "wo? Die Sonne dünkt mich hier so kalt, die Blüte welk, das Leben alt, und". The piano accompaniment is in a minor key and features a prominent rhythmic motif.

Figura 2. Adagio con el motivo de la Fantasía

The image shows a musical score for the Adagio section. It is a piano piece in a minor key, marked 'pp' (pianissimo). The score features a complex texture with many chords and a prominent rhythmic motif in the right hand.

En su grandioso uso "orquestal" del piano, la Fantasía Wanderer se erige como un hito para el futuro. Reconocida como una obra maestra de inmediato después de su aparición en febrero de 1823, en el Wiener Zeitung y el 30 de Abril de 1823 en Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitung. Tal reconocimiento de la crítica es notable, por haber sonado sorprendentemente moderna para los oídos de los oyentes contemporáneos. La Fantasía Wanderer influyó en Liszt de varias maneras en composición de sus poemas sinfónicos²¹.

La Sonata Dante, El Grosses Konzertsolo y la Sonata en Si menor ejemplifican la contribución de Franz Liszt, a la Sonata para Piano del Siglo XIX, estas obras datan de alrededor de 1850, el período en que Liszt también elaboró su aproximación a la forma sonata en los poemas sinfónicos. Las tres obras abiertas con material melódico relativamente inestable: la "idea" de este modo determina la forma, en cada caso, la falta de concentración en la tónica al principio afecta el equilibrio de la forma resultante. Dado que en la exposición de la sección secundaria es temáticamente más estable que la sección de apertura, Liszt trata el área secundaria como el punto más importante de la llegada a la recapitulación. Por lo tanto, en el enfoque de Liszt, el clímax se

²⁰ TODD, Op. cit., p 138.

²¹ Ibíd., p 138

produce más tarde de su ubicación tradicional en el final del desarrollo o de la aparición de la recapitulación²².

En la **Sonata Dante**, en la sección del Andante se produce relativamente pronto en el compás 115, inmediatamente después de la declaración del segundo tema en fa sostenido. El Andante, contiene algunos puntos de flujo de tono por lo que el segundo tema llega a la verdadera estabilidad tonal solamente con su reaparición más tranquila, relativamente más diatónica en el compás 136 (ben marcato il canto). El primer tema, por otra parte, con el tiempo vuelve a aparecer en un disfraz diatónico en el Andante (compás 167). Por lo tanto, Liszt sostiene tensiones tonales sutiles en esta sección de "variación temática reflexiva y metamorfosis" (112). El subtítulo del trabajo, Fantasia quasi Sonata, refuerza la idea de que Liszt buscó una especie de interludio improvisación cuasi o interrupción, antes del desarrollo (véase también su dirección *quasi improvvisato* en el compás 124)

Un motivo en tritono abre todas las secciones excepto la recapitulación: el motivo conserva su inestabilidad, incluso después de la resolución tonal se ha logrado con el regreso de los temas primero y segundo en Re menor / Re mayor (compás 273) muestra el progreso general del motivo; cuando, en el punto medio del desarrollo, haciendo hincapié en La bemol ocurre (La bemol-Mi bemol compás 211), una nueva relación tritono obtiene entre La bemol y la clave tónica de Re menor, la cual le permitiría a Liszt integrar aún más la tensión tonal fundamental del tritono en el trabajo. Todo ello, la resolución altamente dramática del tritono en las medidas finales de la coda (La bemol-Mi bemol a La-Re) es el verdadero clímax de la pieza, reemplazando incluso el reingreso contundente del segundo tema en Re (Compás 306)

Figura 3. Sonata Dante, motivo en tritono.



