



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Música

Notas al Programa

como opción de tesis

que presenta

José Alfonso Álvarez Domínguez

para obtener el título de
LICENCIADO EN PIANO



Cátedra de Piano y Asesor de Notas al Programa:
Mtro. Paolo Mello Grand Picco

México. D. F.

2009

M 203406



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Agradecimientos

A mi madre, Maria de Lourdes Domínguez Fuentes por entregarse en cuerpo y alma a sus hijos.

A mi padre, José Alfonso Álvarez Ruiz por dar todo para sus hijos.

A mis hermanos, Marco Polo, José Maria y Juan Pablo por estar en los momentos desagradables y en los buenos momentos.

A mis abuelos Ruth y Eloy, por ser mis segundos padres.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A mis maestros:

Paolo Mello Grand, por haberme formado durante mi carrera académica.

Dr. Julio Viguera, por haberme apoyado en toda mi carrera.

Armando Merino, por haberme enseñado los secretos de un artista.

Ludovica Mosca e Iñaki Etxepare, por abrirme las puertas para seguir mi camino.

Mtro. Alfredo Ibarra, por trabajar conmigo y tenerme confianza.

Fernando Beyer, por haberme recibido cuando llegué a la ENM-UNAM.

Bertha Breillard, por haber puesto mis manos sobre un teclado por primera vez.

A los Mtro. Luis Enrique Rodríguez y Roberto Ruiz, por su apoyo en los momentos difíciles de mi carrera.

A la Lic. Gabriela Ponce de León y a la Lic. Margarita Escalante Sobrino, por abrirme espacios para emprender mi carrera como interprete.

A todos mis maestros.

A los sinodales de mi Examen Profesional:

Mtro. Paolo Mello Grand

Mtra. Ma. Teresa Frenk

Mtro. Luis Iván Jiménez

Mtro. Leonardo Coral

Mtro. Francisco Beyer

A mi asesor de Notas, el Mtro. Paolo Mello Grand, por su apoyo incondicional.

A todos mis amigos.

José Alfonso Álvarez Domínguez

Índice general

	Pág.
Introducción.....	4
Programa del recital.....	5
Ludwig van Beethoven.....	6
Aspectos biográficos	
Contexto histórico y social.....	10
Análisis de la obra.....	13
Reflexión propia acerca de la obra.....	26
Leonardo Coral.....	27
Aspectos biográficos	
Contexto histórico musical.....	29
Análisis de la obra.....	30
Reflexión propia acerca de la obra.....	41
Sergei Prokofiev.....	42
Aspectos biográficos	
Contexto histórico y social.....	46
Análisis de la obra.....	47
Reflexión propia acerca de la obra.....	58
Robert Schumann.....	59
Aspectos biográficos	
Contexto histórico musical.....	63
Análisis de la obra.....	64
Reflexión propia acerca de la obra.....	100
Bibliografía.....	101

Introducción

El programa que he preparado para este examen profesional, está integrado por cuatro importantes obras de diferentes estilos: Beethoven, Schumann, Prokofiev y Coral.

Debo decir que dentro de la carrera académica de un músico profesional, se deben abarcar los distintos momentos históricos por los que atravesó el instrumento: barroco, clásico, romántico, moderno (el cual incluye impresionismo, siglos XX y XXI) y mexicano, para el conocimiento de las obras de nuestro país, de cualquier estilo o período del cual se trate.

Este programa incluye una obra contemporánea escrita en el año 2006 por un destacado compositor mexicano.

La distancia, entre la obra clásica y la contemporánea de este recital, es de casi 200 años; por lo que si tuviese que proponer un título al mismo, pienso que el más indicado sería: *De Beethoven a Coral*.

Por supuesto, resulta interesante el conjunto de obras aquí integradas por el contraste que presentan desde el punto de vista tímbrico, armónico y estilístico (además de sus texturas y estructuras).

Este trabajo escrito contiene una semblanza biográfica de cada compositor y de los diferentes aspectos que caracterizan las obras aquí incluidas: su contexto histórico musical, un acercamiento analítico a las mismas y finalmente un breve comentario personal de cada pieza.

