



Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA
ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA Y DANZA DE MONTERREY

**Comprensión e interpretación de la sonata en si bemol
D960 de Franz P. Schubert**

Trabajo de investigación para obtener el título de:
Ejecutante de Piano

PRESENTA:
Mauricio Ponce Risa

Monterrey, Nuevo León, junio de 2006

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.
Cómo citar este documento: Mauricio Ponce Risa. Comprensión e interpretación de la sonata
en si bemol D960 de Franz P. Schubert. INBA, CONACULTA. Junio 2006
Descriptores Temáticos (palabras clave): educación artística, programas de estudio,
escuelas de música, enseñanza de música

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA
Y DANZA DE MONTERREY

CONACULTA • INBA

"COMPRENSION E INTERPRETACION DE LA
SONATA EN SI BEMOL D 960 DE
DE FRANZ P. SCHUBERT"

TRABAJO DE INVESTIGACION
PARA OBTENER EL TITULO DE
EJECUTANTE DE PIANO

Por

MAURICIO PONCE RISA

MONTERREY, N. L.

JUNIO DE 2006

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

**ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA Y DANZA DE
MONTERREY**

***“COMPRENSIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA SONATA EN SI
BEMOL D 960 DE FRANZ P. SCHUBERT”***

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA
OBTENER EL TÍTULO DE**

EJECUTANTE DE PIANO

Por

MAURICIO PONCE RISA

MONTERREY, N. L.

JUNIO DE 2006

08 de Mayo de 2006

**H.- CONSEJO ACADÉMICO DE LA ESCUELA
SUPERIOR DE MÚSICA Y DANZA DE MONTE RREY
PRESENTE.-**

De acuerdo a la revisión efectuada al Trabajo de Investigación del C. MAURICIO PONCE RISA, considero que éste cuenta con todos los requisitos solicitados para su realización.

El alumno Ponce Risa efectuó las investigaciones necesarias y desarrolló su trabajo satisfactoriamente bajo el Título:

**“Comprensión e Interpretación de la Sonata en Si Bemol D 960 de
Franz P. Schubert”.**

Sin más por el momento, se extiende la presente para los fines que al interesado mejor convengan.

ATENTAMENTE



MTRA. CRISTINA MEDINA TORRES
Asesora

Agradecimiento

Mi más profundo agradecimiento a Dios por haberme permitido llegar a este momento, a mis padres Ana Isabel y Sergio Marcelo por todo su apoyo, a mis hermanas Adriana Marcela y Mónica Isabel, a mi maestra Cristina Medina Torres por su invaluable trabajo y dedicación y a todos los maestros y compañeros que contribuyeron a mi formación y crecimiento en el arte de la música.

ÍNDICE

ANTECEDENTES DEL ROMANTICISMO

I EL PERÍODO ROMÁNTICO	1
II EL ROMANTICISMO EN LA MÚSICA.....	4
III CARACTERÍSTICAS MUSICALES GENERALES DEL ROMANTICISMO	6
IV LOS ELEMENTOS DE LA MÚSICA EN EL ROMANTICISMO	9
V FRANZ PETER SCHUBERT.....	13
VI LA MÚSICA DE SCHUBERT	28
VII LA MÚSICA PARA PIANO DE SCHUBERT	30
VIII SONATA EN SI BEMOL D 960	37
VIII.1 MOLTO MODERATO.....	38
VIII.2 ANDANTE SOSTENUTO	42
VIII.3 SCHERZO.....	43
VIII.4 ALLEGRO MA NON TROPPO	44
IX CONCLUSIONES	48
X BIBLIOGRAFÍA	49

INTRODUCCIÓN

La interpretación, en términos musicales, es parte de un proceso de comunicación cuyo origen es la concepción de un mensaje en el compositor y cuyo fin es el efecto que dicho mensaje produce en el receptor.

Lo he llamado receptor y no oyente, ya que tanto el intérprete como el público experimentan, en el transcurso de esta comunicación, percepciones, pensamientos y emociones que podrían explicarse como una identificación con las ideas del compositor.

El intérprete, como mensajero del compositor, tiene la responsabilidad de transmitir, a través de su personal comprensión, las intenciones del compositor; por lo tanto habrá diferencias entre las diversas interpretaciones de una misma obra. Todas ellas para ser honestas, convincentes y responsables, deben estar sustentadas y respaldadas por los parámetros y criterios musicales de la época, del estilo, del compositor y de la obra, así como por un conocimiento del entorno social y su situación personal.

Tales diferencias de interpretación, no solamente se dan de un ejecutante a otro, sino que dentro del mismo intérprete ocurre una compleja evolución proporcional al tiempo, la experiencia, la información, el desarrollo musical, y la cultura en general.

Debido a esta evolución, transcurrido el tiempo, el mismo ejecutante puede dar un nuevo enfoque a su interpretación sin entrar en contradicción con respecto a la anterior. Por el contrario, este proceso de comunicación se ve enriquecido, y da testimonio de su evolución.

La intención de este trabajo es ilustrar los elementos que orientan el tránsito hacia el conocimiento de una obra. Por lo tanto mencionaré a continuación los aspectos que representan, para mí, los puntos de referencia esenciales para comprender e interpretar la Sonata en Si bemol D 960 de Franz Schubert.

I EL PERIODO ROMANTICO

El siglo XIX, siglo del Romanticismo, fue testigo de grandes transformaciones en el ámbito social, político y cultural. La Revolución Industrial en Inglaterra y los grandes avances de la ciencia, la técnica y la mecánica (la inducción electromagnética, la fotografía, el ferrocarril, la máquina de vapor, la energía eléctrica, la industria de la comida enlatada, el teléfono y el telégrafo) contribuyeron al desarrollo del capitalismo, haciendo crecer el capital de unos cuantos y llevando a la miseria a la mayor parte de los demás.

Por otro lado, la repercusión de las ideas fundamentales de la Revolución Francesa (el rechazo a las viejas estructuras sociales, la estirpe y la tradición, y la proclamación de que los hombres nacen con igualdad de derecho y se elevan eventualmente por su propio valor específico), fomentaron un espíritu de liberación, que transformó a la sociedad, que nunca volvería a ser como antes.

El movimiento romántico tuvo lugar en un ambiente de gran tensión e inestabilidad. La caída de Napoleón y la restauración de la monarquía bajo Luis XVIII (1814), la revolución de Julio contra la dinastía de los Borbones (1830), la proclamación de la Segunda República por Napoleón III (1848), la guerra Franco-Prusiana y la proclamación de la Tercera República (1870), son algunos de los grandes acontecimientos que conformaron esa situación. Esta intensa turbulencia política y social, las ideas de grandes filósofos alemanes como Kant, Hegel,

Schopenhauer y Nietzsche, y la gran influencia de la literatura, fueron algunas de las condiciones que conformaron la expresión artística de este siglo.

El término *romanzo*, origen de la palabra Romanticismo, hace referencia a la tradición poética de tipo fantástico y novelesco. En el tiempo de la Ilustración, Romanticismo quería decir “expresión sentimental del mundo de los sueños”

El Romanticismo nace en Alemania, como un movimiento literario con la intención de unificar lo que estaba dividido en pequeños estados. El barroco y el gótico, rechazados por el clasicismo, son idealizados en tal forma, que se convierten en fuente de inspiración de la literatura, la música y las artes en general.

El Romanticismo es un fenómeno amplio y complejo que busca la libertad de inspiración, la sinceridad y la espontaneidad. Desde la perspectiva y postura filosófica del siglo XIX, los aspectos dominantes de este movimiento, plasmados en la expresión artística son: individualismo, emocionalismo, subjetividad, misticismo, simbolismo, búsqueda de lo monumental, atracción por lo sobrenatural, misterioso, extraño y medieval, así como una marcada tendencia nacionalista, grandilocuencia y énfasis en el efecto.

Testimonios de estas tendencias pueden encontrarse en la obra literaria y poética de los autores más destacados de la época. En Inglaterra, Byron, Wordsworth, Scott, Thackeray, Dickens, Hardy, Coleridge, Keats y el historiador

escocés Carlyle; en Alemania, Goethe, Richter, Heine y Hoffmann (escritor, músico y pintor); en Francia, Victor Hugo, Flaubert, Lamartine y Musset. La magnífica obra de estos autores representa una rica fuente de inspiración para diversas expresiones artísticas.

Tal es el caso del arte de la pintura. Delacroix, principal exponente de esta época, busca en las fantasías del mundo literario los temas de sus visiones pictóricas. Destaca su técnica cromática como un medio de expresión intensamente emocional y turbulento. Su nexo con la literatura se aprecia claramente en obras como “Mazeppa” y “El Naufragio de Don Juan”, inspiradas en las poesías de Byron. Sus ilustraciones para “El Fausto” de Goethe son extraordinarias. Otros pintores como Géricault, Corot, Daumier y Millet, cierran el paréntesis clasicista y buscan nuevas fórmulas expresivas en un arte pasional, agitado y crudamente sincero.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, un sector de los pintores jóvenes importantes rechazó las ideas románticas de la imaginación, así como las glorificaciones académicas del movimiento neoclasicista.