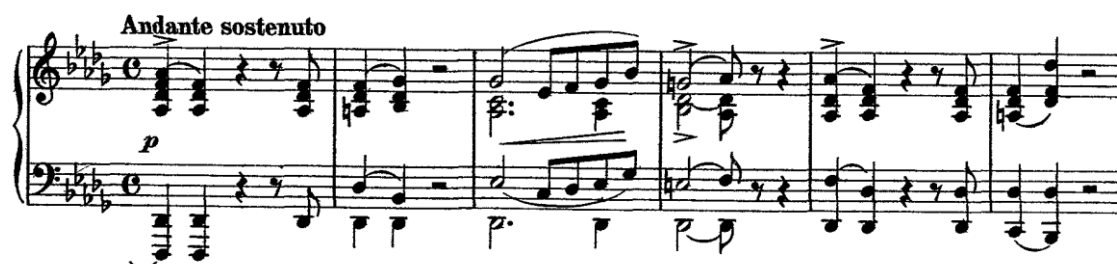
En el **Grosses Konzertsolo** Liszt agregó un Andante Sostenuto en el último momento; la sección que falta en el manuscrito autógrafo de la versión original. Al añadir el Andante, Liszt buscó proporcionar contraste, por su contenido melódico es en gran parte nuevo; Además, la sección refuerza la sensación de estabilidad tonal retardada. Cuando el segundo tema aparece en el compás 102, su sentido de llegada se desvía rápidamente por el nuevo material Andante que sigue en re bemol mayor. Cuando ambos candidatos temáticos,

²² *Ibíd.*, p 378

en sol mayor después del interludio Andante (compás 235), su estabilidad se minaron de nuevo por un recuerdo y elaboración de pasajes de desarrollo oído antes el anterior sol mayor en el compás 102. La tónica en mi menor se restablece posteriormente, pero significativamente, el grupo temático de apertura no regresa en la “recapitulación”; más bien, el segundo tema, el elemento grandioso en la primera parte, constituye el punto de reentrada, mientras que en el Sonata Dante la entrada culminante del segundo tema se produce en la recapitulación, en el Konzertsolo que ocupa la coda con dos declaraciones texturalmente en la expansión sobre Mi mayor.

Aquí nos encontramos con una debilidad en la Konzertsolo: debido a la aparición más temprana del segundo tema en Sol menor no está firmemente anclado, el tratamiento prolongado los elementos temáticos en Mi menor y Mi mayor en la segunda mitad está fuera de balance. La interrupción de contraste por el Andante en Re bemol no mejora significativamente el plan tonal general (a pesar de la aparente simetría de tercera relaciones: Re bemol- mi menor/ Mi mayor y Sol mayor)

Figura 4. Andante del Grosse Konzertsolo



En la **Sonata en Si menor** a pesar de esta interrupción estructural, la efectividad de la Sonata no depende de la cohesión que tipifica este trabajo a gran escala. La transformación temática representa esta cohesión, como en el Andante Sostenuto donde los materiales temáticos transformados de la exposición se han aliado con un nuevo tercer tema.

En otro nivel, el Andante refleja la Sonata a través de su incorporación de los principios sonata. Winklhofer ha demostrado que en el proyecto de la composición de la Sonata de Liszt concibió el Andante como un movimiento de sonata. Cuando él lo revisó, mantuvo la exposición y la recapitulación, pero redujo significativamente el desarrollo, reflejando así el desarrollo adecuado en escorzo. Otras características del Andante, como su apertura tonalmente ambigua, reflejan el plan a gran escala de la Sonata.

Figura 5. Andante Sostenuto de la Sonata en Si menor.

La Sonata en si menor también utiliza motivos de apertura inestables, de los cuales uno, la escala descendente célebre (motivo), sirve como un papel unificador estructural relacionada con la de la motivación en el tritono de la Sonata Dante. La resolución tonal es evidente en la medida en que el sabor modal Sol de la apertura eventualmente progresa a la tónica Si. La forma escalar sí ha suscitado mucha atención, animando a algunos estudiosos a rastrear a varias derivaciones centrales de Europa y del Cercano Oriente.