Este trabajo, así como el programa propuesto, es el resultado de la carrera llevada a cabo en la Escuela Nacional de Música a lo largo de 11 años, desde el Ciclo de Iniciación Musical y Ciclo Propedéutico, hasta la Licenciatura en Piano.

PROGRAMA

- Sonata para piano No. 26, en *mi bemol mayor*, Op. 81a
Adagio-Allegro “Das Lebewohl” (La despedida)
Andante espressivo “Abwesenheit” (La ausencia)
Vivacissimamente “Das Wiedersehn” (El retorno) L. V.Beethoven
(1770-1827)
- Sonata para piano No. 7 (2006)
Espressivo - Vivo
Moderato - Andante espressivo-
Vivo con fuoco Leonardo Coral
(1962)
- Sonata para piano No. 3, Op. 28 en la menor
Allegro tempestoso – Moderato – Allegro tempestoso –
Moderato – Più lento – Più animato – Allegro I – Poco più mosso S. Prokofiev
(1891-1953)

INTERMEDIO

- Estudios Sinfónicos, Op. 13 R. Schumann
(1810-1856)
- Tema, *Andante*
 - Estudio I, *Un poco più vivo*
 - Estudio II
 - Estudio III, *Vivace*
 - Estudio IV
 - Estudio V
 - Estudio VI, *Agitato*
 - Estudio VII, *Allegro molto*
 - Estudio VIII
 - Estudio IX, *Presto possibile*
 - Estudio X,
 - Estudio XI, *Con espressione*
 - Variación póstuma I
 - Variación póstuma II
 - Variación póstuma III
 - Variación póstuma IV
 - Variación póstuma V
 - Estudio XII, *Allegro brillante*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Aspectos biográficos

Ludwig van Beethoven nace el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania. Su abuelo, Lodewijk van Beethoven (1712-1773), músico dotado, originario de los Países Bajos, emigró al país germano desde joven. Fue nombrado músico de la corte del Arzobispado-Elector de Bonn en 1733, puesto que heredaría su hijo Johann van Beethoven (1740-1792), quien contrajo matrimonio con Maria Magdalena Keverich (1744-1787) y con quien tuvo 7 hijos, de los cuales solo sobrevivieron tres: Ludwig, Kaspar Antón y Nikolaus Johann.

Ludwig mostró dotes e interés hacia la música desde pequeño. Las primeras instrucciones musicales que recibió fueron en piano, órgano y clarinete a través de su padre, quien era muy severo. El maestro más importante en su infancia fue Christian Gottlob Neefe, organista en la corte del Arzobispo-Elector quien lo acercó a compositores como Bach, Haydn y Mozart.

En 1782 publica su primera obra: *9 Variaciones sobre una Marcha de Erns Christoph Dressler* (WoO 63), con apoyo de su maestro Neefe.

En junio de 1784, gracias a la recomendación de su maestro, es contratado como músico en la corte de Maximilian Franz, elector de Colonia, lo cual le permite tener cercanía a los círculos sociales y a gente que lo apoyará toda su vida.

En 1787 es apoyado por Maximilian Franz para estudiar con Mozart en Viena, en ese entonces capital de la música. Sin embargo, al parecer sólo tuvieron un encuentro fugaz e incluso no ha sido confirmado. A las pocas semanas del viaje, su madre enferma gravemente y fallece, por lo que tuvo que regresar a Bonn a cuidar a sus hermanos menores, debido a que su padre cayó en el alcoholismo.

En 1792, viaja nuevamente a estudiar a Viena (gracias al Príncipe Elector), donde permanecería el resto de su vida. Tomó lecciones de composición con Joseph Haydn,

contrapunto y fuga con Albrechtsberger, y entre 1796 y 1802 recibió consejos también de Salieri. Para estos años tiene ya una reputación de pianista virtuoso.