Poco antes de 1870, la pintura moderna francesa experimentó, en sus filas más avanzadas, una brusca y trascendental transformación. Ésta consistió, en esencia, en una renovación de la visión pictórica de un grupo de pintores excepcionalmente dotados. Este movimiento, fue encabezado por Edouard Manet y representado principalmente por Renoir, Gauguin, van Gogh, Seurat, Toulouse-

Lautrec y Claude Monet. La esencia de este movimiento, el impresionismo, radica en el impacto de la luz y su tratamiento, así como en la ausencia de contornos definidos como consecuencia de la intensa luminosidad y su continua vibración.

II EL ROMANTICISMO EN LA MÚSICA.

Los grandes cambios en las esferas moral, política y social, buscaron un medio de expresión en el arte de su época.

La constante transformación de la sociedad trajo consigo mejores oportunidades de educación. En el área de la formación musical, surgieron los conservatorios, que preparaban mejores músicos y en mayor cantidad. Como resultado, los compositores contaban con ejecutantes cuya habilidad era considerablemente mayor que en otras épocas, en general, tuvieron a su disposición nuevos medios y recursos para dar expresión a las nuevas ideas.

Cuando la música se trasladó de las cortes y las iglesias a las salas públicas de concierto, las orquestas aumentaron su tamaño, su capacidad y su eficiencia, por lo que ofrecieron al compositor medios más variados y coloridos que antes. Naturalmente, esto influyó de manera directa en el timbre y en la expansión dinámica de la orquesta. La orquestación, como tal, se convirtió casi en un arte por sí misma.

El deseo de una comunicación más directa condujo a los compositores a usar un gran número de términos expresivos, que habrían de servir como indicaciones del estado de ánimo de la música. Esto trajo como consecuencia una terminología musical característica.

El interés por el folklore y los inicios de la ola del nacionalismo, impulsaron a los músicos románticos a hacer uso de las canciones y danzas folklóricas de sus países de origen. Como resultado numerosos elementos nacionales (húngaros, polacos, rusos, bohemios, y escandinavos) fueron incorporados a la música europea a la que abrieron nuevas perspectivas y enriquecieron grandemente en aspectos melódicos, armónicos y rítmicos.

Estos sentimientos patrióticos expresados musicalmente, empezaron a ser el tema dominante en fiestas cívicas y eventos públicos, tanto en la música instrumental como coral.

Las nuevas tendencias por lo monumental y lo glorioso, aunadas a la exaltación del patriotismo, dieron origen a grandes conjuntos vocales que traducían acertadamente el sentimiento del pueblo en la música coral.

El nuevo orden social propiciaba la difusión de las artes. Este contacto con el arte de un número cada vez mayor de gente, influyó rápidamente en el teatro, traducándose en la multiplicación de las salas de teatro en las principales ciudades europeas, mismas que sirvieron de foro para la ejecución pública de la

música de concierto. Es así como las obras musicales eran interpretadas repetidamente en diferentes plazas.

Es en esta época cuando florece la impactante figura del intérprete, como un icono esencial del romanticismo.

III CARACTERÍSTICAS MUSICALES GENERALES DEL ROMANTICISMO

Introducción

La creciente necesidad expresiva individual, tuvo como consecuencia modificaciones de los elementos de la música, y dio lugar a una ramificación continuamente progresiva de los aspectos tímbricos, colorísticos, rítmicos, melódicos, armónicos, y en general de toda la construcción musical.

La Revolución Industrial trajo consigo no sólo la producción de instrumentos más baratos y precisos, sino también la introducción de importantes avances en los instrumentos de aliento y de percusión, que habrían de influir fuertemente en el sonido de la música romántica. Entre estos instrumentos se encontraba el piano, instrumento en constante evolución.

Los resultados de tales avances estimulaban la inspiración y creatividad musical de los compositores, quienes a su vez demandaban instrumentos que ofrecieran recursos expresivos más amplios y originales, acordes con sus necesidades creativas musicales. De esta manera se estableció una relación

recíproca entre un amplio y rico campo instrumental en constante expansión, y las enormes demandas de un lenguaje romántico en ebullición.

No podríamos imaginar, ni podría haber aparecido una obra para piano como la Sonata en Si menor de Liszt, sin la inspiración de un instrumento cuyos recursos expresivos estuvieran a la altura de su imaginación creativa.

La Orquesta

La orquesta de cámara creció rápidamente y se convirtió en un conjunto instrumental de dimensiones inusitadas. Los instrumentos de viento vienen ahora a ocupar un lugar importantísimo, aunque el grupo de cuerdas sigue siendo la base del conjunto.

No sólo aumentó el número de instrumentistas en cada sección de la orquesta, sino que se incorporaron algunos instrumentos como el *piccolo*, el corno inglés, el clarinete bajo, el contrafagot, la tuba, el trombón y el arpa.

Al mismo tiempo se manifiesta una fuerte tendencia a favor de la instrumentación por grupos del mismo color sonoro. Se reduce progresivamente la actuación concertante del instrumento solo. En vez de la plasticidad de los clásicos se busca lo pintoresco, y en vez de la precisión y agudeza de contornos, el *sfumato*, o sea el fluir de líneas unas con otras en suave transición.

El área de percusiones representa una trascendental aportación en el desarrollo del lenguaje orquestal. Las grandilocuentes corrientes nacionalistas hallaron en el campo de la percusión una excelente herramienta para dar expresión a las ideas con implicaciones bélicas, patrióticas o descriptivas. La introducción de instrumentos como el tambor militar, el bombo, el glockenspiel, los platillos, el xilófono, el pandero, el triángulo y las campanas tubulares, no sólo aumentaron la potencia y versatilidad de la orquesta, sino que constituyeron una sección que habría de integrarse a la orquesta romántica.

Como consecuencia, el compositor disponía de una orquesta más poderosa, versátil y compleja lo cual repercutió en la forma, ideas y tendencias de la música orquestal del Romanticismo. Aparece también en esa época, el primer director de orquesta que no es compositor: Hans von Büllow. Un organismo tan complejo y en continuo proceso de evolución, demandaba una profesión especializada e independiente.

El piano

El grado de perfección técnica que se había logrado en la construcción de los instrumentos, se reflejó también en la manufactura del piano.

Al principio del siglo XVIII, apareció el *“gravicembalo col piano e forte”* y una serie de transformaciones e innovaciones lo convirtieron paulatinamente en el instrumento por excelencia. Al ser sustituido el marco de madera por uno de hierro forjado, se logró un sonido más profundo y brillante. En 1804 contaba con un

registro de seis octavas y media, pero para 1890 ya se había establecido un registro estándar de siete y cuarto.

Otras innovaciones como la longitud de las cuerdas, la doble acción, el doble escape, el marco de metal, las cuerdas entorchadas, las cuerdas cruzadas, la mayor densidad gradual de los fieltros de los martinetes, la aparición y la perfección del mecanismo del pedal *sostenuto*, el pedal *una corda*, y muchas más, convirtieron a este instrumento, en continua evolución, en un estímulo constante para la mente creativa de los compositores, cuyas crecientes demandas expresivas y consecuentemente técnicas, iban siendo satisfechas.

El piano destierra totalmente al clavecín y aparece una literatura pianística que explota su capacidad expresiva de forma impresionante, que aprovecha a la perfección sus cualidades sonoras. Los pedales son, en ese momento, uno de los elementos mecánicos y expresivos que propiciaron este lenguaje y contribuyeron al desarrollo de la estética romántica.

IV LOS ELEMENTOS DE LA MÚSICA EN EL ROMANTICISMO

Introducción.

La necesidad expresiva individual tuvo como consecuencia modificaciones de los elementos de la música, en una ramificación continuamente progresiva de los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos, en general, de toda la construcción musical.

Las características del lenguaje musical romántico reflejan la vehemencia, voluntad de poder, espontaneidad, subjetividad, pasión y energía de las aspiraciones de libertad del siglo XIX, opuestas a los viejos esquemas sociales del siglo anterior. Así, este lenguaje espontáneo y apasionado, se opone a la sobriedad, medida, equilibrio y gentileza propios del siglo XVIII.

El timbre.

Los compositores de la época, recurren a la explotación de los instrumentos por su esencia y naturaleza misma (el timbre), descubriendo en sus características y colores un nuevo encanto y una rica fuente expresiva. Al mismo tiempo, se explotan las combinaciones o timbres mixtos más inusitados y originales, logrando efectos de gran impacto y expresividad.

La melodía

La melodía romántica se caracteriza por la calidez del sentimiento personal, y por una mayor flexibilidad en el fraseo. Al estar sometida exclusivamente a la voluntad expresiva del compositor, tiende a alejarse de la simetría característica del clasicismo y adquiere perfiles infinitamente variados.