En la **Cuarta Sonata** Op. 30 (1903) de Scriabin, escrita cuando tenía treinta y uno años, el primer movimiento constantemente demuestra el estilo maduro de Scriabin, está en dos movimientos conectados de longitud desigual, el primero con un momento relativamente breve, un preludio lírico a los segundos, un movimiento rápido en la forma sonata-allegro.

La sonata comienza con una melodía que domina completamente el corto primer movimiento (Figura 6), mientras el segundo movimiento comienza con material temático de una naturaleza totalmente diferente (Figura 7). El climax sobre la sección del desarrollo en el segundo movimiento, toma la melodía inicial del primero con un nuevo acompañamiento que de repente brilla (Figura 8). Para atar las cosas aún más firmemente juntos, Scriabin cierra la recapitulación y termina la sonata con otra vuelta de esta primera idea de movimiento, esta vez en un entorno típicamente extática diseñada para traer la sonoridad máxima del instrumento (Figura 9)²³.

²³ BURGE. Op. cit., P 54

Figura 6. Primer movimiento Cuarta Sonata Op 30

Andante M.M. ♩ = 63



Figura 7. Segundo movimiento Cuarta Sonata Op 30

Prestissimo volando M.M. ♩ = 160



Figura 8. Compases del 66 al 69 Cuarta Sonata Op 30



Figura 9. Compases del 144 a 145 Cuarta Sonata Op 30



La **Quinta Sonata**, Op. 53 (1908), fue escrita justo pocos años después de la Cuarta. Una vez más, después de un floreo de apertura, hay una breve sección, la lírica de considerable ambigüedad armónica seguida de una sección mucho más rápida. Sin embargo, hay un solo movimiento. A lo largo de la sonata, los tempos cambian sin cesar de un extremo a otro, cada uno con su propio material motivico específico. Sin embargo, aunque la forma es más irregular y peculiar que en la cuarta Sonata, todavía es posible seguir el diseño del compositor debido a la clara utilización de las relaciones motivicas²⁴.

Las próximas sonatas, así como los preludios, estudios y otras piezas cortas escritas al mismo tiempo, empujaron aún más a los reinos de la atonalidad que cualquier compositor ruso se había atrevido a ir, aunque Stravinsky años más tarde iba a ir mucho más allá. Es interesante anotar que la **Séptima Sonata**, Op. 64 (1911), fue completada justo unos años después la época en que Schoenberg compuso las tres piezas para piano Op. 11, de las cuales Scriabin casi ciertamente no tuvo conocimiento, y un año después el Rito de Primavera de Stravinsky (1913).

Esto no implica que la Séptima Sonata de Scriabin es tan significativa como cualquiera de estos trabajos: más bien, indica que se movía, al menos en algunos aspectos, en la misma dirección que los otros compositores, especialmente desde un punto de vista armónico (Figura 10). Quizás Scriabin sentía que su lenguaje armónico-contrapuntístico se estaba volviendo demasiado grueso y de difícil comprensión en la Séptima Sonata (La misa Blanca) y la **Octava Sonata** (1913). Las dos últimas sonatas Op. 68 (1913), llamada la "**Misa Negra**" y **Op. 70** (1913), todavía fundamentalmente cromáticas, son más delgadas en la textura que las anteriores. De éstas, se destaca la novena con su hermosa apertura de sencillez transparente, sin embargo, casi completamente no-tonal antífona²⁵ (Figura 11).

²⁴ *Ibíd.*, p. 55

²⁵ *Ibíd.*, p. 56

Figura 10. Compases 12 al 14 Séptima Sonata Op 64

Musical score for measures 12 to 14 of the 7th Sonata, Op. 64. The score is in 4/8 time and features a complex texture with multiple layers of chords and triplets. The right hand plays a series of chords with accents, while the left hand features triplets of eighth notes and chords. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A box labeled '12' is placed above the first measure.