En 1794 publica su Opus N. 1, tres tríos para violín, chelo y piano, y en 1795 realiza su primer concierto público en Viena. Tocando sus propias obras ofrece una gira de conciertos: Budapest, Praga, Dresden, Leipzig y Berlín, y poco a poco se va abriendo camino en el medio musical. Hacia 1796 Beethoven empieza a tener sus primeros problemas con el oído, pero no se sabe a ciencia cierta cual fue la causa de la sordera que padecerá posteriormente, por lo cual tuvo que abandonar su carrera como pianista en 1808.

El 2 de abril de 1800 realiza un concierto en el Teatro Real de Viena, con la presentación de sus primeras sinfonías y sus primeros conciertos. Fue sin duda algo nuevo a los oídos del público, acostumbrado a la música de Haydn y Mozart. Beethoven estaba ya traspasando los límites del clasicismo.

Sin embargo, su pérdida del oído iba en aumento y en 1802 escribe el “testamento de Heiligenstadt”, en el que narra su desesperación a causa de esta enfermedad - injusticia de la vida. En ese momento contempla la idea del suicidio pero la música y su amor al arte lo hacen seguir adelante enfrentando cualquier adversidad. Podemos encontrar plasmados en las obras de este periodo, el tormento y la desesperación que sufría por su sordera y sus desengaños amorosos.

Para 1804 termina su *Sinfonía N. 3*, en un principio dedicada a Napoleón Bonaparte, “en memoria de un gran hombre, Bonaparte”, pero después borrará la dedicatoria al enterarse que Napoleón se había proclamado emperador de los franceses (18 de mayo de 1804 y coronado el 2 de diciembre), quedando con el título de *Sinfonía Heroica*. Fue estrenada el 4 de abril de 1805. Por estos tiempos, escribe su primera y única ópera, *Leonore*, a la cual fue cambiado posteriormente el título a *Fidelio*, en contra de sus deseos. Fue estrenada el 20 de noviembre de 1805.

Beethoven en ninguna ocasión contrajo matrimonio, mas se le conocen muchos romances: Amalia Sebald, Teresa Malfatti, Magdalena Willman, María Teresa Brunswick, entre otras. Hacia 1800 estuvo enamorado de Giulietta Guicciardi (a quien le dedicó la famosa “Sonata quasi una Fantasia”, Op. 27, N. 2) y entre 1804 y 1807 de la condesa Josefina Brunswick. Sin embargo, por diferentes circunstancias (entre ellas, las restricciones sociales de la época) no pudo formalizar matrimonio con ninguna pretendiente. El músico deja una carta a la “Amada Inmortal”, en la que describe su amor profundo hacia ella, aunque se desconoce quien haya sido la destinataria.

Dadas sus dificultades auditivas, Beethoven tuvo que dejar la carrera como concertista. El 22 de diciembre de 1808 ofreció su último concierto en un programa maratónico que incluyó el estreno de su *Fantasia para piano, solistas, coro y orquesta*, Op. 80, la *Quinta y Sexta sinfonías*, el *Concierto para piano y orquesta N. 4*, Op. 58, el aria *¡Ah, perfido!* y tres movimientos de la *Misa en do mayor*, Op. 86. Paralelamente, estos años fueron los más productivos como compositor y dado el éxito de sus obras no tuvo que ofrecer conciertos para sostener su situación económica, pues la aristocracia austriaca le asignó una pensión anual. A partir de 1800 recibe del príncipe Lichnowsky una aportación de 600 florines al año.

Más adelante, Austria vivió una situación tensa con las guerras napoleónicas (invasión a Austria en 1805 y en 1809) y para 1808 Beethoven es invitado por Jerome Bonaparte a radicar en Holanda, pero sus amigos, admiradores y benefactores (la Condesa Ana Maria Erdödy, el Archiduque Rodolfo, el Príncipe Lobkowitz y el Príncipe Kinsky) le ofrecieron una pensión anual de 4000 florines con tal de que no abandonase Viena, dándole libertad de escribir la música que quisiese en el momento que deseara, bajo o sin pedido. Algo inédito en esa época.