La armonía

Desde el punto de vista estrictamente técnico, las más importantes transformaciones que trajo consigo esta corriente se manifestaron en una completa explotación de la armonía cromática, sorprendentemente creativa, y el

desarrollo de una rica y variada paleta de colores tonales muy particularmente en la música orquestal.

En este período se generó una importantísima expansión del lenguaje armónico. Acordes y progresiones nuevas fueron implementados y se intensificó el uso del cromatismo como elemento de expresión. Aparecieron también una mayor cantidad de acordes alterados, acordes de séptima y novena, y armonías disonantes en general.

La tonalidad y modulación.

La modulación llegó a ser utilizada más como efecto que como un elemento de la forma.

El concepto básico del centro tonal, se mantiene todavía durante el siglo XIX, pero hay una mayor amplitud en este campo. Ahora se utilizan con gran libertad modulaciones más fluidas y tonalidades cada vez más remotas. A finales de este siglo, hay evidentes señales de la evolución en los conceptos tradicionales de la tonalidad.

El ritmo

Desde el punto de vista rítmico, la simetría y regularidad del clasicismo dan paso a fluctuaciones agógicas extremas, a las acentuaciones irregulares, a la polirritmia y, en general, a una complejidad rítmica mayor y muy variada.

La forma

Las formas contrapuntísticas como tales, prácticamente desaparecen en la música romántica. El contrapunto es utilizado más como recurso que como un procedimiento de composición formal.

La libertad y las nuevas dimensiones extremas, características del período, obligan a la expansión total de los conceptos formales.

La forma sonata sigue siendo la estructura musical por excelencia, pero en esta etapa de gran subjetividad, concentra gran parte de su fuerza expresiva en el desarrollo. Es este género, el ejemplo por excelencia de la forma sometida a la expresión. La sucesión tradicional de los movimientos de una sonata adquirieron más agilidad, hasta modificarse de tal manera que nace la sinfonía de un solo movimiento. Esta dará origen, por la natural evolución, al poema sinfónico.

Como consecuencia de la libertad expresiva y del fraccionamiento sensitivo de esta etapa, las denominadas “formas libres” adquieren un protagonismo sin precedentes. Algunas de ellas aparecieron durante este período y otras ya existían, pero con una concepción diferente en el contenido, como la polonesa, preludio, vals, lied, romanza, mazurca y fantasía. Entre los nuevos géneros se encuentran el impromptu, momento musical, canción sin palabras, nocturno y rapsodia. Algunos compositores como Schumann, Liszt y Chopin, trabajaron el estudio de tal forma que se convirtió, por sus cualidades artísticas, en un género de música de concierto.

Terminología

El individualismo propio del romanticismo, se reflejó en el hincapié que hacían los compositores en el carácter y contenido expresivo de su música. En tal forma, que yendo más allá de los términos usuales de agónica y dinámica, llenaron sus obras de instrucciones muy específicas sobre el carácter, la interpretación, forma de ejecución y actitud del intérprete. Es por esto que es común, en este período, encontrar páginas repletas de instrucciones de esta naturaleza.

Al expandirse este lenguaje musical, algunos compositores, principalmente en Alemania, encontraron más adecuado su idioma natal para expresar más libremente sus indicaciones, renunciando al tradicional italiano.

V FRANZ PETER SCHUBERT

La historia de Schubert es una de las más conmovedoras. Murió joven, sólo llegó a la edad de treinta y un años, pero dejó un sorprendente número de obras. Murió sin haber visto reconocido su talento, excepto por sus amigos, y tomó la mayor parte del siglo XIX para que su verdadera genialidad fuera considerada. Hoy, es difícil creer que de aquella gigantesca herencia de obras que legó al mundo, sólo una mínima parte tuviera trascendencia durante su vida. En 1827, un año antes de que el compositor muriera, el inglés Edward Holmes visitó Viena e hizo un recuento acerca de la música de esta capital artística, en el cual no aparece el nombre de Schubert. En 1830 un estudiante francés, Fetis, y en 1833

el historiador de la música Raphael Georg Kiesewetter, realizaron una descripción del escenario musical vienés, sin hacer mención alguna del gran músico austriaco.

Franz Schubert nació en enero de 1797, en el barrio de Lichthenthal de Viena. Fue el duodécimo hijo de Franz Theodor Schubert, maestro de escuela de origen moravo y rural, y de Elizabeth Dieck, quien antes de casarse había trabajado en Viena como cocinera.

Su padre, Franz Theodor Schubert, descendiente de una antigua familia de Moravia, fue un hombre honesto, católico, devoto, sencillo, maestro de escuela de profesión y que poseía, como chelista aficionado, discretos conocimientos musicales. Nunca sobrestimó sus habilidades, y se sentía tan satisfecho con sus modestos logros, que deseaba el mismo destino para sus hijos. Su esposa Elizabeth era una mujer tranquila, amada y respetada por todo el mundo, que le dio doce hijos de los cuales sobrevivieron cuatro.

La familia vivía con modestia y dignidad, y con el tiempo y mucho sacrificio su padre pudo adquirir una residencia a la que trasladó familia y escuela (la casa del Caballo Negro), que fue la casa de Franz hasta 1818.

Schubert recibió las primeras clases de piano de su hermano Ignaz, pero éste, muy pronto fue superado por el talento sorprendente de Franz. A los nueve años inició su instrucción musical con el maestro Michael Holzer: clases de canto, violín, armonía, contrapunto, órgano y viola. Después de un corto período,

el talento de su pequeño alumno se hizo evidente en tal forma que despertó rápidamente la admiración de Holzer, quien expresó: “... *Franz parece saber cada lección perfectamente antes de haber sido explicada*”. Más tarde diría: “...*prácticamente no le enseñé nada, me limitaba a estar con él y le admiraba en silencio...*”. Esta etapa de formación con Holzer fue determinante para su desarrollo posterior.

En mayo de 1808 fue seleccionado como miembro del Coro Imperial y como alumno del Stadtkonviltz, donde recibiría una excelente educación y formación musical. Su padre se sentía satisfecho, no por la formación musical, sino por el excelente nivel académico de esa institución, ya que consideraba que sería la preparación adecuada para ejercer el mismo oficio que él.

La actividad en el Satakonviltz, era intensa. La orquesta tenía tal calidad, que la gente que accidentalmente pasaba frente a la institución, se detenía para escuchar los ensayos. Allí el gran talento de Schubert y su brillante participación, lo llevaron rápidamente a ocupar el puesto de primer violín. Cada tarde, durante una hora y media, los alumnos estudiaban las obras de Haydn, Mozart y Beethoven, compositores por los cuales Schubert sentía una profunda admiración.

Sin embargo, la vida en esta institución no era fácil. Las condiciones de las aulas y los dormitorios no eran las óptimas, la comida con frecuencia era escasa. Franz se veía obligado a escribir a su hermano pidiéndole “unas monedas más al

mes", para comer mejor. No obstante, el continuo contacto con la música lo hacía tan feliz, que fácilmente olvidaba la dureza y austeridad de su estancia.

Con frecuencia, su extrema facilidad para aprender asombraba enormemente a sus maestros, en tal forma que Ruzicka, uno de ellos, se refirió a Schubert de esta manera: *"No le puedo enseñarle nada más. Todo lo ha aprendido él mismo directamente de Dios"*. Por su parte otro de sus maestros, Antonio Salieri, celoso y reticente por naturaleza le dijo: *"...todo lo puedes hacer, eres un genio..."*.

Su música y naturaleza amable, aunque tendiente al retraimiento, le ganaron el afecto y la simpatía de un grupo de fieles amigos. Uno de sus amigos más cercanos fue Joseph von Spaun, quien desde el inicio de su estancia en el Statkonvilz, ya lo apreciaba y admiraba profundamente.

Mientras más claramente se manifestaban su talento y vocación, más trataba su padre de impedir por todos los medios que la música ocupara demasiado espacio en su vida, desviándolo de la composición e incluso escatimándole el papel para escribir música. Sin embargo, Schubert seguía componiendo sin cesar, ya que su gran amigo Spaun le ayudaba y le facilitaba el papel.

George Friedrich Eckel, otro amigo del instituto recordaba: *"...Schubert pasaba casi todas las horas de reposo en la sala de música...durante el transcurso de los paseos con los demás alumnos, casi siempre se mantenía apartado con los ojos bajos, las manos detrás de la espalda y golpeando con los*

dedos como si fuera el teclado de un piano, abstraído en sí mismo y preso de sus propios sueños".

Para 1813 ya contaba con una gran cantidad de obras escritas, entre ellas un noneto, algunas obras corales, algunos lieder, una sinfonía y una gran colección de obras para piano, de las cuales solo se tiene conocimiento por algunos de sus amigos, y por el catálogo hecho por su hermano Ferdinand.

