

tres cristales y una melodía
estudios musicológicos

por

François Challagar

Beja

2015

tres cristales y una melodía

por

François Challagar

Beja

2015

Introducción

Más una vez, y con finalidades didácticas, una melodía. En este caso no es una melodía tradicional, pero es más conocida que cualquier otra melodía que hombre o mujer, alguna vez, hayan cantado. Me refiero al *Happy birthday to you*.

Esta canción tiene autoras o autora, hay documentos que lo prueban. Los textos abajo citados no pasan de unas bromas que pretenden tener algún gusto y respeto.

La finalidad? insistir que con enigmas que despierten la curiosidad de los alumnos, tal vez conseguimos despertar algún interés mayor que si llamamos a la sala de clases a los ejemplos originales. Claro, todo debe comenzar introduciendo los primeros conceptos a partir de las obras originales, el resto es un complemento lúdico que funciona como revisión o síntesis de la materia dada.

Los elementos estilísticos empleados para realizar estos tres ejemplos pueden ser consultados en mi trabajo, *Modelos de armonía estilística*.

Roberto Alejandro Pérez
Beja, Mayo de 2015

Estudios musicológicos I

Los orígenes de una canción muy popular

En enero de 1862 Mary Prudence Hill una joven norteamericana nacida en Louisville, estado de Kentucky em 1834, deja su país rumbo al viejo continente, escapando a los horrores de la guerra civil que comenzara un año antes. Pasa por Londres, Berlín y París, radicándose en Roma en Agosto de 1863.

Mary P. Hill estudió piano y composición con Anthony Philip Heinrich entre 1852 y 1860. Una vez en Roma y sabiendo que Franz Liszt estaba viviendo en el monasterio de la virgen del Rosario, en las afueras de la ciudad de los Césares, decidió llegar hasta el Maestro para intentar recibir sus enseñanzas.

Con la generosidad que caracterizó al músico húngaro, este recibió a Mary interesándose por sus composiciones y por su manera graciosa de tocar el piano. Liszt había conocido otras mujeres compositoras, Fanny Mendelssohn y Clara Wieck Schumann, por quien cultivaba respeto y cariño.

En diciembre de 1863, Mary Hill llevó al Maestro una pequeña pieza para piano titulada *Bonjour mon cher...* en la que utilizaba algunos recursos armónicos que seguramente había observado en obras de su mentor, como *El Valle de Obermann*. Esta pequeña pieza fue ofrecida a manera de despedida, ya que la señorita Hill embarcaría hacia su país pocos días después. No hay registros de cartas o de alguna comunicación posterior entre Liszt y la joven americana.

En 1893, dos sobrinas de Mary Hill, Patty y Mildred J. Hill, directora de un jardín de infantes la primera y pianista y compositora la segunda, pidieron a la tía ayuda con la composición de una melodía que fuera fácil de cantar y del agrado de los niños de la escuela de Patty. Mary recordó la obra que treinta años atrás dedicara a su "amigo Franz Liszt" y sugirió la melodía de esta piecita, con algunas modificaciones tonales, estructurales y rítmicas.

Poco tiempo después los niños del jardín de infantes eran recibidos por la mañana al son de *Good morning for all*, canción atribuida a Patty y Mildred Hill, que algunos años después alteró su letra por la célebre, *Happy birthday to you*.

Mary Prudence Hill nunca se casó y vivió cerca de su familia en Louisville, Kentucky hasta su muerte en 1908.

Bonjour mon cher...

pour le piano

dédié à mon ami Franz Liszt
composé en 1863

Mary P. Hill

Adagio molto ♩ = 40

Piano

The first system of the musical score is in 3/4 time, marked 'Adagio molto' with a tempo of ♩ = 40. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'p' (piano). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

The second system of the musical score continues the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'p'. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. The system ends with a fermata.

The third system of the musical score continues the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'p'. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. The system ends with a fermata.

The fourth system of the musical score continues the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'p'. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. The system ends with a fermata.

The fifth system of the musical score continues the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'p'. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. The system ends with a fermata.

22 *più mosso*

mf espressivo

27

31 *Tempo I*

p

35

39

44 *poco più andante* *rit.* *addio...*

pp

7

El manuscrito de *Bonjour mon cher...* fue descubierto accidentalmente en una biblioteca particular en 2014. El dueño de la biblioteca prefiere mantener su identidad en secreto. La copia transcrita de la primera parte de la música de Mary Prudence Hill que se presenta junto con estas líneas fue realizada a partir del manuscrito original, gracias a la gentileza de su propietario.

