

1
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

LAS FORMAS ROMANTICAS LIBRES

Trabajo Escrito en apoyo al recital didáctico que como opción de tesis presenta

CESAR EDMUNDO BERNAL DAVILA

para obtener el título de
Licenciado en Piano

México, D.F.
Noviembre 1991



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

C O N T E N I D O

- 1.- La música de Frédéric Chopin
- 2.- La mazurca
- 3.- Mazurcas Op. 24 No. 1 y No. 2
- 4.- El Nocturno
- 5.- Nocturno Op. 9 No. 3 y Nocturno Póstumo en Do # menor
- 6.- El Scherzo
- 7.- Scherzo Op. 39 en Do # menor
- 8.- la música de Franz Liszt
- 9.- Los funerales
- 10.- Bibliografía

Frédéric Chopin

Una característica de la música de Chopin es su estructura melódica. Sus melodías son básicamente vocales más que instrumentales. Contrariamente a Beethoven, nunca usa la melodía en forma sinfónica.

Las melodías de Chopin tienen un tipo de desarrollo propio que dependen de cambios armónicos, modulación, transformación rítmica y sobre todo ornamentación.

La fuente de muchas melodías de Chopin pueden ser inspiradas en la danza o en modelos vocales. Las inspiradas en la danza son las melodías de las mazurcas, polonesas y valeses. Los modelos vocales son inspiración para la casi totalidad en la música de sus temas lentos, como en el estudio Op. 10 No. 3 en Mi mayor. Las melodías (en su gran mayoría) revelan un toque del bell canto Belliniano, esto desde luego hecho a su manera de expresión.

Muchas veces sus melodías parecen ser diseñadas a propósito para la voz, por ser líricas, cromáticas, diatónicas y de manera regular en periodos de 8 compases. Poseemos numerosos ejemplos de una idea melódica que se repite varias veces, (Nocturno No. 2 en Mi b mayor, Preludio No. 6 en Si menor y Polonesa No. 6 en La b mayor). Con Chopin estas repeticiones sirven para intensificar la idea original.

Un factor importante en las melodías de Chopin es el cromatismo, que emplea como un recurso para variar o desarrollar temas. (Nocturno Op. 27 No. 1 en Do # menor.

Otro rasgo evidente en Chopin, es el uso que le dio al pedal derecho, que él usa para llevar a cabo sus prolongadas líneas melódicas y coordinar las características de las figuras del acompañamiento ampliamente espaciadas.

El Tempo Rubato es en Chopin elemento vital para su estilo pianístico y al que menor atención se le otorga en su interpretación y ejecución.

Busca un poco la pérdida del tiempo estricto. Sin rubato su música pierde gran parte de su encanto e impacto emocional. Por otro lado si se excede en el uso de este recurso expresivo, da como resultado un sentimentalismo adulzado y una completa distorsión del sentido original. El nos indica el uso correcto de éste, cuando dice que la mano que lleva el acompañamiento, debe mantener un ritmo estricto, mientras la línea melódica es tocada con completa libertad en tempo rubato.

Otra característica importante en él, es el concepto de la armonía, no se inclinaba hacia la estricta polifonía y contrapunto, pero su armonía fue muy adelantada a la de su época. Las ideas de Chopin acerca de la armonía fueron extraordinarias para los compositores de principios del siglo XIX, e influyeron en muchos compositores posteriores.

En su armonía hay 3 puntos importantes que deben ser mencionados:

1.- Modulación.- Marcadamente libre y realizada por medio de la enarmonización y la apropiación de tono.

2.- Disonancias.- Tratadas libremente. Algunas veces hay pasajes y sonidos no armónicos que llegan a confundir la armonía; como si Chopin tratara de disfrazarla. Hay disonancias que no están completamente resueltas en los contemporaneos de Chopin, disonancias de colorido armónico no encontrados otra vez hasta Debussy.

3.- Frecuentemete la armonía en sí misma lleva la melodía, como en el estudio en La b mayor Op. 25 No. 1. La melodía de Chopin mantiene su vitalidad sólo si es considerada en su esqueleto armónico.

MAZURCA

Proveniente del polaco mazur. La mazurca es una danza folklórica polaca que se originó en las regiones de Mazowsze (Mazovia), en la cual está situada Varsovia. A la gente de esta provincia se le llamó mazur, y sus danzas fueron conocidas en el extranjero como mazurcas, las cuales comprendía más de un tipo. Todas están escritas en 3/8 o en 3/4 con fuertes acentos (acompañados éstos por un golpe del tacón), cayendo cayendo éstos sobre el segundo o el tercer tiempo del compás.

Mazur o Mazurek: Es rápida y briosa.

Oberek u Obertas: Generalmente es más rápida que las otras dos, con el octavo como unidad de compás que oscila entre  = 160-180 mm. Es también una danza para parejas que se baila circularmente.

El término "Obertas" fue usado primero en 1697 por Korczyński.

El término "Oberek" ahora más usado data del siglo XIX, varios ejemplos se encuentran en las obras de Wieniawski, Szymanowski, Statkowski, Bacewicz y desde luego en las mazurcas de Chopin, las cuales se verán posteriormente.

Kujawiak: De la región de Kujawy, es moderadamente rápida y en consecuencia una danza ligeramente más lenta que las anteriores ( = 120-140 mm.). El kujawiak es caracterizado, al igual que el mazurek y oberta, por sus acentos fuera de lugar, regularmente sobre el segundo tiempo o a veces sobre el tercer

De acuerdo con Windakiewiczowa, la mazurca tiene también una estructura melódica basada como: AABB, AABC, AAAB, ABBB, etcétera. El acompañamiento para las primeras mazurcas fue tocada con gaita, la cual producía la tónica, o bien, la tónica y la dominante. No debe olvidarse que la mazurca primitiva fue mucho más una canción que una danza, con excepción del oberek.