No bien con el cambio de voz ya no pudo participar en el coro, gozaba de tal estima que nadie pensó en alejarlo del internado. A pesar del ofrecimiento de permanecer en el colegio, el joven Franz, cansado de la vida escolar, decidió abandonar la escuela y regresar a la casa paterna donde más tarde ejercería como maestro ante la insistencia de su padre. Su intención era independizarse económicamente y quedar exento del servicio militar obligatorio. Para ello realizó un curso preparatorio en la Escuela Normal Santa Ana, y en 1814 ocupó una plaza como maestro en la escuela de su padre.

Sin embargo a Schubert no le agradaba la enseñanza. No tenía ningún interés por las materias que enseñaba y no era capaz de mantener la disciplina en la clase, a pesar de esto se desempeñó como maestro durante dos años. En ese tiempo hizo dos solicitudes para ocupar puestos que tuvieran relación con la música, pero en ambas ocasiones fueron rechazadas.

Su ocupación no fue capaz de reprimir su sentido creativo, así que, en el salón de clases, mientras los alumnos se dedicaban a diversas actividades, él escribía música, y la mayoría de las noches se dedicaba a componer. En 1814 terminó su primera ópera, su primera misa, dos cuartetos y una gran cantidad de lieder, incluyendo *Gretchen am Spinnrade*. Durante ese año se estrenó en público, por primera vez, una de sus obras: La Misa en Fa Mayor, que fue escuchada en la iglesia de Lichtental el 16 de octubre bajo su propia dirección, y que diez días después se ejecutó en otra iglesia. En esta segunda ocasión Antonio Salieri, evidentemente celoso, abordó a Franz diciéndole: “Eres un alumno muy digno, vas a darme gran mérito”.

El año de 1815 fue aún más fructífero. Pertenecen a esta etapa dos sinfonías, una ópera, cuatro operetas, cuatro sonatas, algunas piezas para piano, obras corales y ciento cuarenta y seis lieder, incluyendo el famoso *Erlkönig*.

Schubert escribía con una rapidez impresionante. El primer movimiento de un cuarteto, fue terminado en menos de cinco horas. Algunas veces llegaba a componer de seis a ocho lieder diarios. “Gretchen am Spinnrade” y “Erlkönig”, obras de trascendental importancia en el desarrollo de este género, fueron creadas en el breve lapso de tiempo que le llevó plasmarlas en papel, como si éstas le hubieran sido dictadas.

El gran amigo de Schubert, Spaun, relata como fue escrito “Erlkönig”: “Una tarde, Mayrhofer y yo, encontramos a Schubert en un salón leyendo *El Rey de los*

Elfos y caminando de un lado a otro. De repente se sentó y a la brevedad la magnífica obra estaba puesta en el papel. Como Franz no tenía piano, cogimos las partituras y corrimos a la capilla de la escuela, y allí Erkönig fue cantado y recibido con gran entusiasmo. Después, Ruzicka lo tocó, sin la parte vocal, y se mostró a la vez entusiasmado y profundamente conmovido. Cuando alguien de los que escuchaban la canción criticaba alguna disonancia, Ruzicka se volvía al piano a tocarla y a explicar como ésta era tan necesaria por que reflejaba el texto, y más aún cuán bella era y cómo era resuelta perfectamente.”

En 1816, harto de la enseñanza, dejó definitivamente las aulas prefiriendo la incertidumbre y la pobreza a la monotonía y el tedio. Se trasladó a vivir con Franz von Schober, su gran amigo, y se consagró a la música. Desde entonces, Schubert viviría con un amigo, luego con otro, siempre dependiendo de su generosidad para su sustento.

Ésta era una bohemia forma de vida. Schubert y sus amigos eran básicamente un grupo de jóvenes despreocupados y dados a reuniones nocturnas, fiestas, cafés, o simplemente a tomar vino. Cuando abundaba el dinero todos comían bien y tomaban, cuando éste escaseaba se las ingeniaban para buscar algo de diversión.

Las alegres y frecuentes reuniones en las casas de sus amigos, muy pronto llegaron a ser llamadas “Schubertiaden” (Schubertiadas). El famoso cantante Johann Vogl, uno de los más célebres del grupo, cantaba los lieder y Schubert

tocaba algunas de sus obras para piano. Comían, bebían y bailaban, mientras prevalecía un ambiente de buen humor. Schubert hacía algunas parodias en el piano, o tocaba una pieza musical en un peine fingiendo mucha seriedad. Estas reuniones solían continuar en algún café cercano, donde acompañados por el vino, discutían sobre arte, literatura y música, luego se trasladaban a otro café, donde la velada continuaba hasta la madrugada del día siguiente.

Por los relatos de algunos de sus amigos, tenemos una idea clara de su vida diaria. Con referencia a los hábitos de Schubert, Anselm Huttenbrenner escribió:

“Todos los días, a las seis de la mañana, Schubert se sentaba en su escritorio, y fumando unas cuantas pipas, componía sin receso hasta la una de la tarde. Si yo iba a verlo en el transcurso de la mañana, me mostraba lo que había hecho esperando oír mi opinión. Si yo elogiaba alguna canción en especial, él respondía: ‘sí, es un buen poema; cuando el poema es bueno, la música brota fácilmente, las melodías fluyen de uno mismo lo cual es un verdadero deleite’. Después de trabajar solía ir al café. Allí bebía una taza de café, o vino, o ponche, si se lo podía costear, fumando, durante varias horas. Cuando estaba pasado de copas, no desvariaba, sino que se retiraba a un rincón tranquilo, para entregarse a un confortable frenesí. Un sonriente tirano, que de ser posible destruiría algunos vasos, o tazas, o platos, más bien se sentaba allí, guiñando y contrayendo los párpados hasta que entrecerraba los ojos.”

Según sus amigos, su apariencia no era muy atractiva. Huttenbrenner lo describe así: "... *bajo de estatura, algo corpulento, de cara redonda, pero con ojos tan vivos y centelleantes, que revelaban de inmediato su fuego interior. A causa de la miopía siempre usaba lentes...*".

Schoeber también relata que tal era el frenesí de Schubert por componer música, que con frecuencia dormía con los lentes puestos para que al levantarse en la mañana, pudiera empezar a escribir sin el más mínimo retardo. El mismo Schoeber se refiere a Schubert en los siguientes términos:

"Nunca se interesó en su atuendo. Detestaba convivir con las personas de alta sociedad, por que requería vestirse cuidadosamente. Con el tiempo se volvió imposible que se desprendiera de su estropeada levita para vestir el traje de etiqueta. Para él era odioso convivir con la alta sociedad. Le disgustaba enormemente ser halagado por su genio"

En el verano del año 1818, cuando Schubert tenía 21 años, fue contratado como músico-tutor por el Conde húngaro Esterházy. Aunque su estancia fue placentera, siempre extrañó Viena y sus amigos. Con gran alegría regresó a Viena en otoño y poco después, ese mismo año, trabajó de nuevo en la escuela de su padre durante un corto período. En 1824 volvió a ser contratado por el Conde Esterházy y, esta vez, se sintió atraído por la hija del conde, Carolina, un amor que él creía inalcanzable. Después de 1824, su único ingreso provenía de las

esporádicas ejecuciones de su música, cuyo monto total era el equivalente a no más de cuatrocientos euros.

Para 1820 ya había escrito más de quinientas obras, abarcando un amplio rango de géneros de composición. De estas obras fueron ejecutadas en público solamente la Misa en Fa Mayor, en 1812, la Obertura al Estilo Italiano, en 1818, y un solo lied, Schafers Klagelied. La esperanza de ser reconocido vino en 1820, al ser comisionado por el teatro Karntnerthor para componer la música de la ópera Die Zwillingsbruder, por la influencia de su amigo Vogl. Poco tiempo después, por solicitud del gran Teatro de Viena, escribió la música de Die Zauberharfe, la cual al ser producida y presentada en junio de 1820, dio la impresión de ser su primer gran triunfo.

En ocasión de estas presentaciones, Anselm Huttenbrenner describe así la reacción de Schubert:

“Yo estaba sentado al lado de Schubert en la última fila. Se veía complacido por el entusiasmo con el cual su opereta era recibida. Los solos y las escenas en las cuales Vogl participó, fueron vigorosamente aplaudidas. Al final Schubert fue llamado al escenario, pero se negó a subir, pues traía puesta una vieja gabardina. Yo me quité mi saco y traté de persuadirlo de que se lo pusiera y se presentara ante la audiencia, lo cual hubiera sido muy bueno, pero él estaba muy indeciso y avergonzado. Como las llamadas se volvieron cada vez más insistentes,

finalmente el productor tuvo que anunciar que Schubert no se encontraba en el teatro”

A diferencia del público, los críticos rechazaron rotundamente esta obra. La calificaron como “algo anticuada y muy poco melódica”, y de ninguna manera una obra maestra. Die Zwillingsbruder fue suspendida después de la sexta presentación.