François Challagar
San Miguel del Monte, Abril de 2015

Estudios musicológicos II

Sobre un gesto de afecto de Liszt para con Richard Wagner

En el invierno de 1882, Wagner dejó Bayreuth por última vez y fue a Venecia con su esposa y sus hijos. Allí se instaló en el Palacio Vendramin. La familia Wagner ocupó una suite de casi veinte habitaciones. Iban a visitarlo Liszt y el director de orquesta judío Hermann Levi.

En la última visita que Liszt le hizo a Wagner, el 13 de enero de 1883, tocó una pieza que compuso improvisando, *La lúgubre góndola*.

Hay documentos que prueban que por la mañana del día siguiente, Liszt dejó un pequeño manuscrito de pocos compases, sobre la mesa donde su amigo Wagner se sentaría a tomar el desayuno.

Este pequeño trecho musical, está relacionado por el título y por las notas principales de la melodía, con la obra que veinte años antes, Liszt recibiera, cerca de Roma, de la joven norteamericana Mary Prudence Hill.

En 1863, Mary recurrió a armonías que seguramente fueron inspiradas en algunas obras del Maestro húngaro. En 1883, Liszt parece que recurre a dos acordes y algunos gestos armónicos observados en el *Tristán* de su amigo alemán, escrita unos 25 años antes. Los acordes de séptima de sensible, los acordes de sexta aumentada francesa, las cadencias interrumpidas, el cromatismo convertido en obsesión y un ritmo semejante al de la Obertura de Tanhäuser, pueden verse en estos breves diez compases. Observar como Liszt sólo realiza una cadencia conclusiva en el último compás de la pequeña obra.

La tonalidad de la obra de Mary Prudence Hill es la de mi menor. Aquí, Liszt trata de celebrar la simplicidad de la tonalidad de Do mayor utilizando las mismas notas que la pieza de la señorita Hill, pero no contiene su congoja cuando finaliza este breve saludo matinal, en modo menor. La sección de oro de esta despedida de 30 pulsaciones está en el sexto compás, donde la melodía alcanza su clímax y el acorde menor de la tónica aparece por primera vez en un primer tiempo, si bien que en la primera inversión.

No hay documentos que testifiquen cual fue la reacción de Richard Wagner al sentarse a la mesa y ver este delicioso camafeo.

El manuscrito autógrafo de este pequeño gesto lisztiano se encuentra en la misma biblioteca particular que la obra *Bonjour mon cher...* de Mary Prudence Hill.

No hay documentos que evidencien si Mary Hill llegó a conocer esta pequeña joya del maestro de Weimar.

Francois Challagar
Las Flores, Abril de 2015

Bonjour mon cher... (1883)

Franz Liszt

Langsam und schmachkend
(Bon-----jour mon cher, bon-----jour)

Piano *p*

5
cresc. *f* *p* *rit.*

Estudios musicológicos III

Sobre la presunta obra que influenció a Mary Prudence Hill en la composición de *Bonjour mon cher...*

En 1849 la salud de Chopin estaba deteriorándose de manera notable. Su hermana Ludwika fue a París para hacerle compañía en aquellos momentos difíciles.

A partir del 15 de octubre sólo permanecieron junto a él algunos amigos más cercanos.

Fue entre el 15 y el 16 de octubre de 1849, que Chopin dictó su última página a alguien cuya identidad todavía permanece desconocida. La copia carece de cualquier tipo de firma o identificación del compositor.

La breve pieza para piano *L adieu* resume en sus breves catorce compases el impulso vital que acompañó al compositor polaco a lo largo de su vida.

El manuscrito de esta obra descubierta hace muy poco tiempo por mi estaba escondido en un misal en la Iglesia de la Santa Madonna del Rosario, cerca de Roma. El misal tenía escritas en la primera página las iniciales F. L.

El papel sobre el cual está copiado *L adieu...* estaba cuidadosamente doblado en cuatro partes y colocado entre la última página y la contratapa.

Presumiblemente, este misal perteneció a Franz Liszt, quien habrá compartido este íntimo secreto con algunas pocas personas que fueron acercándose a él durante los años de su recogimiento.

Entre estas personas pudo haberse encontrado Mary Prudence Hill, que como ya escribimos en un artículo anterior, estuvo relativamente próxima del maestro húngaro en el año de 1863.

Las semejanzas entre la música registrada en el manuscrito atribuido a Chopin y la pequeña despedida de la señorita Hill, *Bonjour mon cher...* son notables en el contorno melódico de los primeros compases. El contexto tonal es diferente, como bien así el lenguaje armónico, chopiniano el de *L adieu* y lisztiano el de la obra de Mary Hill.