Figura 11. Compases 1 al 4 Novena Sonata Op 68

Moderato quasi andante
légendaire Op. 68 (1912 - 1913)

Musical score for measures 1 to 4 of the 9th Sonata, Op. 68. The score is in 4/8 time and features a moderate tempo. The right hand plays a series of chords with accents, while the left hand features triplets of eighth notes and chords. Dynamics include *pp* (pianissimo). The tempo is marked 'Moderato quasi andante' and the mood is 'légendaire'. The score is attributed to Op. 68 (1912 - 1913).

6. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y ARMÓNICO

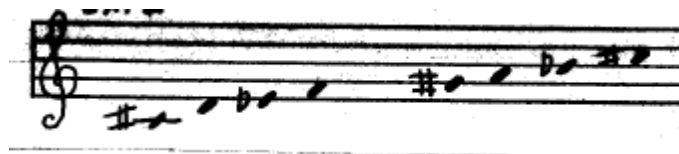
Griffes comienza a escribir la Sonata en Diciembre de 1917 y la terminó en Enero de 1918. Se publica en 1921, un año después de su muerte. Griffes interpretó la Sonata en el club MacDowell de Nueva York, en febrero 26 de 1918, primera vez que la hace en público. Los críticos ciertamente no entendieron la armonía y la forma única de la Sonata. La música representó los estilos tempranos del compositor y a pesar del comentario crítico fue elogiado y aceptado por algunas figuras destacadas. Rudolph Ganz al escucharla por primera vez indicó que es la mejor obra abstracta de la literatura pianística americana. Según Maisel, la Sonata sigue siendo hoy en día un punto de referencia sólido y formidable en la música americana.

Griffes se refirió a este trabajo como una Sonata en un solo movimiento. Evidentemente, existen tres secciones separadas que llevan notable similitud con la sonata clásica en general. Griffes afirma que la Sonata es un trabajo de un solo movimiento. Esto posiblemente se debe a la ausencia de fuertes cadencias finales al final de la primera y segunda secciones, lo cual le da una continuidad a toda la obra. Además la presencia de material temático recurrente en diferentes secciones de la pieza genera una unidad en ella. La Sonata termina con una fuerte cadencia en Re, la misma tonalidad en la que comienza. Los musicólogos se refieren generalmente a las tres secciones como movimientos.

6.1. CONSIDERACIONES GENERALES

Para efecto de la comprensión del siguiente análisis de la Sonata, es importante analizar primero el tipo de escala que se usa. La escala básica se compone de las siguientes notas:

Figura 12. Escala básica Sonata Griffes



La primer nota no es necesariamente la tónica porque Griffes usa la misma escala para formular diferentes centros tonales. Las notas en éste ejemplo han sido separadas en dos grupo que indican los tetracordios.

A través del lenguaje gráfico Fa sostenido es empleado casi tan a menudo como Fa natural. Igualmente, Si natural es sustituido por Si bemol; pero la alteración de Fa sostenido es más significativa porque tiende a oscurecer el modo. El resultado es una implícita tonalidad mayor-menor.

Ésta técnica es ilustrada en los compases 8-10, donde el tema en el registro agudo está en Re menor, mientras el acompañamiento emplea Fa sostenido sobre una fuerte parte de los tiempos. El tema finaliza en el compás 11 sobre el modo menor, porque el Fa sostenido cumple funciones de una apoyatura sin acento.

6.2. PRIMER MOVIMIENTO

El primer movimiento está en forma sonata tradicional que contiene una introducción, exposición, desarrollo, re-exposición y coda, sin las repeticiones habituales. La introducción de ocho compases, está marcada con la indicación "Feroce", aquí se establece la escala básica de la que la mayoría de los temas y armonías se deriva. El motivo inicial del primer tema aparece dos veces en los últimos tres compases de la introducción, seguidos por los patrones de escala similar a la que conducen a la exposición, marcada "Allegretto con moto".