Una vez más, Schubert tuvo el ánimo para presentar una de sus obras, y en agosto del mismo año, al presentar Die Zauberharfe, volvió a ser desacreditado por los críticos, quienes seguían siendo muy destructivos con su música. Se refirieron a ella como “una obra demasiado larga, inefectiva y fatigante”.

La satisfacción que no pudo recibir, dados los fracasos de estas obras, si la obtuvo por su primera publicación. El lied Erlkönig, interpretado públicamente por Johann Vogl en marzo de 1821, recibió tan estruendosa ovación que algunos amigos de Schubert decidieron financiar la publicación de ésta y otras canciones.

La aparición en Viena del Op. 1 de Schubert tuvo gran éxito. En poco tiempo reportó un gran número de ventas, sin embargo los fracasos en los teatros vieneses continuaron. En 1823 su música incidental Rosamunda fue catalogada como “muy extraña”. Aún Carl Maria von Weber, al ver los manuscritos de la ópera Alfonso y Estrella, opinó que tanto los primeros ensayos como las primeras óperas deberían ser desechados.

No fueron solamente los fracasos, frustraciones y continuas derrotas lo que atormentaba a Schubert. Aunado a su asfixiante pobreza, empezaba a sufrir los síntomas de la enfermedad venérea que terminaría con su vida, la sífilis.

Tal vez su estado de ánimo sucumbió ante la desolación: *“Hazte una idea”, escribió una vez a un amigo “un hombre cuya salud no puede ser reestablecida, un hombre que por su tremenda desesperación empeora las cosas en vez de mejorarlas... imagínate, me refiero a un hombre cuyas más brillantes esperanzas se han convertido en nada... alguien para quien la amistad y el amor han sido pura angustia, cuyo entusiasmo por la belleza es contrariado hasta desaparecer, y pregúntate, entonces, si acaso tal condición no representa a un hombre miserable, a un hombre infeliz. Cada noche, cuando me voy a dormir, deseo no despertar nunca más, y cada mañana reabre las heridas de ayer...”*

Algunos de los contemporáneos de Schubert, podían jactarse de los grandiosos estrenos de sus obras o de sus muy importantes comisiones y publicaciones, y de la admiración tanto de la audiencia como de la crítica, estas eran cosas de las cuales Schubert estaba totalmente privado.

En 1823, el Musikverein de Graz lo nombró miembro honorario, aunque esto no representaba ningún ingreso o privilegio. Ante el gusto de haber sido considerado, Schubert respondió inmediatamente con una sinfonía, pero ésta nunca llegó al Musikverein, tal como era típico de la desgracia y frustración que seguían a Schubert. Esta sinfonía, la famosa “Inconclusa”, fue enviada a Anselm

Hüttenbrenner, y después al presidente del Musikverein, pero por razones que nunca fueron conocidas, Hüttenbrenner nunca presentó la obra, sino que la puso entre sus archivos y se olvidó de ella.

A partir de este momento, hacia el final de su vida, Schubert habría de sufrir una gran decadencia tanto en lo anímico como en su estado de salud, y sólo en muy pocas y esporádicas ocasiones tendría momentos de alegría. Uno de esos momentos fue en 1825, cuando realizó un viaje por el norte de Austria, en compañía de Johann Vogl. Ahí visitaron amigos, presentaron algunas de sus obras y disfrutaron de la belleza de aquella región, pero breves momentos de felicidad como éstos, eran siempre sucedidos por una depresión cada vez más profunda.

La muerte de Beethoven en 1827 fue una terrible noticia. A pesar de que nunca tuvo un contacto personal con él, Schubert siempre sintió, desde su infancia, un respeto y una admiración casi reverentes. “*¿Quién podría llegar a compararse con él algún día?*”, dijo una vez al asistir a un concierto de su música.

Beethoven no ignoraba por completo la existencia de Schubert. Poco antes de morir tuvo entre sus manos algunos de sus lieder. Llamaron tanto su atención que exclamó: “*... seguramente hay una chispa de genialidad divina en este tal Schubert...*”.

Schubert se sintió abatido por la muerte de Beethoven. Asistió al funeral llevando una de las antorchas y después del sepelio, en una taberna, propuso un brindis por “el primero de entre ellos que siguiera a Beethoven a la tumba”. Desde ese momento, ser sepultado al lado de este compositor, se convirtió en su más grande deseo.

A pesar de toda la adversidad que lo asediaba, su creatividad seguía siendo cada vez más fructífera. Es en este año de 1827 cuando escribió algunas de sus más grandes obras, donde la muerte o el dolor de la tragedia son los temas que las inspiran. Entre ellas se encuentran El ciclo *Die Winterreise*, el cuarteto en Do, tres sonatas póstumas para piano y una serie de lied que incluye *Schwanengesang*.

Schubert tendría un momento de éxito en el último año de su vida. En marzo de 1828, el Musikverein de Viena ofreció un concierto, dedicando todo el programa a sus obras. Según las crónicas el concierto tuvo lugar ante “la mayor asistencia que se haya registrado jamás en este teatro”. El entusiasmo por Schubert era abrumador, tal parecía que Viena había advertido finalmente su presencia, sin embargo, su enfermedad mortal seguía avanzando.

En septiembre se fue a vivir con su hermano, en el barrio de Neue Wieden. En medio de una furia creadora, Schubert pensó incluso en volver a comenzar sus estudios de la fuga y el contrapunto, quizá inspirado por la lectura de las obras de George Friedrich Händel, quizá influido por el propio Beethoven, pero a finales de

octubre su situación empeora aún más y se ve obligado a guardar cama. Schubert comenzó a delirar. *“La noche previa a su muerte”*, escribió su hermano Ferdinand, *“me dijo en un estado de semiinconsciencia: ‘Prométeme que me llevarás a mi habitación, que no me dejarás en este tabuco bajo tierra. ¿Acaso no merezco un lugar sobre la tierra?’ .Y yo le contesté: ‘Querido Franz, cálmate... Estás en tu habitación, en la que siempre has estado hasta ahora, estás en tu cama’, y Franz respondió: ‘¡No, no, no es cierto! , Beethoven no está aquí’ “.*

Murió el 19 de Noviembre. Dos días después, la procesión fúnebre partió de Kettenbrückengasse a la iglesia de San José, donde Schober cantó *“Pax Vobiscum”* de Schubert. El cuerpo fue llevado a Währing, mismo cementerio donde habían sepultado a Beethoven. Ahí el mismo Schober recitó un poético *“último adiós”*, y después se realizó el entierro tan cerca de Beethoven como fue posible.

Los amigos de Schubert pasaron aquella tarde cada quien solo. Mayrhofer se aisló en su recámara en Wipplingerstrasse, donde había vivido con Schubert, y escribió un poema: *“Recuerdo Secreto a la Memoria de Schubert”*. Bauernfeld escribió en su diario: *“El alma más honesta, el mejor amigo, ¡Ojalá hubiera muerto yo en lugar de él!”*.

Schwind, que estaba en Munich, escribió en una carta a Schober: *“Schubert ha muerto, y con él ha muerto también lo más puro y lo más bello que había en nuestra vida”*

Aquella noche hubo una quietud inusual en el café Bogner. Cuando uno de los socios mencionó la extraña ausencia de los amigos de Schubert, Herr Bogner respondió: “*¿Acaso no supiste?, Franz Schubert, el musiquito, fue sepultado hoy*”.

Algunos meses más tarde se construyó un monumento en la tumba de Schubert que contenía la siguiente inscripción escrita por el poeta Grillparzer: “La música ha sepultado aquí un precioso tesoro y unas esperanzas aún más hermosas”.

VI LA MÚSICA DE SCHUBERT

El Romanticismo trajo consigo un nuevo concepto de la forma musical, la cual pasó a ser completamente elástica y flexible según las necesidades de la idea.

Aunque Schubert podía trabajar sobre los familiares esquemas formales como la sinfonía, la sonata y el cuarteto, en sus canciones y piezas para piano, obtuvo grandiosos resultados al dejar que fueran sus ideas musicales las que moldearan la forma.

El Romanticismo vio nacer al lirismo poético y Schubert, a su vez, cultivó y perfeccionó el arte de la canción alemana: el lied.

El Romanticismo tendía a expandir la idea poética, con una gran inclinación por remarcar, adornar y exagerar la elegancia y la belleza de una idea, así como el

énfasis del elemento personal. Para Schubert, esto era algo espontáneo e instintivo.

La expresión de la belleza, el énfasis en lo poético, la profundidad del elemento personal es común en otros compositores románticos, pero si Schubert es único, es por otras cualidades.