En 1812, Beethoven conoce a Goethe en un balneario en Teplitz y se establece entre ellos una admiración mutua. Más adelante el compositor escribirá música con textos del poeta.

Para 1813 compone la obertura *La Victoria de Wellington*, en homenaje al triunfo sobre los ejércitos napoleónicos en Vitoria (España), obra que tuvo un buen éxito pero contrastado con el quebranto económico de su benefactor el Príncipe Lobkowitz y la muerte del Príncipe Kinsky, por lo que perdió el apoyo pecuniario que recibía de ambos.

En 1814 se estrenan sus Sinfonías séptima y octava, lo cual, sumado al éxito de *La Victoria de Wellington*, representan años favorables para el compositor, tanto económica como profesionalmente.

En 1815 muere Kaspar Karl, hermano del compositor, dando inicio una disputa por la custodia de su sobrino Karl, la cual ganará posteriormente, pero esta nueva tarea le restará casi todas sus energías y le ocasionará disgustos. Durante este periodo su producción musical es pobre. En 1816 Carl Czerny comienza a darle clases a su sobrino, mas no encuentra ningún talento en el joven, cosa que desilusiona mucho a Beethoven, quien ya tenía para entonces esbozos de su *Novena Sinfonía*.

En 1820 el Archiduque Rodolfo es nombrado Arzobispo de Ölmutz y para este evento nacerá la *Misa Solemne*, obra cumbre del compositor.

En 1823 ya había terminado la *Novena Sinfonía* y la *Misa Solemne*, obras que estrenará con un éxito rotundo el 7 de mayo de 1824. Por estas fechas asiste a un recital de Franz Liszt, a quien felicita. Tiempo después el gran músico húngaro transcribirá al piano todas sus sinfonías.

Durante este periodo comienza a escribir sus últimos cuartetos, pero a finales de 1826 enferma y ya no podrá recuperarse, falleciendo el 26 de marzo de 1827. Los servicios fúnebres fueron celebrados en la Iglesia de la Santa Trinidad. Miles de personas asistieron a sus exequias, entre ellas, Franz Schubert, quien moriría un año después y pediría ser enterrado junto a Beethoven.

Contexto histórico y social

El mundo vive bajo tensión política y social hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Austria, que era parte del Imperio Romano Germánico, lucha por expandir su territorio. Entre 1778 y 1779, tiene lugar la Guerra de Sucesión de Baviera. Posteriormente participará en las coaliciones en contra del Imperio Francés. La Ilustración, o Siglo de las Luces, trajo consigo conflictos político-sociales en muchos países. Francia estaba a punto del colapso, y la Revolución Francesa fue la antesala de un conflicto entre las naciones europeas que terminaría hasta 1815 con el Congreso de Viena, el cual reorganizó Europa tras la derrota de Napoleón I.

Beethoven fue admirador de los valores que trajo consigo la Revolución Francesa: igualdad, fraternidad, legalidad, justicia, democracia, valores a los que siempre les será fiel. En 1792 viaja a Austria y permanecerá allí hasta su muerte.

Evidentemente todos estos acontecimientos influyeron en la vida del compositor, quizás más que en otros músicos de su época, y se verán reflejados en una buena cantidad de sus obras (la *Sinfonía N. 3*, *La victoria de Wellington*, la *Sonata, Op. 81a "Los adioses"*, entre otras). Por otro lado, Beethoven estuvo vinculado a la corte, desde pequeño por su familia, y posteriormente trabajando para ésta. Así mismo, será apoyado por la corte y la aristocracia prácticamente toda su vida.

Rodolfo de Austria (1788-1831), quien llegaría a ser archiduque, fue el hijo más joven de Leopoldo II (Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, rey de Hungría y de Bohemia). Entre 1803 y 1804 fue alumno de Beethoven en piano y composición, entablándose entre ellos una gran amistad. En 1809 se vuelve uno de sus mecenas, junto con el Príncipe Kinsky y el Príncipe Lobkowitz. Fue ordenado Arzobispo de Olmütz (en Moravia) en 1820, y posteriormente Cardenal. Compone y dedica a su "querido maestro" *40 variaciones sobre un Aria de Beethoven*. Continuaron frecuentándose hasta 1824.