El primer tema se inicia en el registro agudo, en los compases 10 y 11. Este tema contiene todos los tonos de la escala básica, incluyendo el fa sostenido. El carácter distintivo de este tema radica en la abundancia de semitonos y las segundas aumentadas que contiene.

Figura 13. Compases 10 y 11. Primer tema.

Griffes desarrolla este tema fragmentando y repitiendo en diferentes registros con distintos acompañamientos. El segundo compás del tema se desarrolla, o varía melódicamente como en los compases 14, 16 y 17. Estos motivos se prestan bien a la variación. De interés aquí, es el hecho de que Griffes mantiene el tema en la tónica a lo largo de esta sección.

En general, la variedad más llamativa se encuentra en las partes de acompañamiento. Estos consisten en arpeggios como en el compás 15, progresiones de acordes verticales en el compás 20, y los patrones de escala como en el compás 16. Los acompañamientos son, en su mayor parte, de contrapunto en el estilo. Esto contrasta con la textura homofónica más empleada en las composiciones anteriores. Un nuevo tema entra en el compás 26.

Figura 14. Compás 26. Nuevo tema.



Aunque contraste rítmicamente con el primer tema, sus cinco primeras notas son las mismas que la octava a las once notas del primer tema, y ambos terminan en patrones melódicos similares.

Por lo tanto, se puede decir que se deriva directamente del primer tema. El término “grupo temático” podría ser empleado como sinónimo de lo que se conoce generalmente como el primer tema. La referencia puede ser hecha para él primer o segundo tema del primer grupo temático.

El intervalo de cuarta en el segundo tema del primer grupo temático es el motivo más desarrollado en los compases que siguen. Es prominente en la parte del bajo que en los compases 29 a 30. Mientras que el tema contiene cuartas perfectas, cuartas aumentadas se emplean de modo desarrollado en el compás 29. Las cuartas armónicas en los agudos, en los dos últimos tiempos de compás 27 también hacen hincapié en la importancia del intervalo. A lo largo de esta sección no hay acordes que contienen terceras. El nuevo material en el compás 31 es importante como un tema de transición. También se emplea en la coda.

Figura 15. Compases 31 y 32. Tema de transición.



A lo largo de la Sonata Griffes utiliza este tema, o temas similares al mismo, como material de transición entre las partes principales de los movimientos. Si bien las notas y ritmos pueden ser diferentes, una similitud en el efecto global

se relaciona con estos temas. El tema en el compás 31 lleva a la segunda cuestión en el compás 36.

Figura 16. Compases 36, 37 y 38. Desarrollos del tema.

Mientras que la tonalidad implícita del primer tema es Re, el segundo tema aparece tonalmente centra en Si bemol. Esta conclusión es válida si se considera Do sostenido como enarmónica de Re bemol, permitiendo que los primeros tres tonos para delinear la tríada de Si bemol menor.

Lo más importante es el hecho de que este es el tema que contrasta con el primer sujeto. El contraste en el estado de ánimo es probablemente más llamativo que la diferencia en la tonalidad. Griffes no indica un cambio en el tempo, pero la melodía que comienza con negras y acompañado de tresillos en corcheas crea un estado de ánimo que es tranquilo en comparación con el más robusto primer tema.

Este mismo tema está marcado tranquilamente en la recapitulación. Una línea melódica en general más en conjunción también contrasta con el primer tema. Es una melodía más fluida. El segundo tema se desarrolla generalmente en la misma manera que fue la primera materia, excepto que Griffes modula a una nueva tonalidad en el compás 42. Aquí el tema entra en una disminución de la cuarta superior. La coda, comienza en el compás 51, se introduce en el tema de transición, y termina en octavas compuestas de tonos de la escala básica. Las octavas, de Sol sostenido a La en los compases 55 a 56 implican una cadencia en la dominante de la tonalidad.