Alrededor de cada obra se percibe la alegría de la creación espontánea. Mientras que otros compositores planeaban y trabajaban una idea o un efecto arduamente, Schubert muy raras veces revisaba o corregía sus partituras. Todo fluía naturalmente sin ningún obstáculo, no sólo sus cálidos sentimientos y abundantes ideas, sino también sus impactantes transiciones y modulaciones, sus armonías inesperadas y sobrecogedoras progresiones.

Escribía música para sí mismo, para su gozo personal y según su propia conciencia, con facilidad y rapidez. El lirismo, flexibilidad y belleza de la melodía schubertiana son incomparables, ésta fluye con gran espontaneidad y libertad de manera que transmite un sentido de naturalidad magistralmente enlazado a la riqueza armónica.

A estas características podemos añadir la sorprendente facilidad, rapidez y perfección de escritura con la que contaba, así como la abundancia de motivos y melodías. Él mismo decía que en innumerables ocasiones no había terminado aún de poner lo que había imaginado en el papel, cuando ya tenía en la mente muchas

otras ideas, algunas de las cuales consideraba mejores que la que acababa de escribir. Prácticamente cualquier situación y lugar constituía un estímulo suficiente para su inspirada imaginación.

VII LA MÚSICA PARA PIANO DE SCHUBERT

Las Sonatas

Schubert fue el último gran compositor cuyo catálogo de sonatas ocupa un lugar primordial dentro su obra, así como dentro de la literatura pianística. Esta grandiosa y valiosísima colección de veintitrés sonatas constituye un legado tan importante como los ciclos de obras similares de Haydn, Mozart y Beethoven. Por el contrario, otros compositores románticos no cultivaron este género como pilar central de su música para piano, más bien la trabajaron solamente de manera esporádica. Podemos citar que de los grandes maestros del piano se encuentran tres sonatas en los catálogos de Mendelssohn, Schumann, Brahms y Chopin, y una sola de Liszt; en una etapa posterior se encuentran dos magníficas series que aunque son menores en número, dieron vida nuevamente a la existencia de la sonata en el siglo XX: las nueve sonatas de Prokofiev y las diez de Scriabin.

Desde 1813 hasta su muerte, Schubert, trabajó continuamente en este género de composición. En lo que a la forma se refiere, se apega a la construcción general de tres o cuatro movimientos, como quienes lo preceden, pero la espontaneidad de su fluidez melódica y de motivos termina por arrollar la arquitectura tradicional. Tiende a alejarse de la contraposición y desarrollo de

temas, más bien, hay una absoluta libertad de aproximaciones y transformaciones melódicas: las frases que Schubert elabora, repite, transporta, varía y alterna entre los modos mayor y menor, le dan unidad total y coherencia al movimiento. Algunas *sonatas, ante tal riqueza de discurso, probablemente sufran de una aparente falta* de concisión, pero sería erróneo juzgarlas de manera comparativa a las de Beethoven. Hay en ellas algo diferente, otra naturaleza, un juego de armonías cambiantes, de contraposiciones tímbricas y dinámicas que reflejan ondeantes estados de ánimo.

Las Fantasías

Hay tres fantasías para piano compuestas por Franz Schubert, sin embargo las dos primeras no gozan de un lugar importante en la literatura musical. Además existen otras cuatro para cuatro manos.

La Fantasía en do mayor de 1822 (Der Wanderer), además de una obra brillante de grandes dificultades (quizá por estar dedicada a Emmanuel von Liebenberg, virtuoso del piano), es un extraordinario ejemplo de inspiración creadora en gran dimensión. Tiene cuatro partes correspondientes *grosso modo* a los cuatro movimientos de una sonata tradicional, aunque no se encuentra al nivel de la estructura interna de cada parte. Esta obra es una genial anticipación de los principios formales del poema sinfónico de Liszt. Según los analistas, la Fantasía Wanderer es el modelo más importante para la Sonata en si menor de Franz Liszt. Dentro de la evolución estilística de Schubert, resulta interesante que la obra se

•
sitúa después de una pausa en la composición de sonatas de cerca de cuatro años, dentro de la cual se encuentran muchas obras inconclusas.

Cuatro Impromptus (Op. 90, D 899)

La creación de los cuatro Impromptus Op. 90 se sitúa probablemente hacia fines de 1827. En diciembre de este año, el editor vienés Tobias Haslinger publicó las dos primeras de estas piezas con el número de Op. 87, pero como esto no satisfizo sus expectativas comerciales rápidamente, decidió no publicar las otras dos, lo cual ocurrió veintisiete años después de la muerte de Schubert. Para esta ocasión el editor se permitió transportar el tercer Impromptu, en Sol bemol mayor, a Sol mayor, por considerar la tonalidad original complicada para los músicos aficionados. De la misma manera reemplazó el amplio compás de la versión original, en 4/2, por 2/2. No muchos años después las piezas fueron por fin reunidas con el orden y la redacción deseados por Schubert.

Cuatro Impromptus (Op. 142, D 935)

En una carta con fecha del 21 de febrero de 1828, Schubert propone al editor Schott de Mayence publicar una serie de cuatro Impromptus con el número de op. 101, presionando también para conseguir una publicación de cada pieza de manera individual. Sobre estas obras dijo Schubert: "...eran muy difíciles para ser bagatelas...". Fue Diabelli quien en 1838 las hizo publicar con el fantasioso número de op. 142 y con una dedicatoria a Franz Liszt.

Impresionado por la perfección de la forma sonata del primer Impromptu, en Fa menor, así como por la manera lógica y armoniosa en que se enlaza con el segundo, Robert Schumann dedica a esta pieza un entusiasta artículo y propone la hipótesis de que pudo haberse tratado de una Sonata “escondida”, que Schubert no presentó como tal con la finalidad de publicarla más fácilmente. Schubert numeró estos Impromptus del 5 al 8, como continuación de la primera serie.

Momentos Musicales

La colección de los seis Momentos Musicales (*Moments Musicaux*), constituye una gran aportación de Schubert al estilo de las formas libres. Esta parece haber sido reunida en 1827, ya que al menos dos de estas obras, las No. 3 y 6, son de origen anterior. La primera publicación tenía como título “*Moments Musicaux*”. Hasta hoy algunos países siguen fieles a este nombre aproximado al francés. El contenido de estas piezas refleja una absoluta libertad, así como una gran intensidad de íntima expresión. Como el título lo indica, se trata de fragmentos más cortos que los impromptus.

Tres Klavierstücke (D 946)

En 1868 Johannes Brahms publicó los tres Klavierstücke, bajo el discreto título de “*Tres Piezas para Piano*”. Estas tres bellas y grandes obras pertenecen a la etapa de plena madurez de Schubert, y ocupan un lugar principal entre sus piezas líricas, al igual que sus célebres Impromptus. De hecho en ocasiones se les ha llegado a nombrar “*Impromptus posthumes*”, ya que Schubert los dejó sin título.

Acerca de estas páginas, se propuso al editor también que pudiera tratarse de una tercera serie de Impromptus al agregar una cuarta pieza. El Allegretto en Do menor D 915, obra suelta de 1827, podría completar la serie de no ser por sus dimensiones tan modestas. Estas piezas fueron compuestas en 1828, seis meses antes de la muerte de Schubert, etapa de cuando datan obras maestras como la Misa en Mi bemol D 950, la gran Sinfonía en Do mayor D 944, el Quinteto con dos cellos D 956, y la Fantasía para piano en Fa menor a cuatro manos D 940.

Las Variaciones

Las obras maestras en el campo de las Variaciones pertenecen a su música para cuatro manos, sin embargo existen dos series de Variaciones de un valor notable.

Las Diez Variaciones en Fa mayor D 156, datan de febrero de 1815, cuando Schubert terminaba sus estudios musicales con Salieri. Estas aparecieron mucho tiempo después de la muerte del compositor, en 1887, pero lamentablemente hasta hoy son desconocidas, aunque se trata de una de las obras pianísticas más brillantes de su juventud. Su estructura periódica es asimétrica: nueve, siete y nueve compases. En ciertas variaciones la estructura es simétrica, en períodos de ocho o diez compases.

Escritas en agosto de 1817, las Trece Variaciones sobre un tema de Anselm Hüttenbrenner en La menor D 576, son las únicas donde Schubert utiliza un tema de sus amigos, en este caso, un Andantino en La menor en 2/4, extracto de un

Quarteto de Hüttenbrenner. Es una serie de acordes de seis compases donde el ritmo y la tonalidad se asemejan evidentemente al Allegretto de la Séptima Sinfonía de Beethoven, una de las obsesiones de Schubert a lo largo de su vida. Estas variaciones son más modestas, técnicamente más simples y menos elaboradas que las anteriores, pero tienen una magnífica musicalidad.

En 1821, Schubert escribió la Variación sobre un Vals de Diabelli. De hecho él fue el primero en responder a la solicitud del compositor italiano, pero no le envió treinta y tres, como Beethoven, sino sólo una: un bello fragmento en Do menor de escritura y armonía sutiles, que además es fiel al carácter del vals original.