El 2 de diciembre de 1804, Napoleón Bonaparte es coronado Emperador de Francia. Estando ya en plena expansión el ahora Imperio Francés, hacia finales de 1805 las tropas

napoleónicas ocupan Viena, obligándola posteriormente a ceder Venecia y Tirol al fortalecido Imperio. En 1809, Austria, bajo el mando de Carlos de Austria (hermano del archiduque Rodolfo), intenta recuperar los territorios perdidos anteriormente y le declara la guerra a Francia. Los primeros días de julio de 1809 Viena esta sitiada por los franceses, y la familia imperial, entre ellos el archiduque Rodolfo, huyen de la ciudad.

Conmovido por este suceso, Beethoven comienza a escribir su *Sonata N. 26, en mi bemol mayor*, Op. 81a (el Archiduque no regresará sino hasta enero de 1810). En el encabezado del manuscrito anota: “*Das Lebe Wohl. Wien am 4ten May 1809, bej der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf*” (El adiós, Viena, 4 de mayo de 1809, con motivo de la partida de Su Alteza Imperial, el venerado Archiduque Rodolfo). En el último movimiento se lee: “*Llegada de Su Alteza Imperial, el Archiduque Rodolfo, 30 de Enero de 1810*”. Los tiempos definitivos fijados por el autor son: “*Das Lebewohl, Die Abwesenheit, Das Wiedersehen*” (El adiós, La ausencia, El retorno).

Las notas arriba citadas no se dieron a conocer durante mucho tiempo, por lo que algunos musicólogos creyeron que la *Sonata* tenía que ver con un asunto amoroso; posteriormente, una vez encontradas, se supo que no fue así. La publicación de esta obra se realizó en julio de 1811, por la casa editorial *Breitkopf und Härtel*, de Leipzig, bajo el título en francés “*Lex Adieux, L’Absence, Le Retour*”. El hecho de que los editores escribieran el título en francés fue motivo de molestia por parte del compositor, quien dijo que no es lo mismo *La Despedida* de un amigo cercano, que *Los Adioses*.

Cabe destacar que Rudolph von Österreich fue el destinatario a quien Beethoven le dedicaría más obras, cerca de 15, entre ellas: el *Triple Concierto* (para violín, chelo, piano y Orquesta), Op. 56, en *do mayor*; el *Concierto para piano y orquesta No. 4*, en *sol mayor*, Op 58; el *Concierto para piano y orquesta No. 5*, en *mi bemol mayor*, Op 73; la *Sonata para piano No. 26*, en *mi bemol mayor*, Op. 81ª, "Los adioses"; la *Sonata para violín y piano No. 10*, en *sol mayor*, Op. 96; el *Trio para violín, chelo y piano*, en *si bemol mayor*, "Trio Archiduque", Op. 97; la *Sonata para piano No. 29*, en *si bemol mayor*, "Hammerklavier", Op. 106; la *Sonata para piano No. 32*, en *do menor*, Op. 111; la *Misa en*

re mayor, "Misa Solemne", Op. 123; la *Fuga* para el *Cuarteto de cuerdas* "Gran Fuga", en *si bemol mayor*, Op. 133.

Sonata Op. 81a, en *mi bemol mayor*

Análisis de la obra

Primer Movimiento: *Das Lebewohl* (El adiós)

Abreviaturas usadas en el análisis:

c. = compás

cc. = compases

16avo. = dieciseisavo

32avo. = treintaidosavo

64avo. = sesentaicuatroavo

La Sonata N. 26, en *mi bemol mayor*, Op. 81a, de Beethoven es una de las obras escritas bajo la influencia de las guerras napoleónicas y una de las sonatas para piano más importantes del compositor, perteneciente ya al periodo de madurez.