Muchas de las canciones folklóricas polacas, a las cuales indudablemente pertenece la mazurca, son notablemente Modales. En el modo de Fa, con su incisiva cuarta, a las primeras 6 notas se les conoció ampliamente como el modo polaco.

Las mazurcas pueden expresar todo tipo de sentimientos e inclusive estados de ánimo. Aquellas que permanecen inalterables por la influencia de la música urbana parecen no tener un final definitivo, como las repeticiones que están hechas ad libitum, o en su compás final tiene la dominante sobre el tercer tiempo, sin acento, dejando la impresión de desaparecer en el aire.



La mazurca fue conocida aproximadamente a principios del siglo XVI. Durante el XVII se extendió por Polonia y empezó a penetrar en los países vecinos. Introducida a la corte alemana por Augusto II, Elector de Sajonia y Rey de Polonia

(1697-1733), posteriormente se puso de moda entre las clases más altas de París, alcanzando a llegar a Inglaterra a principios del XIX.

De Londres se extendió a Estados Unidos. Con la división de Polonia, la mazurca no solo invadió las cortes de la aristocracia rusa, sino que también alcanzó a la gente del campo.

El exponente nativo más representativo de la influencia de la música folklórica de su país fue Chopin. Esta influencia es vista claramente en las 51 mazurcas que compuso siendo probablemente que algunas más no han sido publicadas. Por otra parte entre los compositores polacos que siguieron su ejemplo, sólo Szymanowski tuvo realizaciones exitosas como el reconocimiento internacional. Sus mazurcas y canciones utilizan melodías folklóricas polacas en sus formas originales, pero sus características (escalas modales e irregularidades de ritmo y acentos), fueron enfatizados en sus composiciones para piano y obras orquestales, donde la riqueza y abundancia de recursos armónicos y contrapuntísticos.

Los grandes compositores rusos hicieron algunas mazurcas. Encontramos 2 en "Pettite Suite" para piano de Borodin (1878-85), el material de estas mazurcas fue usado como el final de su paráfrasis sobre Chopsticks para piano en 1879. Glinka compuso 2 mazurcas para piano, en Do menor en 1843 y en Do mayor en 1852, la última subtitulada "Composée en diligence", también hizo uso de esta forma en su opera "Una vida para el Tsar". Subsisten variados ejemplos de mazurca, en algunos casos para piano solo. En la obra de Tchaikovsky, una de ellas es la Op. 72 No. 6 llamada mazurca para bailar, y la Op. 39 No. 10, tiene una encantadora melodía.

Como forma, la mazurca ha perdido su atractivo para los compositores modernos con excepción de los soviéticos, pero no como estilo; episodios de obras largas, variaciones individuales, las secciones de trío de movimientos y mucho más, son a veces escritos a la mazurek.

Chopin fue quien elevó esta danza folklórica a un arte, sin dejar de integrar el singular encanto nativo de la mazurca, eliminó todas las vulgaridades y extendió las formas originales, desarrollándolas en bellezas.

Es extremadamente difícil generalizar conceptos sobre las mazurcas de Chopin, siendo cada pieza única e individual. Aunque Chopin nunca toma literalmente elementos del repertorio folklórico para sus melodías, si toma su inspiración como base. Sus mazurcas son generalmente hechas sobre escalas modales en lugar de hacerlas sobre una escala mayor o menor, a la vez que sus ritmos son tan personales que desafían cualquier clasificación general.

Algunas de las mazurcas, especialmente las primeras, son danzas que podrían ser realmente bailables. Al inicio de su carrera, Chopin se sintió relativamente cerca de la danza, al paso del tiempo, amplificó y estilizó sus conceptos originales. Un ejemplo típico es la mazurca en Mi mayor Op. 6 No. 3, especie de danza rústica. La primer mazurca de este opus es más elegante. Otras mazurcas son de otro tipo de danza más delicada, como la Op. 7 No. 1 en Si bemol mayor y la Op. 30 No. 3 en Re bemol mayor. Algunas de ellas tienen menor calidad de danza, manteniendo un ritmo básico, pero concentrándose en una calidad de elegía, como la Op. 50 No. 3 en Do # menor, la Op. 17 No. 2 en Mi menor, la Op. 17 No.

4 en la menor y la Op. 24 No. 1 en Sol menor.

Las mazurcas de Chopin son pequeños poemas capaces de mostrar todas las emociones y estados de ánimo que únicamente se pueden encontrar en su obra. Pasando de la alegría a la total desesperación, ejemplo de ello es la radiante alegría de la mazurca Op. 7 No. 1 en Si bemol mayor; la doliente tristeza de la mazurca Op. 68 No. 4 en La menor; la brevedad en la mazurca Op. 6 No. 4 en Mi b menor; y lo extenso en la mazurca Op. 50 No. 3 en Do # menor. Simples y elaboradas como la lírica Op. 24 No. 4 en Do # menor; de textura contrapuntística en la Op. 50 No. 3 en Si menor; dramática la Op. 33 No. 4 en Si menor o melancólica como la Op. 40 No. 2 en Mi menor. Pasa también de la frivolidad de la Op. 7 No. 5 en Do mayor al hedonismo de la Op. 33 No. 2 en Do menor. Ansiosa como la Op. 68 No. 2 en La menor y pasando del cromatismo de la Op. 59 No. 3 en Fa # menor, a lo modal de la Op. 56 No. 3 en Do menor. El timbre pianístico puede incluso derivarse del sonido de otro instrumento, por ejemplo del bordón de la gaita en el trío de la Op. 7 No. 1 en Si b mayor.