L'adieu...

(1849)

Frédéric François Chopin (?)
(1810 - 1849)

Agitato

Piano

f

ff

f *espressivo*

a tempo *fz* *pp* *crescendo*

ff *fff*

Lea

6

3

6

8

11

La palabra *addio...* en *Bonjour mon cher*, puede ser una referencia al título del camafeo atribuido al maestro polaco.

Una copia manuscrita, realizada por mi en Roma, de la posible página de Chopin sirvió como base a la transcripción que publico junto con estas breves líneas.

La caligrafía de las indicaciones de pedal, realizadas a lápiz, no corresponde con la caligrafía de quien copió el manuscrito.

Francois Challagar
Azul, Abril de 2015

Estudios musicológicos IV

El pretexto

3

GOOD-MORNING TO ALL.

To be sung standing.
Brightly.

Good - morn - ing to you, Good - morn - ing to

you, Good - morn - ing dear chil - dren, Good - morn - ing to all.

Mildred Hill
Songs Stories for the Kindergarten
Chicago, Clayton F. Summy, 1893

Tres cristales y una melodía

Análisis

Después de presentar el juego didáctico que, según mis expectativas, podría llegar a interesar a jóvenes alumnos para el conocimiento de algunos aspectos de los lenguajes musicales de Liszt, Wagner y Chopin, se impone un aspecto algo más formal, más académico, si vale utilizar esta expresión con relación a este tipo de trabajo.

Este aspecto formal se resume a la descripción de algunos recursos armónicos utilizados por los tres compositores referidos a través de ejemplos puntuales que se reflejarán en la obrita referida en la Historia novelada.

El joven estudiante, curioso y estudioso, buscará satisfacer su sed de conocimientos leyendo, tocando, escuchando y analizando las obras capitales de los Maestros.

Advierto que cuando en los subtítulos escribo "... a la manera de..." sólo quiero dar una pista para la utilización de algunos elementos observados en las obras que son llamadas como referencia. Estoy consciente de que escribir estilísticamente es algo mucho más complejo (como comento en mi trabajo, *Modelos de armonía estilística*) que una simple observación de tres o cuatro recursos.

Bonjour mon cher, a la manera de F. Liszt

La obra que sirvió de referencia para esta página fue *El valle de Obermann*, obra que se encuentra en el primer libro de la colección titulada, Años de Peregrinaje, publicado en 1855.

En la Figura 1 podemos ver los ocho primeros compases donde observamos dos recursos utilizados en *Bonjour mon cher*, el primero es el primer acorde, que puede ser visto como una subdominante sobre el ii grado con novena menor o sobre el iv con séptima. Beethoven comienza su *Sonata* para piano N°18 con un acorde de ii7. El segundo recurso es el plan tonal, mi menor - si bemol menor, distancia de seis quintas. En *Bonjour mon cher* también hay un pasaje que transita entre mi menor y si bemol menor.

The image displays a musical score for the piece 'Bonjour mon cher' by Liszt. It consists of two systems of music. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for harmonic analysis. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The harmonic analysis line below the grand staff identifies the chords used in each measure: ii9, ic, iv, V7c, and i. The first system is in the key of D major (one sharp), and the second system is in the key of B minor (two flats). The analysis labels 'mi menor' and 'sol menor' are positioned above the first system's analysis line, and 'sol menor' and 'si bemol menor' are positioned above the second system's analysis line.

En el segundo y cuarto compases de la Figura 2 está presente la apoyatura a distancia de tono de la nota real, sobre un acorde de séptima disminuida. Es característica la disonancia de octava disminuida. En la misma Figura, sexto compás, observamos un recurso utilizado para modular. Introducir el acorde de tónica de la nueva tonalidad en la segunda inversión. El bajo, entre el acorde anterior y el acorde en la segunda inversión, procede generalmente por grado conjunto.

The image shows a musical score for Figure 2, consisting of two systems of piano and harmonic analysis. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-9. The piano part is in treble and bass clefs. The harmonic analysis is shown in a single treble clef staff with chord symbols and Roman numerals.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Chord *ic* (mi menor).
- Measure 2: Chord *V₉* (séptima disminuida).
- Measure 3: Chord *ib* (segunda inversión de séptima disminuida).
- Measure 4: Chord *ii⁷* (segunda inversión de séptima disminuida).