El primer movimiento tiene una introducción de 16 compases. En tiempo **Adagio** y en compás de 2/4, lleva al principio la indicación *piano espressivo*. En las primeras tres notas de la *Sonata* encontramos la esencia musical que inspiró toda la obra, de hecho, dan origen a los temas del primer movimiento y, con ciertas modificaciones, a elementos temáticos también de los otros dos. Sobre estas tres notas, en sentido descendente, Beethoven coloca las sílabas de la palabra *Lebewohl*, haciendo sentir en cada una de ellas un *adiós* profundo, casi declamado. Sobre la tercera nota el bajo realiza una cadencia rota, remarcando así la descripción poética y melancólica de la despedida de alguien muy querido.

Ej. 1, cc. 1-5 (comienzo de la *Sonata*. Introducción):

Dem Erherzog Rudolphe von Österreich gewidmet

Sonate
für das Pianoforte pour le pianoforte

Op. 81a
1809-10

Das Lebewohl · Les adieux

Adagio
Le - be wohl

26. *p* *espressivo* *cresc.*

The image shows a musical score for the first five measures of the introduction of the first movement of Sonata Op. 81a. The score is in G-flat major (three flats) and 2/4 time. It features a piano (p) and piano espressivo (p espressivo) dynamic. The melody in the right hand is marked 'Adagio' and includes the lyrics 'Le - be wohl' under the first three notes. The bass line includes a broken cadence on the third measure. The score is numbered '26.' at the beginning and includes performance markings like 'cresc.' and 'p'.

Después de este pequeño “gran motivo”, tenemos otro de carácter rítmico-melódico (del c. 2, cuarto 8vo., al c. 4) que se desarrolla con un grupeto hacia el final de la frase, dándonos así una sensación interrogante. En el c. 7 aparece de nuevo el primer motivo, ahora armonizado, y vuelve a resolver una vez más al sexto grado, pero esta vez alterado, con *do bemol*.

A continuación se completa el siguiente periodo de la introducción, cuyos primeros tres compases se basan en el segundo motivo del tema y los demás en un elemento nuevo que prepara la entrada sorpresiva del **Allegro**. Este **Adagio** introductor, de 16 cc., no presenta una definición tonal en sí y refleja más bien una sensación de interrogante.

El **Allegro**, decidido y enérgico, escrito en 2/2 y con la indicación dinámica *forte*, rompe esa atmósfera producida en la introducción. En el primer tema, las notas de la soprano, *sol-fa-mi* (cc. 18 y 19), reproducen el motivo inicial *Lebewohl*, pero con octavos añadidos derivados del segundo motivo, mientras la mano izquierda acompaña con terceras que descienden cromáticamente.

Ej. 2, cc. 17-22 (1er mov., 1er tema,):

The image shows a musical score for piano, measures 17-22. The score is in 2/2 time and B-flat major. It begins with a piano introduction marked 'Adagio' and 'f'. The right hand has a melodic line with notes like G4, A4, Bb4, C5, and D5. The left hand plays descending thirds. Dynamics include 'f', 'ten.', 'sf', 'p', 'cresc.', 'sf', and 'ff'. The tempo changes to 'Allegro' at measure 17. The score ends with a fermata over the final notes.

Del cuarto tiempo del c. 19 al primero del c. 21, hay un giro melódico ascendente con sus respectivos acordes, lo que nos lleva a la primera afirmación tonal. Un segundo motivo completa el tema, con el acompañamiento en arpeggios formando grupos de 4 octavos, saltos de octava sobre la dominante y una breve respuesta, también melódica, pero descendente (cuarto tiempo del c. 23 al primero del c. 25).