Las mazurcas contienen algunas de las más avanzadas técnicas cromáticas y recursos pianísticos de Chopin, mostrándolo claramente como un innovador armónico. Estas piezas han sido de cierta manera olvidadas o descuidadas por los intérpretes, quienes prefieren sus otras composiciones, más extensas y con más virtuosismo, olvidando que en estas pequeñas obras maestras Chopin se revela como un verdadero y único compositor que puso lo mejor de sí mismo en ellas.

Mazurcas Op. 24 No. 1 y No. 2

Las cuatro mazurcas Op. 24 (Sol menor, Do mayor, La b mayor y Si b menor), fueron publicadas en 1835 con dedicatoria al conde von Perthuis.

La mazurca en Sol menor comienza directamente con el tema marcado en lento, lo cual nos hace pensar en un kujawiak,



aun cuando en Sol menor existe una segunda aumentada, dando así el efecto de escala modal,



después de este tema melódico completamente etéreo, aparece un segundo tema contrastante en Si b mayor que comienza con La dominante, marcado. dulce,



al finalizar este pasaje aparece el trío que es la sección media y siendo vigorosa en carácter, el cual está en Mi b mayor y marcado con anima.

después de exponerlo dos veces retoma el tema principal, obteniendo como resultado la forma ABCA. Terminando con una muy pequeña coda en tónica-dominante-tónica.

La segunda mazurca en Do mayor, ofrece una mezcla curiosa de tonalidades con lidio. Inicia en un preludio con acordes de tónica-dominante,

Allegro non troppo. M.M. 109.

en seguida aparece el tema principal en La menor,

il basso sempre legato

a continuación de este tema viene una segunda idea contrastante en La dominante de la tonalidad principal,

più f

para dar paso a la sección en Fa mayor, (sin el Si b) que está en el modo lidio,

dolce

2a * 2a * 2a * 2a *

al término de esta sección, retoma la idea principal haciendo posteriormente un pequeño puente a fin de pasar al trío que está en Re b mayor,

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various dynamics: *p*, *fi*, *p*, and *pp*. The lower staff provides harmonic accompaniment. The second system begins with the instruction *a tempo* and *d. acc.* (diminuendo accrescendo). It features a melodic line with dynamics *sotto voce*, *f*, and *p*. The lower staff includes a rhythmic pattern of eighth notes marked with asterisks and the number 2, indicating a specific rhythmic figure.

después de variar este tema con la mano izquierda, retoma por última vez el primer tema, interrumpiéndolo inesperadamente para terminar la obra con un postludio, quedando así la forma ABACA.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a *pp* dynamic and the instruction *sotto voce*. The lower staff provides harmonic accompaniment. The fourth system begins with the instruction *diminuendo sempre* and continues with a melodic line in the upper staff and harmonic accompaniment in the lower staff, both marked with *pp*.

NOCTURNO

El Nocturno es una pieza que sugiere la noche, generalmente callada y meditativa en carácter, pero esto puede variar.

El término italiano notturno aparece frecuentemente como un título en la música del siglo XVIII, pero la forma francesa de la palabra no fue usada hasta que el irlandés John Field, quien fuera el primero en usar esta estructura, lo aplicó a 18 piezas para piano escritas entre 1813 y 1835. Las primeras tres fueron publicadas en Leipzig en 1814, dos de ellas siendo publicadas el mismo año con diferencias menores como romanzas; esta indecisión en la nomenclatura persistió en el Nocturno No. 9 en Mi b publicado originalmente como romanza en 1816.

Los nocturnos de Field además de ser piezas encantadoras en sí mismas son importantes históricamente como antecedentes de los nocturnos de Chopin. La escritura es claramente idiomática, explotando los sonidos disponibles en los pianos más nuevos; el pedal derecho permitió a Field ampliar el rango de los patrones del acompañamiento armónico más allá de aquellos del bajo de Alberti, siendo una melodía simple con acompañamiento armónico el modelo clásico de los nocturnos de Field.

Las melodías de sus nocturnos son pasadas al teclado de la cantinela de la ópera italiana, John Field fue alumno favorito de Clementi, vivió por 30 años en Moscú donde dió clases a Michael Glinka, y no es recordado en el siglo XX tanto por

su música, sino por haber originado la forma romántica que Chopin llevó a su apoteosis.

Franz Liszt escribió un prefacio a la primera edición completa de los nocturnos de Field (Leipzig 1859): "Abren el camino para todas las producciones que desde entonces han aparecido bajo el nombre de varios títulos: Canciones sin palabras, Impromptus, Baladas, etcétera, y a él debemos atribuirle el origen de piezas diseñadas para retratar subjetiva y profunda emoción".

Aunque el apogeo del nocturno pianístico fue alcanzado con Chopin, continuó siendo un género popular. Los compositores franceses fueron particularmente atraídos por esta forma: Fauré escribió 13 nocturnos y Satie d'Indy y Poulenc contribuyeron también al repertorio.

Liszt (En Rêve) y Schumann (Nachtstücke) Op. 23, compusieron nocturnos célebres como hizo Glinka, Balakiriev, Tchaikovsky (Op. 10 No. 1 y Op. 19 No. 4), Scriabin y Grieg (nocturno Op. 54 No. 4).

También fueron escritos nocturnos para orquesta; un ejemplo bien conocido es el de Mendelssohn en Sueños de una Noche de Verano, donde el color del timbre del corno es usado como en el nocturno del siglo XVIII, para evocar la imagen de la noche. Bizet escribió un nocturno no publicado para orquesta, y los 3 nocturnos de Debussy (Nuages, Fêtes y Sirènes, el último con coro femenino) están entre las realizaciones más finas de la música impresionista francesa.