La sección de desarrollo comienza en el compás 57. Después de un compás de introducción, el primer tema del primer sujeto entra en su forma completa, seguido de tresillos en semicorcheas y un trino en el último de los tres. Estos parecen estar relacionados rítmicamente a la introducción de la Sonata. La primera mitad de la sección de desarrollo es un estudio de los patrones de

tresillos que proporcionan un acompañamiento suave, disonante con los temas principales.

La estructura armónica de estos tresillos que acompañan es interesante. Los compases 57-64 consisten en terceras disminuidas alternando con el tono que se encuentra entre ese intervalo. Cuando se observa la marca de pedal se oye hablar, en efecto, un grupo de semitonos. Las semicorcheas están seguidas de un trino, también se emplean contrapunto contra fragmentos de la primera asignatura en los compases de 71 a 74. En el compás 77 un nuevo tema entra.

Figura 17. Compases 77 y 78. Nuevo tema.



Aunque no está claramente relacionada con cualquier material en la exposición, es característica y funciona de la misma manera como el tema de transición. Es una progresión temática perdurable en la repetición ilimitada y por tanto adecuada para llevar a cabo el clímax que conduce a la recapitulación. Tiene un fondo armónico básicamente constante que varía sólo en diseño rítmico.

En los compases 84-88 el efecto climático se consigue mediante la presentación de la melodía en octavas (rellenado con tonos de acorde), y por el aumento en el acompañamiento mediante el uso de décimo sexta notas como a la octava.

La recapitulación en el compás 89 comienza con el primer tema que entra en la tónica. Los compases 89-90 mantienen el impulso del material de transición anterior y se es apenas consciente de la recapitulación que comienza en su punto. El compás 94 contiene una declaración más característica del primer tema. El segundo sujeto entra más alto de lo que hizo en la exposición. La recapitulación es relativamente corta y es seguida por el tema de transición que funciona aquí como coda.

El movimiento termina con una serie de acordes repetidos derivados de tonos de la escala básica. Estos acordes contienen intervalos de quintas, cuartas y segundos. Una cadencia en el acorde Mi bemol - Si bemol - Fa, lleva el movimiento a su fin.

En toda la Sonata no hay cadencias llegado a través de fórmulas convencionales. Las cadencias son conclusiones momentáneas, se logran por

la desaceleración del movimiento, y la disminución en el volumen o la intensidad. Los acordes de Fa, en el compás 123, resuelve a Si bemol logra proporcionar una progresión V-I. Del mismo modo el acorde Si bemol resuelve al acorde de Mi bemol en el compás 124. Este es un buen ejemplo de Griffes desprecio por la ortografía de los acordes. El bajo da la única pista sobre la progresión armónica destinado por el compositor.

6.3. SEGUNDO MOVIMIENTO

El segundo movimiento, "molto tranquilo", está escrito en dos secciones con coda. Estas secciones son distintas, seguidas de un retorno del primer tema. Teniendo en cuenta el breve regreso del tema de apertura después de la segunda sección.

El movimiento comienza con un tema de seis compases, derivado de la escala básica de la obra. Este tema está en Mi bemol menor, tonalidad que se obtiene por enarmonía de las notas de la escala básica. La melodía se caracteriza por una línea más orientada vocalmente que otros temas principales en toda el Sonata. Le sigue una repetición de la misma melodía, pero en compás de 5/4 y acompañada por acordes arpegiados. Característicamente, la tercera se omite de estos acordes, se fundamenta la armonía por quintas.

En el compás 10 comienza lo que se describe mejor como una variación melódica del primer tema. También es seguido por una repetición en compás de 5/4 y acompañada por acordes arpegiados. En consecuencia, todo el movimiento a este punto es una serie de variaciones que se refieren no sólo al tema inicial, pero el uno al otro.

En el compás 146 comienza la segunda sección mayor del movimiento. Esta sección está basada en motivos derivados del tema.

Figura 18. Compases 146, 147 y 148. Segunda sección mayor.