Las Danzas

Las Danzas de Schubert constituyen un mundo por sí mismas. Ya que muchas de estas fueron improvisadas durante las famosas Schubertiadas, quedaron esparcidas o extraviadas.

Brigitte Massin logró poner algo de orden a una situación casi indescifrable: las series editadas revueltas entre los manuscritos de épocas diferentes y los diferentes tipos de danzas mezclados entre sí. Según la clasificación de Brigitte Massin, existen 110 Danzas Alemanas, 92 Valses, 97 Ländler, 29 Minuetos, 79 Escocesas, 2 Galopes y 1 Cotillon. A esto debemos sumar las 17 Danzas para cuatro manos. Hay que mencionar que este es solo un orden de las piezas que

logró reunir Massin, sin embargo, el número de obras en algunos tipos de Danzas es mayor que el registrado en este catálogo.

Las obras para piano a cuatro manos

La primera obra de Schubert, para piano a cuatro manos, fue escrita a sus trece años: la Fantasía en Sol mayor D 1. Y fue en 1828, mismo año de su muerte, cuando el compositor creó, para cuatro manos, tres de sus más grandes obras maestras. La obra a cuatro manos de Schubert ocupa un lugar único en la historia de la música, sin equivalente. Para él, tocar a cuatro manos tenía un significado por de más especial, como lo escribe acertadamente Brigitte Massin “...*siempre será para él el lugar de intercambio y diálogo amistoso, símbolo de la comunión fraternal dentro del universo afectivo.*” Es una producción extraordinaria y abundante: no menos de cuarenta obras repartidas en dos principales épocas, de finales de 1817 a finales de 1819, y de junio de 1824 a junio de 1828. Esta producción está integrada por dos Sonatas, cuatro Fantasías, dos Divertimentos, cuatro obras de Variaciones, dos Rondós, cuatro Overturas, tres piezas diversas, diecisiete Marchas y cuatro series de Danzas.

VIII SONATA EN SI BEMOL D 960

Introducción

Terminada el 26 de septiembre de 1828, la Sonata en Si bemol es una de las **más** extraordinarias obras de Franz Peter Schubert en contenido, expresión, intensidad, riqueza, dimensión y belleza.

Esta es la última de sus 23 sonatas para piano, además es una de las más extensas y también es la última obra de gran magnitud que habría de componer antes de morir, menos de dos meses después.

Al escuchar esta obra, es imposible no experimentar (consciente o inconscientemente), una recreación de la personalidad y el perfil emocional e intelectual de Schubert. Esto nos habla de la perfección y precisión de escritura, capaz de ilustrar nítidamente la situación de una personalidad llena de serenidad y nobleza, en medio de las situaciones más desoladoras de frustración, miseria, soledad, desesperación y de la enfermedad que lo tenía a pocas semanas de la muerte.

Esta sonata muestra una reconcentración del genio schubertiano, creador de maravillosos impromptus, momentos musicales y múltiples lieder, en una nueva inspiración genial que llena todos los movimientos de esta obra del espíritu del místico y naciente Romanticismo.

Para tener una comprensión más amplia, hace falta no solamente entender la parte intensamente expresiva, sino observar la obra desde otras perspectivas con fines analíticos.

VIII. 1 MOLTO MODERATO

El primer tiempo es intensamente expresivo, pero se presenta con reserva y mesura. Sus primeros períodos denotan quietud al predominar las sonoridades *pianissimo* y las texturas transparentes. Un lapso de moderada agitación *in crescendo* desemboca en el primer *forte* del fragmento (compás 36), donde aparece de nuevo el primer tema que reafirma la tonalidad de Si bemol para modular posteriormente a Fa sostenido menor, (enarmónico del Sol bemol precedente).

Dentro de esta sección se encuentra el tema “a” en tres diferentes “versiones”. La primera vez, expuesto desde el primer compás, con anacrusa, el tema transmite con gran naturalidad una calma e intimidad que son asediadas por un oscuro sentimiento, un misterioso trino en el registro grave, sobre sol bemol, mientras la melodía queda suspendida en la dominante. Después de una pausa de Calderón, esta melodía recorre más ampliamente la tonalidad, concluyendo esta vez en la tónica. Por medio de un nuevo trino en el registro grave, la tónica de Si bemol se une por grado común con Sol bemol, centro tonal de la nueva forma en que aparece el tema (compás 19). Esta vez, la fluidez y ligereza revisten el ambiente, en el cual la suave y delgada línea melódica sigue su libre transcurso,

mientras es acompañada por la dulce base armónica de los arpeggios en semicorcheas, hasta llegar a una secuencia de enlaces armónicos sobre los grados I, ii, V y I (compases 27 al 31). Los cuatro siguientes compases permanecen siempre en el mismo grado, Sol bemol, pero el juego de bordados cromáticos descendentes de la melodía y la séptima menor añadida en el compás 34, presagian la moderada agitación de la tercera representación del primer tema, nuevamente en Si bemol, pero en posición de 6_4 .

La tercera forma del tema “a” que en la mano derecha es idéntico que a la primera vez, tiene una textura diferente. La mano izquierda con la dominante constante remarcada en el bajo y tresillos que completan la armonía, le agregan a la fuerza que tiene este fragmento una agitación controlada. Al llegar a la cadencia sobre la tónica, la melodía resuelve a un acorde disminuido de Si. Dicho acorde se transforma por enarmonía en el séptimo grado de Fa sostenido menor, tonalidad hacia la que se dirige para dar inicio a la sección que servirá como enlace, de gran riqueza armónica, que conduce hacia el tema “b”.

Este extenso puente es más un complemento lírico que una contraposición al tema “a”, un fragmento de misteriosa inquietud que enlaza el tema “a” con el “b”. Este se presenta en Fa sostenido menor, con un motivo melódico de construcción sencilla en la voz superior de la mano izquierda, y con un canto brillante y ligero en la voz superior de la mano derecha. Enseguida, este tema es variado al ser cambiados la tonalidad, la textura y el registro. Esta vez, acompañada con el bajo de Alberti, la melodía es transpuesta al registro agudo y armonizada con acordes

disminuidos, al tiempo que el efecto de *crescendo* es enfatizado por los acordes ascendentes que en la siguiente frase están escritos en corcheas con puntillo.

Mediante un episodio de cuatro compases, se produce la modulación a Fa mayor (compases 70 al 73), quedando la armonía en una tónica cadencial durante 5 compases, en los cuales alternan la tónica y la dominante con novena a un ritmo armónico de negra. El compás 79 detiene repentinamente la inercia de este pasaje con un largo y resonante acorde de dominante con séptima, del cual se desprende la nueva organización rítmica de subdivisión ternaria que prepara la presentación del tema “b” (compás 80).

En el tema “b” predominan la gracia y la sencillez. Se presenta por medio de un motivo corto en la voz superior de los acordes de la mano izquierda, complementado por los arpeggios en tresillos de la mano derecha que brincan constantemente de un registro a otro. La estructura de este motivo es breve y sencilla, pero constituye un pilar fundamental en la elaboración del desarrollo (sección B).

La conclusión de la sección “A”, la exposición, es a partir del compás 99. Una variante del motivo del puente es el motivo, ahora en Fa mayor, con un acompañamiento más homogéneo, de textura coral. Este mismo motivo es transportado al registro grave, y gradualmente reducido con gran genialidad hasta transformarse en un sencillo enlace armónico V-i de concentrada energía.

Desde el compás 106 en adelante predomina la tranquilidad, remanente del motivo anterior, que conduce hasta una larga primera casilla donde reaparece la oposición entre la agitación y la quietud.

Una súbita modulación a Do sostenido menor (segunda casilla), es la introducción al desarrollo, el cual trabaja los dos temas con genialidad y riqueza armónica incomparables. Las progresiones cada vez más intensas sobre el material del tema “b”, culminan en un dramático *fortíssimo*, sobre Re menor.

Una gradual calma es reflejada a partir del compás 182. Los suaves acordes repetidos en el registro central crean una atmósfera apacible de gran efecto, y lentamente la melodía se aproxima a la reexposición.

La reexposición también presenta el tema “a” en tres versiones, con la diferencia de que en la segunda, la de Sol bemol, ocurre un cambio a Fa sostenido menor, y posteriormente a su relativa mayor, La. En el compás 262 sorprende la genial modulación por cadencia rota de La con séptima a Si bemol, donde aparece el tema de la misma manera en la cual apareció en la sección “A”.

Toda esta sección “A1” se presenta enriquecida por nuevas armonías, el puente está en Si menor y el tema “b” aparece en la tónica, Si Bemol.

La conclusión es a través de una coda, donde tres breves fragmentos del tema conducen gradualmente al silencio de donde surgió todo el movimiento.