En algunas de las obras ya mencionadas, el efusivo lirismo había caracterizado muchos de los nocturnos de Field, (que ya están en Chopin) fue reemplazado por un intento de capturar las visiones agitadas y los sueños de la noche o para evocar los sonidos propios de la atmósfera nocturna.

La Nachtstücke de Schumann ilustra este cambio de énfasis; continuado mucho más adelante por los compositores del siglo XX tales como: Hindemith en su Suite para piano (1922); Vaughan Williams en la Sinfonía Londres (1914, revisada en 1920); Britten en el nocturno de su Serenata para tenor, corno y cuerdas (1943) y Lennox Berkeley en el movimiento lento de su Divertimento en Si b (1946). Bartok en la Suite para piano (Out of doors) despliega una sensibilidad extraordinaria a los sonidos de la naturaleza en el movimiento titulado "La música de la noche", con su calma, acordes de clusters confusos y la imitación del gorjear de pájaros así como el graznido de las criaturas nocturnas.

De todas las obras de Chopin los nocturnos son los más introspectivos, los más genuinamente subjetivos. Es fácil entresacar los detalles de los nocturnos de Field que atrajeron a Chopin. La idea del nocturno en sí mismo atmosférico, usualmente nostálgico, y los pasajes de coloratura interrumpiendo la línea melódica.

Ej: J. Field: Nocturno en Mi mayor.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Lento' and 'mf dolce'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the right hand is characterized by flowing, arpeggiated figures, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes. The second system continues the piece, ending with the abbreviation 'etc.' in the right hand.

Refiriéndose al contorno y al enriquecimiento de la textura armónica de los nocturnos, Chopin la hizo un arte, en la cual libera sus pensamientos más internos, revelando su tristeza y nostalgia. Sus nocturnos son como lecturas musicales de poesía francesa del siglo XIX, algo al respecto dice Alfred de Musset: "Las canciones más hermosas son las más tristes".

Melancolía es lo que se esparce en muchos de ellos. Las melodías tienen un rasgo inicial descendente, incrementando esta triste atmósfera, meditativa y pensativa; como el Op. 9 No. 1 en Si b menor, el Op. 27 No. 2 en Re b mayor, el Op. 72 No. 1 en Mi menor y el Op. 37 No. 1 en Sol menor.



Los 21 nocturnos fueron compuestos en diferentes periodos. Muchos de ellos tienen una forma básica binaria o ternaria (ABC, ABA), sin embargo, la reexposición del tema original está variada por medio de la ornamentación única de Chopin. A su vez, muchos de ellos tienen la sección media más febril o agitada, que no solo impone exigencias considerables al pianista, sino que otorga a la pieza una intensidad mucho más dramática de la que su título podría sugerir como el

nocturno Op. 9 No. 3 en Si mayor, el Op. 15 No. 1 en Fa mayor y el nocturno Op. 48 No. 1 en Do menor.

Ej. Op. 48 No. 1 nocturno.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 44, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a complex accompaniment of chords and moving lines. The second system, starting at measure 47, includes the instruction 'sempre ff' (sempre fortissimo) and continues with dense harmonic textures in both hands. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings.

La textura y construcción de los nocturnos generalmente es una melodía profusamente elaborada, apoyada en figuras ondulantes y quebradas en el bajo, a veces extremadamente floridas. Estas melodías muestran ejemplos de melismas o fiorituras. En el nocturno Op. 9 No. 1 en Si b menor, se encuentra un ejemplo contrario al nocturno Op. 48 No. 1 anteriormente citado, ya que en su sección media tiene una serie de octavas paralelas (sin agitato) y posteriormente la melodía se presenta con terceras sextas.

Gillespie dice que hay buena evidencia de que Chopin debió tocar obras de Field, e incluso debió haber sido instruido con ellas en su juventud en Varsovia, donde en 1818 había presentaciones de las obras.

Nocturno Op. 9 No. 3

Los nocturnos Op. 9 (Si b menor, Mi b mayor y Si mayor), dedicados a Madame Camille Pleyel, fueron compuestos entre 1830 y 1831, siendo publicados en 1832.

El nocturno en Si mayor es el último de este ciclo. Comienza con el tema en Si mayor en allegretto y marcado scherzando, manejando líneas cromáticas descendentes en un compás de 6/8.

III
Komponiert 1830/31 Ópus 9 Nr. 3

Allegretto $\text{♩} = 66$
p scherzando

en seguida viene una segunda idea en La dominante, marcada con *expressivo*, y que la cierra con la tónica, precedida por notas en staccato,

express.

12 13 14 15 16

después de reexponer estas dos ideas con sus respectivas variantes, aparece una bellísima tercer idea en Sostenuto.

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The tempo marking 'Sostenuto' is present. The second system continues the piece with dynamic markings *f*, *fz*, and *p*.

al término de esta bellísima línea, aparece de nueva cuenta la 2a. idea, que da paso a la parte intermedia del nocturno en Si mayor y agitato en tiempo de 4/4.

Two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Agitato' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with dynamic markings *fz*, *p*, and *fz*.

variando este tema contrastante en dos ocasiones, lo retoma para terminar haciendo un rompimiento con un acorde de Do # mayor con 7^o en fortissimo y con calderones,

A musical score snippet for piano, measures 127-130. The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *smorz.*, *pp*, *rallent.*, and *ff*.

establece la reexposición en 6/8, presentando las dos primeras ideas melódicas con un pequeña variante que da paso a una bellísima cadenza antes de finalizar con el acorde de Si mayor arpegiado en movimiento contrario en Adagio, pianissimo y en 4/4.