Ésta sección se puede dividir en cuatro variaciones, cuyo factor que unifica es el motivo en Fa sostenido-Fa natural, seguido de un patrón de escala descendente. Se debe tener en cuenta que el motivo inicial aparece en el compás 147 como Sol bemol-Fa natural.

También tiene relación con la escala básica, esto es posible, porque el elemento que da unidad a la sección es el ritmo, que domina cada aparición inicial del tema. Hay un contraste distinto entre las dos secciones del movimiento. La segunda sección es más rítmica, como se observa en los compases 150-160. El movimiento es generado a través del uso de cortas notas en la parte del acompañamiento, en los compases 152-155. En el compás 162 entra la melodía marcada con la indicación “tranquillo”.

Figura 19. Compás 162. Melodía con la indicación “tranquillo”



Lleva sólo un ligero parecido con el resto de la sección, y es un pasaje de transición que conduce a una repetición del tema inicial del movimiento. En el compás 161 un largo acompañamiento en Si ostinato, actúa como una preparación para el regreso del tema inicial.

Este tema regresa a Mi bemol menor en el compás 174. En el compás 180 para terminar el movimiento se observa más una transición que una coda. Este pasaje tiene sus cadencias en Mi bemol, tonalidad del segundo movimiento. Sin embargo, se tiene la sensación auditiva de la transición al tercer movimiento que comienza en Re. La cadencia implica una coda mientras la aceleración de tempo sujeta la transición.

6.4. TERCER MOVIMIENTO

Éste movimiento inicia con la indicación “Allegro Vivace”. En los compases 197-201 aparece el primer material temático del cual otros temas están derivados.

Figura 20. Compases 197 al 201. Tercer movimiento con la indicación “Allegro Vivace”.



Las primeras cinco notas proporcionan un motivo rítmico el cual es usado, como forma de variación a través del movimiento. En los compases 201-203, los fragmentos melódicos aparecen en los tresillos mientras que las partes acompañantes enfatizan el ritmo de las primeras cinco notas del tema.

El segundo tema comprende las notas a la décima como un importante motivo melódico. Ésta melodía entra en el compás 220 y cumple la función que tuvo el segundo tema del primer movimiento. Este tema es introducido por una figura en ostinato sobre los compases 216-219. La melodía de ésta figura es la misma de las primeras tres notas del segundo tema. Una secuencia de acordes en Si bemol sobre los compases 234-237, introducen al segundo material el cual entra en el compás 238.

Figura 21. Compases 238 al 241. Segundo material temático.



Estas primeras tres notas se derivan del primer material temático. Este tema está en Si bemol. Una conclusión se establece en la cadencia del compás 262. La melodía es desarrollada en varias tonalidades a través del compás 261 donde el retorno del primer material aparece. La presencia de doble barra al final del compás 263 sugiere que el siguiente material sigue siendo parte de la exposición. Esto podría sin embargo, ser considerado el comienzo de una sección de desarrollo. En el compás 287 una melodía en el Bajo tiene igual característica que el pasaje de transición en el primer movimiento y conduce a una variación rítmica del segundo material temático en el compás 304.

En el compás 321 se establece el comienzo de una sección de recapitulación de gran interés, sin embargo, en el compás 338 aparece el tema de transición del segundo movimiento, seguido por una sección en tempo lento, que lleva algo de las características del tema de transición del primer movimiento. Estos pasajes de transición establecen la unidad de toda la obra. En el compás 379 inicia el final o Coda con la indicación "presto". Se compone básicamente de elementos melódicos del segundo material temático y su característica más llamativa es la síncopa que proporciona unidad rítmica en el compás 410.

La sonata termina en Re, la tonalidad se enfatiza en los últimos once compases. En el compás 411 el final es básicamente en Re mayor. En los compases 413-415, los acordes que no están en Re mayor están contruidos de notas que representan apoyaturas del acorde de tónica.