System 2 (Measures 5-9):

- Measure 5: Chord *ii⁷c* (segunda inversión de séptima disminuida).
- Measure 6: Chord *Ic* (tónica en segunda inversión).
- Measure 7: Chord *V₇* (séptima disminuida).
- Measure 8: Chord *Ic* (tónica en segunda inversión).
- Measure 9: Chord *V₇* (séptima disminuida).

En la piecita atribuida a Mary Prudence Hill, los recursos observados en las figuras anteriores pueden localizarse en los siguientes compases:

- Inicio con un acorde de subdominante, en este caso *ii⁷*.
- Apoyatura superior a distancia de segunda mayor, de una nota de un acorde de séptima disminuida, compases 4, 6, 8 y semejantes.
- Modulación a Do sostenido mayor utilizando su acorde de tónica en la segunda inversión. Compás 5.

The image shows a musical score for 'Adagio molto' by Mary Prudence Hill. The tempo is marked 'Adagio molto' with a quarter note equal to 40. The score is in 3/4 time and marked 'Piano' (*p*). The piano part is in treble and bass clefs. The harmonic analysis is shown in a single treble clef staff with chord symbols and Roman numerals.

System 1 (Measures 1-5):

- Measure 1: Chord *ii⁷b* (segunda inversión de séptima disminuida).
- Measure 2: Chord *V₇* (séptima disminuida).
- Measure 3: Chord *I_b* (tónica en segunda inversión).
- Measure 4: Chord *I* (tónica).
- Measure 5: Chord *ii⁷b* (segunda inversión de séptima disminuida).

System 2 (Measures 6-8):

- Measure 6: Chord *V₇* (séptima disminuida).
- Measure 7: Chord *Ic* (tónica en segunda inversión).
- Measure 8: Chord *Ic* (tónica en segunda inversión).

6

Do mayor

mi menor

II₉
o

Ic

V₉
o

i

ii7b

V₇
o

Ib

I

d) Relación tonal de cuarta aumentada, mi menor - si bemol menor entre los compases 9 (mi menor) y 17 (si bemol menor), y los compases 17 (si bemol menor) y 21 (MI mayor).

11

Do sostenido mayor

Do mayor

ii7b

V₇
o

Ic

II₉
o

Ic

16

si bemol menor

mi menor

V_{9b}

i

V₉
o = V₉
o

ic

V₇

I

La segunda parte de esta pequeña forma binaria reexpositiva comienza en La mayor e melódicamente utiliza la inversión de la melodía de la primera parte.

Bonjour mon cher, a la manera de R. Wagner

En el *Preludio* al primer acto de *Tristán e Isolda*, Wagner emplea algunos arquetipos, como por ejemplo:

- El acorde de séptima de sensible, compás 1.
- El acorde de sexta aumentada francesa, compás 1.
- Resoluciones no conclusivas (V - vi, V - Ib), compás 16, compás 20.
- Dominante secundaria del vi grado y su resolución, compases 20 y 21.

Resumir a estos pocos acordes el estilo de un compositor como Richard Wagner es casi un insulto, pero para los fines de este simple ejercicio, armonización de una melodía simple y breve, vale la selección como ejemplo de observación de procedimientos.

The image shows a musical score with three sections: A (measures 1, 2, 3), B (measures 16, 17), and C (measures 20, 21). The piano part is in the upper system, and the chord analysis is in the lower system. The analysis includes labels like 'la menor', 'apoyatura', '7sens.', 'II7 5b', 'V7', 'VI', 'Do mayor/Fa mayor', 'I=V', 'IV', 'III9', and 'vi'.

En la piecita atribuida a Liszt, utilizando recursos observados en el *Preludio* al primer acto de *Tristán*, encontramos las relaciones armónicas anteriores en los siguientes compases:

- a) Inicio con acorde de séptima de sensible.
- b) Acorde de sexta aumentada francesa, tercer tiempo del segundo compás. La séptima también es introducida con una apoyatura inferior.
- c) La dominante secundaria sobre el VI9 sin fundamental. Compases 3 y 4.

The image shows a musical score for Liszt's 'Preludio del Tristán' in 3/4 time. The tempo is 'Langsam und schmachtend' and the dynamics are 'p'. The score includes piano and bass staves. The chord analysis below the piano staff lists chords: DO (I), II9, V7d, Ib, II7 5b, V7d, VI9, ii7 5b, V7d, and Ib. There are also numbered brackets (1, 2, 3) under the piano staff.

- d) Acorde de séptima de sensible de pasaje, compás 5.
- e) Cadencia rota, V - III9 sin fundamental - vi, compás 7 y 8.
- f) Acorde de sexta aumentada alemana, compás 9. Esta situación es algo ambigua, el acorde del segundo tiempo puede ser visto como una sexta aumentada alemana, siendo la corchea re una anticipación de la quinta de la dominante siguiente o una sexta francesa, siendo el mi bemol un retardo.