A musical score snippet for piano, measures 131-134. It features a cadenza in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *ritenuto*, *sense tempo e legatissimo*, and *dimin.*. The tempo changes to *Adagio legatiss.* at measure 134. The piece concludes with a final chord in the right hand and a fermata. Dynamics include *rallent.*, *pp smorz.*, *rallent.*, and *ppp*.

Nocturno en Do # menor

El nocturno póstumo en Do # menor fue escrito en 1830, época en que Chopin escribió su segundo concierto para piano, en 1829-30 (que originalmente era el primer concierto), de ahí que existan pasajes que son casi idénticos entre las dos obras.

Independientemente de estos pasajes que se verán más adelante, existen dos versiones del nocturno, teniendo diferencias importantes entre ellas. A continuación se hará el análisis de la obra, y de igual manera se marcarán las diferencias entre las dos versiones, observando a la vez los pasajes similares en el segundo concierto en Fa menor.

El nocturno comienza con una introducción en Do # menor que termina en La dominante,



la misma introducción aparece en la segunda versión, pero sin ninguna indicación de tempo y carácter, en cuatro compases, sin ligadura de fraseo y con el Do

inicial de la mano izquierda una octava más alta,

KK IVa No. 16

pp

A musical score for piano, labeled "KK IVa No. 16". It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in D minor (one flat) and 3/4 time. The first measure is marked "pp". The melody in the right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment.

en seguida presenta el tema principal en Do menor, al término de esta sección aparece una sección central que presenta una variación del primer tema del tercer movimiento del concierto en Fa menor, y cerrando con una parte de el tema del primer movimiento del mismo concierto,

1a. versión

ppp

A musical score for piano, labeled "1a. versión". It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in D minor (one flat) and 3/4 time. The first measure is marked "ppp". The melody in the right hand is highly ornate with many sixteenth notes and slurs. The left hand has a steady accompaniment with some grace notes.

2a. versión

ppp

A musical score for piano, labeled "2a. versión". It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in D minor (one flat) and 3/4 time. The first measure is marked "ppp". The melody in the right hand is more rhythmic and less ornate than the first version. The left hand has a steady accompaniment.

obsérvese que en la segunda versión existe una diferencia de metro, que cambia a 3/4 en la mano derecha en los 2 primeros compases, es decir es el tema del tercer movimiento del concierto, retomando el compás anterior de 4/4 en los siguientes dos compases, es decir en parte del tema del primer movimiento del concierto.

tema del tercer movimiento del concierto.



tema del primer movimiento del concierto.



a continuación de estos 2 temas, aparece una sección en estilo de mazurca, la cual también aparece en el tercer movimiento del concierto en Fa menor en su parte intermedia,

1a. versión

Musical score for the first version of a mazurka section, measures 11-14. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats. Measure 11 starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *sempre p. dimin.*. Measures 12-14 show a gradual decrescendo and include the instruction *sempre più p.*. The piece concludes with the instruction *rallentando*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

2a. versión

Musical score for the second version of a mazurka section, measures 11-14. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

tercer movimiento del concierto en Fa menor,



obsérvese que la primera versión tiene un contracanto marcado con notas más pequeñas, siendo que la segunda versión no tiene este contracanto. Esta sección termina con el acorde quebrado de Sol # mayor que es la dominante de Do # menor en Adagio, para dar paso a la reexposición del tema principal. A su vez, aparece este acorde en la misma disposición pero en La b mayor al final del segundo movimiento del concierto en Fa menor.

1a. versión



2a. versión

Musical score for the 2nd version of the 20th movement. It features a piano part with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Adagio'. The piece concludes with a 'morrido' (ritardando) marking. A 'Coda' symbol is present at the end of the score.

final del 20. movimiento del concierto en Fa menor,

Musical score for the final of the 20th movement. It features a piano part with a treble and bass clef. The tempo is marked 'a tempo'. The piece concludes with a final chord.

esto deja abierto el camino con La dominante, para hacer la reexposición en Do # menor y terminando en unas escalas en pianissimo, que dan como resultado una atmósfera velada para terminar con el acorde de Do # mayor en movimiento contrario y, así dar la impresión de poner luminosidad a esta atmósfera velada,

1a. versión

Musical score for the 1st version of the 20th movement. It features a piano part with a treble and bass clef. The piece concludes with a 'p' (piano) marking.

Musical score for the 1st version of the 20th movement. It features a piano part with a treble and bass clef. The piece concludes with markings 'sempre piu p' and 'delicato'.

Musical score for the 1st version of the 20th movement. It features a piano part with a treble and bass clef. The piece concludes with markings 'delicatiss. rall. ppp' and 'rall. ppp'.

2a. versión

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the treble with a slur and a piano (*p*) dynamic marking, and a bass line with a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the melodic line with a slur and a *pp* *velocis.* dynamic marking. The third system concludes with a *dim.* dynamic marking, a *pp* dynamic marking, and a *rit.* marking. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

observando que en la 1a. versión pone el Mi # para convertirlo en mayor desde el principio de los 4 últimos compases, siendo que en la 2a. versión la convirtió en mayor hasta el penúltimo compás.

A continuación se ofrecen completas las 2 versiones del nocturno, en la edición alemana G. Henle.

cis-moll
Fassung nach einer Abschrift
Komponiert Frühjahr 1830

Lento con gran espressione

KK IVa Nr. 16

20a.

Musical notation for measures 1-4. The piece is in C minor (one flat) and 3/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 2. The left hand has a bass line with a trill in measure 2. There are four asterisks (*) below the bass line in measures 2-4, indicating a specific performance instruction.