VIII. 2 ANDANTE SOSTENUTO

En Do sostenido menor. Movimiento de belleza incomparable y de contenido profundamente expresivo. Su extenso tema esencial se despliega en un maravilloso estado de contemplación, un enlace magistral con el final del primer movimiento, rodeado por un solemne *ostinato* que se expande desde el bajo. La tonalidad es la variante al repetirse este tema. La expresiva melodía se presenta por segunda vez en la relativa, Mi mayor, y al final de la sección vuelve al original Do sostenido menor.

La expresión se intensifica hasta la entrada de la sección central, la sección B, en La mayor. Nuevamente la genialidad de las sonoridades corales realza la belleza de esta sonata; esta vez, en el segundo tema que es presentado en acordes suaves en el registro medio grave, a manera de himno.

Después de ocho compases, la melodía se repite en la misma tonalidad, pero con cambios radicales en la textura. Ahora, una octava más alta, en *mezzo forte*, con acompañamiento en corcheas, mientras la parte interna desglosa la armonía a ritmo de seisillos.

Toda esta sección central posee la riqueza de una imaginación armónica fantástica y privilegiada, aquí el segundo tema tiene algunas variaciones. Más adelante, se realiza la transición de vuelta a Do sostenido menor, donde se enlaza la siguiente sección, A1. Después de un compás de espera se reexpone el primer

tema, que llega a las cimas más altas de la inspiración. Una modulación imprevista de Sol sostenido a Do mayor produce una maravillosa sensación de claridad y tranquilidad. La conclusión en Do sostenido mayor, en triple *piano*, refleja la naturaleza apacible que se encuentra en todo el movimiento.

VIII. 3 SCHERZO. ALLEGRO VIVACE CON DELICATEZZA

El título del tercer movimiento, describe perfectamente su contenido, y no deja de ser sorprendente que, estando tan gravemente enfermo y tan cercano a la muerte, las ideas musicales de Schubert expresaran el carácter del *scherzo*.

El movimiento está construido básicamente sobre tres motivos rítmicos, de los cuales todos aparecen en la primera idea.



El primer período, de ocho compases, no tiene barras de repetición, pero en su lugar, traslada la melodía a la mano izquierda concluyendo esta vez en la subdominante, Mi bemol.

La segunda sección inicia en Mi bemol y contiene un diálogo de ocho compases entre el registro agudo y el tenor contrastante que responde en la quinta descendente, La bemol; nuevamente el motivo agudo aparece en esta

tonalidad, a lo que el tenor responde, otra vez, sobre la quinta descendente, Re bemol.

Es en el compás 34 donde sobre una nueva textura (negras *staccati*) en el acompañamiento, aparece una idea en Re bemol que considero el tema central de este pequeño “desarrollo”, dentro del cual ocurren modulaciones y transiciones donde no hace falta la indicación “*dolce*” para percibir su carácter. La primera idea musical (del primer período), vuelve a ser presentada en Si bemol, pero esta vez al pasar a la mano izquierda, es transpuesta a Mi bemol. Luego de una cadencia final, la melodía reitera la tónica de Si bemol en tres ocasiones; primero en el bajo, luego una octava más alta y finalmente ambas manos en clave de sol.

Enseguida, contrasta el breve Trio en modo menor, más oscuro, con sus síncopas, sus bajos marcados y sus períodos irregulares de diez compases.

Finaliza el movimiento con una pequeñísima coda: tres acordes, como en los movimientos anteriores, en *pianissimo*.

VIII. 4 ALLEGRO MA NON TROPPO

El movimiento final, es un extenso rondó de sonata. El estribillo inicia en la dominante de Do menor antes de establecer el tono principal, Si bemol. El acompañamiento de este tema es un bajo de Alberti a ritmo de corcheas con nota

doble en el interior. El estribillo siempre es precedido por una súbita y fuerte octava de sol en el registro medio.

Por medio de una modulación se establece Fa como tónica, donde comienza la primera copla (tema "b" de la exposición), que está subdividida, a su vez, en dos partes. La primera melodía de este fragmento es larga y su ritmo es de negras, mientras que el acompañamiento está también en la mano derecha en semicorcheas, y con el bajo en contratiempo. Aunque la textura y el motivo rítmico no son muy variados en este pasaje, la riqueza armónica es impresionante. La gran cantidad de modulaciones y cambios de modo inesperados caracterizan esta parte.

Repentinamente, la tonalidad de Fa menor es establecida por unos violentos acordes que introducen el nuevo elemento, la segunda parte de la copla, a un ritmo puntillado muy marcado, en *fortissimo*. Después, el arranque de bravura de esta melodía se transforma en dulzura, debido principalmente al cambio al modo mayor, así como al cambio de registro y ritmo del acompañamiento, y al cambio de dinámica a *pianissimo*.

En medio de esta tranquilidad surge la característica entrada del estribillo: Sol, en octava, fuerte, que hace recordar la introducción del Impromptu en Do menor Op. 90, y cuya melodía inicia también sobre la dominante de Do menor. Ahora el tema del refrán tiene una variante. Su anacrusa ha sido reducida a valor de dieciseisavo, secuela del ritmo puntillado precedente.

El desarrollo (copla 2, sección C), inicia con una escritura contrapuntística. Presenta dos motivos melódicos simultáneos, el de la mano derecha, es semejante al tema del estribillo; mientras que el del registro grave gira pesantemente en torno a Re a ritmo de negras, ambos en octavas con indicación de *forte*.

Esta sección refleja una tensión mayor que la que ha sido expresada en las secciones anteriores. Las dinámicas contrastantes, que cambian constantemente, combinadas con la continua fórmula tensión – resolución de la armonía, muestran la naturaleza inquieta de esta sección central. Una temporal calma a partir del compás 269 es interrumpida por una modulación a Sol bemol, otra vez fuerte y acentuado, donde reaparecen los elementos del inicio del desarrollo que incrementan la agitación y la fuerza. Después se establece la tónica de Do bemol.

Un pasaje de gran variedad armónica con arpeggios y bajos muy marcados conduce hasta Sol, mientras la dinámica va decreciendo. Es aquí donde se inicia la reexposición, con el estribillo anunciado, como siempre, por la octava de Sol de carácter incisivo. Dentro de esta sección encontramos los mismos elementos temáticos del tema a y b (estribillo y primera copla subdividida), pero en esta ocasión el “b” que representa la tercera copla, aparece en la tónica.

La última aparición del estribillo es la coda. Aquí el tema es reducido a sólo 4 compases, que en medio de una gradual quietud se repiten armonizados por un acorde disminuido de La con séptima disminuida, con el mismo bajo de Alberti en

pianissimo y finalmente por el acorde de Fa con séptima al que sucede una pausa de calderón previa al desenlace. *Presto*, final alegre y brillante donde parece recobrase el ímpetu que domina en el desarrollo, y un largo *crescendo* de rasgos beethovenianos con la densa sonoridad de los tresillos en el registro bajo, concluye la sonata.

El siguiente esquema presenta la forma de este movimiento final: Rondó-Sonata



CONCLUSIONES

Estudiar una obra comprende un proceso que implica entusiasmo, pasión, metodología, persistencia y compromiso con la obra misma.

Al interpretar un texto musical, entramos en un estado en el cual nuestros recursos (intuición, sentidos, pensamiento, conocimiento y coordinación física), se encuentran en un balance total de apoyo mutuo.

Este estado ideal, fuente de la interpretación, sólo es posible cuando se tiene conciencia de cada uno de dichos recursos y de su interrelación.

Es necesario, sin embargo, que el sentimiento y pensamiento musicales sean respaldados por una basta cultura musical y general, así como por una sólida formación musical.

Espero, por tanto, que los puntos de referencia expuestos en los capítulos de este trabajo nos orienten hacia un conocimiento más amplio y profundo de Franz Peter Schubert, de su entorno y de su música, lo que nos ayudará a comprender e interpretar tanto la Sonata en Si bemol D 960 como su música en general.

BIBLIOGRAFÍAS

-BIELEFELDT, Catherine.- The wonders of the Piano

Belwin – Millis Publishing Corp.

Melville, 1984

-CROSS, Milton.- The Milton Cross New Encyclopedia of The Great Composers
and Their Music.

Doubleday & Company, Inc.

Garden City, 1969

-FLEMING, William.- Arte, Música e Ideas

Nueva Editorial Interamericana, S. A. de C. V.

México, D. F., 1971

-KÜHN, Clemens.- Tratado de la Forma Musical

SpanPress Universitaria

Cooper City, 1998

-MANDELLI, Alfredo y LOVISETTI, Laura.- La Gran Música

Técnicos Editoriales y Consultores, S. A.

Barcelona, 1991

-MILLER, Hugo.- History of Music

Barnes & Noble, Inc.

New York City, 1953

-PISTON, Walter.- Armonía

IDEA Books, S. A.

Barcelona, 2001

-WOODFORD, Peggy.- The Illustrated Lives of the Great Composers. Schubert.

Omnibus Press.

London, 1984