Observar como la nota más aguda de la melodía, sol, coincide con el compás que marca la sección de oro de este pequeño ejercicio y como en el tercer tiempo del segundo compás está sintetizado el segundo compás del *Preludio* del Tristán.

Sección de oro

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

V9b vi7 5b V9 V9b ib LAb Ic III9b vi do iv6b ic II9b o5b V7 i

4 5 6

L adieu, a la manera de F. Chopin

De la misma manera que en los dos casos anteriores, procederé resumiendo con pocos ejemplos los enlaces que más caracterizan la pieza compuesta observando recursos empleados por Chopin.

El primero, observado en el *Nocturno* N°13, Op.48 N°1, una modulación a la distancia de cuarta aumentada partiendo del acorde de tónica de la primer tonalidad donde la fundamental procede por movimiento de semitono ascendente y semitono descendente alcanzando así una segunda mayor que será interpretada como la fundamental y la séptima del acorde de dominante de la nueva tonalidad.

sol menor Re bemol mayor

El segundo procedimiento, observado en el *Estudio* N° 7 del Op.25, es un movimiento cromático descendente, de la tercera y la quinta de un acorde de séptima de dominante para alcanzar un acorde que funcione como contradominante en una nueva tonalidad. Este recurso puede observarse en Kuhnau, *El Combate entre David y Goliat* de Sonatas Bíblicas; Bach, último coral de la *Pasión Según San Mateo*; Mozart, *Fantasia* en re menor, entre otros ejemplos, y fue utilizado posteriormente por Wagner, inicio del *Preludio* de *Tristán e Isolda*, Scriabin y Debussy entre los dos primeros acordes del *Preludio a la siesta de un Fauno*.

El último procedimiento observado es lo que se conoce como el acorde de Ravel, que es un II9 sin fundamental y con la quinta descendida sobre la fundamental del acorde de dominante. El siguiente ejemplo fue retirado de la *Barcarola* en fa sostenido menor Op.60.

Este acorde fue utilizado con alguna frecuencia por Ravel, quien coloca la fundamental de la dominante entre la tercera del acorde de II9 y la quinta descendida creando un pequeño cluster de tres notas.

En el trabajo escrito a la manera de Chopin estos tres recursos pueden ser observados en los siguientes compases:

- compases 2 y 3, modulación a distancia de cuarta aumentada abriendo la fundamental del acorde de la primer tónica por semitonos ascendentes y descendentes.
- compases 8 y 9, alteración cromática descendente de la tercera y la quinta de un acorde de séptima de dominante para transformarlo en este caso en un acorde de séptima de sensible.
- Acorde de Ravel, compás 10, como contradominante sobre la dominante de fa sostenido menor.
- Otro recurso muy utilizado por Chopin es el de las cadenas de dominantes.

Observar como las notas del acompañamiento de la mano izquierda corresponden casi a una conducción melódica como si se tratara de un coral a cuatro voces. Las resoluciones están básicamente en el mismo registro del pentagrama.

Agitato

Piano

f

Measures 1-5: *f*, *Lea*, *Lea*, *Lea*, *Lea*, *Lea*.
 Harmonic part: V7, i, V7_c, *ib*, V7.

Measures 6-10: *ff*, *Lea*, *Lea*, *Lea*, *Lea*, *Lea*.
 Harmonic part: I, V7_c, I5aum, *i-iv*, V7, i.

Measures 11-15: *f*, *espressivo*, *Lea*, *Lea*, *Lea*, *Lea*, *Lea*.
 Harmonic part: V7, 7, 7, 7, 7.

The image displays a musical score for piano and guitar. The piano part (top system) begins at measure 8 with the tempo marking 'a tempo'. It features intricate sixteenth-note passages in both hands, marked with 'fz' (forzando), 'pp' (pianissimo), and 'crescendo'. The guitar part (middle system) includes chord voicings such as 'acorde de Ravel', '7 sensible', and 'II7 5b'. The score continues to measure 11, where the piano part is marked 'ff' (fortissimo) and '1' (first ending), and the guitar part includes a 'V' (vibrato) marking. The piece concludes with a final chord in the piano part and a '1' marking in the guitar part.

Conclusión

Realizar imitaciones más o menos musicales es relativamente simple. Estimula la curiosidad, la investigación, la fantasía, la cultura y la técnica de composición individual a través de un trabajo que no pasa, en si mismo, de una mera copia.