Musical notation for measures 5-8. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 5. The left hand has a bass line with a trill in measure 5. The word "legato" is written above the right hand in measure 5. There are five asterisks (*) below the bass line in measures 5-8, indicating a specific performance instruction.

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 9. The left hand has a bass line with a trill in measure 9. The word "cresc." is written above the right hand in measure 12.

Musical notation for measures 13-15. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 13. The left hand has a bass line with a trill in measure 13. The word "con forza" is written above the right hand in measure 13. There are eight asterisks (*) below the bass line in measures 13-15, indicating a specific performance instruction.

Musical notation for measures 16-18. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 16. The left hand has a bass line with a trill in measure 16. The word "con forza" is written above the right hand in measure 16. The word "ff" is written above the right hand in measure 17. There are eight asterisks (*) below the bass line in measures 16-18, indicating a specific performance instruction.

19 *ppp*

f

23 *sotto voce*

p

27 *tr*

f *cresc.*

31 *p*

sempre p dimtn.

37 *sempre più p* *rallentando*

sempre più p *rallentando*

42 *adagio* *a tempo* *tr*

adagio *a tempo* *tr*

morendo *ppp* *cresc.*

46 *f* 8

49 *tr* *con forza* *passionato*

53 *tr* *p* 18

56 *sempre più p* *delicato*

58 *delicatiss. rall. pp e rall.* *rall. ppp* 8

(NOCTURNE)

cis-moll

Fassung nach der Eigenschrift*)

Komponiert Frühjahr 1830

KK IVa Nr. 16

20b.

pp

tr

3

tr

tr

8

con forza

tr

f

*) Siehe Vorwort.

*) See Preface.

*) Voir Préface.

21 *pp* (4)[♩]

24

27 *tr*

31 5

36

42 *Adagio* *morendo* *rit.*

a tempo primo

47 *tr* 8 *ff*

50 *tr* 6 6

54 *tr*

58 *p* 18 18 *pp velociss.* 18

60 11 11 *rall.* 11

62 *dim. pp* *dim. pp* *rall. pp* 8

Scherzo

La palabra italiana scherzo, se refiere a un carácter juguetón, gracioso y ligero, generalmente en 3/4 y un poco rápido. Este término fue usado por primera vez en Italia a principios del siglo XVII, teniendo como ejemplo los "Scherzi Musicali" de Monteverdi (1607), los scherzi vocales de Antonio Brunelli, Antonio Cifra (incluyendo su "Scherzi Sacri" en 1616) y los de Biagio Marini. También existen scherzos en obras de Bach, como en el penúltimo movimiento de la partita en La menor.

La aceptación decisiva del scherzo como parte de los canones musicales clásicos, viene a partir de los cuartetos Op. 33 de Haydn en 1781; aunque él había marcado anteriormente el último movimiento de su Sonata en Fa mayor HXVI:9, como scherzo en 1766.

Fue Beethoven quien lo estableció como una opción del alegre minué y como un movimiento clásico, dotándolo de una mayor amplitud y substancia musical e introduciéndolo a la sinfonía. En sus primeras obras, Beethoven reemplaza al minué por el scherzo, brindándole un carácter ligero y humorístico. Por otra parte, sus scherzos son generalmente un poco rápidos, caprichosos y con algunos elementos de sorpresa, como el scherzo de la sonata No. 5 "Primavera" para violín y piano, donde da la impresión de que los dos instrumentos van fuera de tiempo en relación uno del otro. Hay que tomar en cuenta que Beethoven no aplicó literalmente la palabra scherzo y scherzoso como forma, pero sí como indicación de carácter, tal como se puede observar en las sonatas Op. 31 No. 3 y Op. 110,

donde ambas tienen scherzos en 2/4, y en el cuarteto Op. 127 donde el Andante con Moto está marcado "Poco Scherzoso".

Como movimiento independiente fuera de la sonata o la sinfonía, el scherzo viene a ser una creación nueva con Chopin, donde se convierte en una pieza individual por sí misma, y lejos de ser agraciados o caprichosos, con él toman un nuevo significado revelando a veces sus conflictos y tribulaciones.

Estructuralmente los scherzos de Chopin derivan del minué y el rodo. Una excepción es el scherzo en Do # menor Op. 39, el cual se verá posteriormente. Generalmente la parte principal de los scherzos de Chopin tienen dos temas contrastantes, cada uno desarrollado o variado y después expuesto y reexpuesto antes de la entrada del trío. Siendo esta una sección contrastante decididamente lírica, como por ejemplo, la parte intermedia del primer scherzo Op. 20 en Si menor, donde la melodía es una canción navideña polaca, (villansico folklórico) para el arrullo del niño Jesús.

Scherzo Op. 39 No. 3 en Do # menor

Chopin empezó a trabajar en este scherzo durante su viaje a Mallorca con George Sand en enero de 1839, y lo terminó en Nohant en agosto de 1839. Fue publicado en 1840 y está dedicado a su alumno Adolf Gutmann.