7. CONCLUSIONES

Ha sido muy satisfactorio desarrollar el trabajo de contextualización histórica, así como el análisis estructural y de lenguaje de la Sonata para Piano de Charles Tomlinson Griffes, pues esto sirvió de herramienta para profundizar en la interpretación de la obra, de manera, que también podrá ser de gran ayuda para los estudiantes que estén interesados en conocerla.

Así mismo, se logró enriquecer la monografía con datos relevantes acerca de la vida y obra del compositor, el concepto de otras Sonatas de la literatura pianística que también desarrollan el principio de la forma cíclica y por supuesto, analizar el tipo de escala utilizada en la obra que ha sido material para el desarrollo musical de la Sonata de Griffes.

Finalmente, a través del análisis de la obra, se pueden concluir las siguientes características que definen el estilo del compositor:

La Sonata es la única obra para piano que tiene una melodía basada enteramente en una escala derivada del modo mayor - menor. El cromatismo es recurrente. Las melodías de Griffes por lo general se componen de frases cortas, constituidas de motivos bien definidos que se prestan bien para su desarrollo.

Griffes emplea una amplia variedad de figuras de acompañamiento lo cual facilita el contraste con la armonía estática de cada sección. Arpeggios extendidos y figuras en ostinato son las técnicas más frecuentemente utilizadas

Proporciona variedad, cuando la melodía está en movimiento lento y cuando aparece en una nueva sección pero es similar a la anterior, cambiando el estilo de acompañamiento para suministrar elemento de contraste. Usualmente Griffes escribe melodías en tresillos sobre el acompañamiento en el bajo.

La obra tiene claramente el desarrollo de técnicas propias del estilo impresionista, tales como, movimiento paralelo y de color en los acordes, poliacordes, progresiones de acordes poco convencionales, pasajes bitonales. Acordes de color son empleados en pasajes cortos que funcionan como transición al nuevo material o a la repetición de frases anteriores.

Estos están usualmente como acordes secuenciales de dominante, que dan variedad a los tonos alterados. Los poliacordes aparecen ante todo para dar color. Estos frecuentemente son el resultado de acordes como apoyatura que suenan simultáneamente con el acorde con el que están relacionados. Los acordes como apoyatura acentuados proveen mucha de la disonancia.

Las progresiones de acordes están frecuentemente dirigidas por el movimiento de las notas en el Bajo. Usa progresiones Dominante a Tónica. Ocasionalmente usa cadencias para modular a una nueva tonalidad, que ocurren entre cada sección de la obra. Una progresión común está con acordes

cuya base es la tercera o enarmónicamente equivalente a una tercera. Los acordes paralelos están frecuentemente relacionados para establecer la tonalidad a través del uso de un punto de pedal.

Los puntos de pedal representan la más constante técnica armónica empleada por Griffes. Por lo general, se mantiene la armonía básica en el acompañamiento. En cuanto a la forma, cada parte de la Sonata finaliza con una o varias re-exposiciones de los temas principales de la primera sección, lo que desarrolla el principio de la forma cíclica. La re-exposición completa la obra dando una característica de larga forma ternaria.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. Música Norteamericana del siglo XX. Fundación Juan March. Programa de Mano. Madrid: G. Jomagar. 1987.

BURGE, David. Twentieth-Century Piano Music. Schirmer Books. 1990.

CLARO, Samuel. Sobre los orígenes del término sonata. Columbia University. New York. Agosto. 1963.

FÉRNANDEZ, Rafael. El impresionismo musical. En: Historia de la Música: La Segunda Edad de la música occidental. 30 de Marzo de 2014. URL: <http://wp.me/P31fZU-nw>

SIEPMANN, Jeremy. El Piano. Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona: 2003

STOLL, Robert James. The Piano Music of Charles T. Griffes. Univerity of Wisconsin: Thesis for the degree of Master of Music. 1967

TODD, Larry. Nineteenth-Century. Piano Music. Duke University. Schirmer Books. 1990.