El scherzo comienza con una introducción que no da una tonalidad definida, cuatro notas de 1/4 dentro de un compás de 3/4, (algo nuevo en esa época),



The image shows the first few measures of the Scherzo. It is in 3/4 time and marked "Presto con fuoco". The key signature is one sharp (F#), which is D minor. The music begins with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The first measure contains four quarter notes in the right hand, which is the "four notes of 1/4" mentioned in the text. The piece concludes with a D major chord in first inversion, marked "risoluto".

culminando con un acorde de Re mayor en primera inversión, donde pasa a un risoluto en forte para exponer el tema principal en octavas para ambas manos,



The image shows the beginning of the main theme, starting at measure 17. It is marked "risoluto". The music is in a strong, rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The right hand plays a melody that is often in octaves, while the left hand provides a steady accompaniment. The piece is marked with a forte dynamic and includes various articulations like accents and slurs.

conduciendo a un pasaje en el cual usa notas en staccato agregando un toque mendelssohniano, para retomar el tema principal y así llegar a la sección en Re b mayor, un coral con acordes simples, seguidos por figuras descendentes en pianissimo.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 152-160) includes the following markings: *rall.*, *meno mosso*, *assien.*, and *leggerrissimo*. The second system (measures 161-166) continues the piece. The third system (measures 167-172) concludes the passage. The score features a mix of staccato notes and flowing melodic lines, with dynamic markings such as *p* and *pp* indicating a soft and very soft volume.

después de variar este coral viene la reexposición de la idea principal, se repite igual, para retomar el coral en Mi mayor y en meno mosso.

Musical score for piano, measures 441-491. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The tempo is marked *meno mosso*. The score includes dynamic markings such as *ff* and *p*, and articulation like *soffritissimo*. A *ritardando* (rit.) is indicated at the end of the section. Measure numbers 441, 451, and 461 are visible.

al término de la exposición del coral en Mi mayor, lo presenta en Mi menor y en piú lento, lo cual le otorga un color sombrío y de ensimismamiento,

Musical score for piano, measures 492-507. The score is in E minor and 4/4 time. The tempo is marked *piú lento*. The texture is more somber and introspective than the previous section. It includes dynamic markings like *soffo voce* and *p*. A *ritardando* (rit.) is indicated. Measure numbers 492 and 502 are visible.

que conduce a un pasaje en Do # mayor, que es la tonalidad más poderosa, recordándonos la leyenda de "San Francisco de Paula caminando sobre las olas" de Franz Liszt,

Musical score for piano, measures 533-541. The score is in D major (one sharp). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *allegro*. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *dim.* and *criss.* and articulation marks like asterisks and slurs.

para dar paso a la tempestuosa coda en Do # menor, que termina con un stretto de octavas en movimiento contrario, para finalizar con un acorde de Do # menor en fortissimo.

Musical score for piano, measures 542-549. The score is in D minor (no sharps or flats). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *stretto*. The key signature is no sharps or flats. The score includes dynamic markings such as *ff* and articulation marks like asterisks and slurs.

La música de Liszt

Franz Liszt fue un producto típico de la era romántica. Su producción suma más de 200 obras incluyendo muchas que han sido consideradas de no tan buena calidad y algunas de construcción superficial, sin embargo Liszt ha tenido una fuerte influencia en los compositores posteriores a él, tanto en el siglo XIX como en el siglo XX.

Característica de su música es la abundancia en recursos técnicos más obvios, tales como los pasajes de octavas, progresiones cromáticas en octavas o en ocasiones décimas, acordes continuos dobles y todo tipo de ornamentación. Estos recursos técnicos fueron utilizados por él con el fin de reforzar una línea melódica, para acompañar y algunas veces simplemente para obtener bravura.

En algunos aspectos se anticipó al impresionismo, más que cualquier otro de sus contemporáneos. No se interesó en la sucesión de sonidos simultáneos de un cluster o algo parecido, sino que se refinó en obtener sonidos juntos, tantos como fuera posible físicamente en el teclado, con la ayuda -desde luego- del pedal derecho, al cual él le otorgó gran significado.

Característica importante de su música es el procedimiento empleado en sus obras al cual llamó "Transformación de temas o Transformación temática", donde una serie de temas o motivos son expuestos, para después someter cada uno a varias alteraciones o transformaciones. Es decir que desarrollando los temas en sí mismos, se volvió una forma musical para Liszt. Esto fue desde luego más

apropiado para grandes obras, y aún sus obras pianísticas y de otro tipo, indican que evitó la repetición directa de secciones, e inclusive de frases, prefirió su nuevo método de desarrollo, empleando una constante variación o transformación del material temático, ejemplos de ello se verán posteriormente.

Aunque nació en Hungría y vivió en Alemania por muchos años, fue un francés romántico de corazón. Al principio de su vida previó sus deficiencias culturales, por lo cual leyó ansiosamente para mejorar en este aspecto, volviéndose especialmente apasionado de la literatura francesa de su época. Como resultado, la mayoría de sus composiciones tienen títulos en francés, aunque otras lo llevan en italiano y alemán.

Lamartine y Víctor Hugo tuvieron en él influencias extramusicales, las cuales fueron importantes en su papel de compositor. Siguiendo el ejemplo de Berlioz, la música de Liszt es preponderantemente programática o al menos depende de ideas y conceptos fuera del campo de la música.

Funerales

Los funerales es la séptima de 10 composiciones para piano reunidas con el título lamartiano de "Armonías poéticas y religiosas", publicadas originalmente en 1835, donde se incluyen 4 piezas y posteriormente serían añadidas 6 más para la edición de 1853, que se maneja en la actualidad.

La colección completa está dedicada a Jeane Elizabeth Carolyne, nombres de pila de la princesa von Sayn-Wittgenstein. El título pertenece a la colección de poemas de 1830 de Lamartine, aun cuando no todas las piezas están directamente relacionadas con las palabras del poeta. El epígrafe está tomado del prólogo de Lamartine. La 1ª, 3ª, 4ª, 6ª y 9ª piezas, están basadas sobre los poemas de Lamartine. Las piezas restantes fueron incluidas bajo el título general solo por la relación que existe en ideas y estados de ánimo.

Cualquier virtuosismo en estas obras es solo para crear atmósferas. La más notable es quizá "La Bendición de Dios en la Soledad", la cual tiene un poema de Lamartine con el que Liszt encabezó esta obra:

"¿De dónde proviene esta paz, oh Dios, que inunda mi ser? ¿De dónde esta fe que desborda mi corazón? Estaba abandonado, angustiado, lleno de temor. Me asaltaban las dudas y me golpeaban los vientos. Pero buscaste la verdad y el bien en los sueños de los sabios.

Y paz entre los corazones mortales desgarrados por la lucha."

Otras obras de esta colección -Ave María, Pater Noster, Miserere d'après Palestrina- adoptan una forma litúrgica, abarcando, asimismo, las realidades del amor terrenal (Cantique d'amour) y de la muerte (funerales), (obra relacionada con la muerte de Chopin, 17 de octubre de 1849) que coincide con la fecha de composición de esta pieza en cuanto a mes y año. Sin embargo, este es un grave error, puesto que es en realidad una elegía a la memoria de los héroes caídos en el movimiento reformista liberal-democrático de 1848-1849, incluyendo a su queridísimo amigo, el príncipe Félix von Lichnovsky.

La pieza en sí inicia con una introducción en Adagio, fuerte y pesante. Con un Re bemol y un Do natural que forman una 9ª menor con una melodía en acordes, mostrando una profunda tristeza.

The image shows a musical score for the introduction of a piece. The title is "Introducción. Adagio." The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system begins with a piano (*f*) dynamic and includes the instruction "sempre marcato". The second system includes the instruction "cresc. molto". The music is characterized by a slow, heavy feel with a melancholic melody.

el final de esta introducción da paso a el tema principal en piano en Fa menor,
el cual en sí es una marcha fúnebre,

A musical score for piano introduction in F minor. The score is written in two systems, each with a treble and bass clef. The first system includes the following markings: *rit.* (ritardando) above the treble staff, *dim.* (diminuendo) below the bass staff, *lungo pedale* (long pedal) below the bass staff, and *cresc. poco* (crescendo poco) above the treble staff. The second system continues the musical notation.

elementos que también son encontrados en el principio y el final de la Rapsodia
Húngara No. 5 en Mi menor.

A musical score for 'Lento con duolo' in E minor. The score is written in a single system with a treble and bass clef. The tempo marking is *Lento con duolo* with a metronome marking of $\text{♩} = 60$. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *dim.* (diminuendo) and *ten.* (ritardando).

Tempo I

*nella voce
ha poco pesante*

poco rit.

este tema de marcha fúnebre se repite con octavas en la mano derecha,

poco rit. La melodia sempre accentata

al término de esta sección aparece un tema en La b mayor marcado lagrimoso pero dulce,



repitiendo éste en Re # menor y en La mayor,



y por medio de acordes arpegiados retoma este mismo tema con octavas desarrollándolo hasta crear un climax en fortissimo,

Two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is composed of dense, arpeggiated chords, creating a rhythmic and harmonic texture. The notation includes various accidentals and dynamic markings, though they are not clearly legible.

al finalizar esta gran parte, aparece el tema heróico en Re b mayor y un Sotto Voce,

Two systems of musical notation. The top system features a vocal line with lyrics in Italian: "poco a poco più forte", "sotto voce ma un poco marcato", and "sempre allargato". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of a treble and bass clef staff. The piano part features a prominent, rhythmic bass line with repeated eighth notes.

este tema se repite en La mayor, Fa mayor (ya con octavas en la mano izquierda y haciendo un gran crescendo) Mi b mayor, hasta culminar en un Allegro enérgico assai en fortissimo,

Allegro energico assai.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various rhythmic values and rests. The lower staff is in bass clef and features a complex accompaniment with many sixteenth notes and chords. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic.

desarrollando por último éste y haciendo un puente con un pasaje de octavas para retomar el tema principal con octavas y acordes graves en fortissimo,

The second system of the musical score continues the composition across three staves. The upper staff shows a melodic line with some slurs. The middle and lower staves contain dense accompaniment with many sixteenth notes and chords. A marking of *poco rit.* (poco ritardando) is present above the first measure of the third staff. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic.

al desvanecerse este tema aparece por último el lagrimoso y retomando el tema heróico, se crea un gran crescendo que culmina en un acorde aumentado para tomar la dominante en pianissimo y terminar con la tónica en octava con registro bajo.



Bibliografía

Bas, Julio. Tratado de la forma musical. Argentina: Ricordi, 1947.

Chopin, Frédéric. Mazurcas. New York: Dover Publications, Inc. 1987.

Chopin, Frédéric. Nocturnos. München: G. Henle Verlag, 1979/80.

Chopin, Frédéric. Nocturnos. New York: G. Schirmer, Inc. 1943.

Gillespie, John. Five Centuries of Keyboard Music. New York: Dover Publications, Inc. 1972.

Grove, George. Dictionary of Music and Musicians. Vol. V. New York: St. Martin's Press, Inc., 1955.

Grove, George, The New Dictionary of Music and Musicians. Vol. XI. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Huneker, James. Chopin: The man and his music. New York: Dover Publications, Inc. 1966.

Liszt, Franz. Harmonies Poétiques et Religieuses. New York: Dover Publications, Inc. 1990.

Matthews, Denis. La Música para Teclado. Serie iniciación de la música. Vol. 7. España: Taurus Ediciones, 1986.

Searle, Humphrey. Liszt, Colección New Grove. Barcelona: Muchnik Editores, 1987.

Searle, Humphrey. The Music of Liszt. Segunda edición revisada por Humphrey Searle. New York: Dover Publications, Inc. 1966.

Taylor, Ronald. Liszt. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor, S.A., 1986.