Ej. 3, cc. 21-29 (1er mov., 1er tema, 2do. motivo.):



El primer tema, de carácter agitado y contrastante por la alternancia del *forte* y del *piano*, se repite y enlaza con un episodio de transición en la dominante (c. 29), realizando contrapuntos de octavos en terceras, notas dobles y triples, por movimiento contrario, en el pasaje quizá técnicamente más difícil de la obra. A continuación (c. 35), la soprano y el bajo, también en movimiento contrario, toman el motivo inicial (pero invertido en la soprano), en ritmo de mitad con punto, cuarto y unidad, que dialoga con breves trinos medidos en la voz intermedia. Una escala ascendente en el bajo (tercer tiempo del c. 46) y unas terceras en la región aguda, con una cadencia perfecta, conducen a la entrada del segundo tema en *si bemol mayor* (c. 50). Éste está formado por las tres notas del *Adiós*, pero con valores aumentados de unidad y mitad, acompañadas por un trino medido, síncopas en la clave de *fa* y un pedal sobre la tónica de la nueva tonalidad.

Ej. 4, cc. 50-53 (1er mov., 2do tema):



Esta frase se repite a la octava inferior (c. 54) conduciéndonos a los últimos compases de la exposición, en donde el canto está expuesto primero por el tenor (c. 58) y luego por la contralto (c. 60), destacando el intervalo de sexta menor (*re-si bemol*), pero con un *sol bemol* en la parte central que enarmoniza un arpeggio aumentado. Después se forma un pequeño canon descendente a dos voces (c. 62), terminando la exposición el primer motivo con figuras de unidad (cc. 67-69).



Ej. 5, cc. 62-69a (1er mov., final de la exposición):

El desarrollo comienza de manera decidida con el primer tema del **Allegro**, pero en *do menor*. A partir del c. 73 se alternan el motivo “Lebewohl” de la introducción, variado melódicamente y tocado en la mano derecha, con el primer tema del **Allegro** en la mano izquierda, presentando inflexiones a diversas tonalidades hasta el c. 91, en donde dicho primer tema (incompleto) se reafirma con ambas manos. A partir del c. 94 comienza la parte final del desarrollo en un pasaje de transición de 16 cc., la mano derecha lleva acordes en figuras de unidad, mientras la izquierda realiza motivos basados en el ritmo de dos

octavos y un cuarto, del primer tema, pero en sentido ascendente, primero en *do menor* y luego en *la bemol mayor*, como subdominante de la tonalidad original.

Ej. 6, cc. 68b-78 (1er mov., desarrollo):



The image shows a musical score for Example 6, measures 68b-78, first movement, development section. The score is written for piano and consists of two staves. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/8. The music features a complex texture with many chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The score is numbered 61 at the end.

En el c. 110 da inicio la reexposición en *mi bemol mayor*. En la primera parte de ésta no se presenta nada nuevo, ambos temas y la conclusión están en la misma tonalidad, como es común en la sonata clásica. Sin embargo en el c. 162 hay una nueva sección en donde vuelve aparecer el primer tema del **Allegro**, como si deseara repetir la reexposición, en una inflexión a *fa menor*, luego a *mi bemol menor* y finalmente a *mi bemol mayor* en el c. 197, en donde da inicio una extensa *coda* de 59 cc.

Es interesante observar que los 16 cc. anteriores a dicha *coda* tienen función de puente que conecta el final de la reexposición –en el que vuelve a citar el primer tema– con la *coda* ya en sí. Este puente está elaborado con el primer motivo del tema de la introducción, en una imitación a canon entre las dos manos y en progresión ascendente.

Ej. 7, cc. 197-200 (1er mov., *coda*)



The image shows a musical score for Example 7, measures 197-200, first movement, coda section. The score is written for piano and consists of two staves. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/8. The music is marked *dolce* (softly). The score is numbered 8 at the beginning.

Ej. 8, cc. 247-255 (1er. mov., final):

K. 109 65

En los primeros 26 cc. de la *coda* se alterna en ambas manos el mismo tema de “*Lebewohl*” ya en notas dobles como está originalmente, y a partir del c. 223 vuelve a presentarse la imitación entre las dos manos de este mismo tema, primero en unidades, y luego variado rítmicamente, cuartos y unidades, para acabar en sólo cuartos, como si quisiera acelerar la llegada al final. Mientras predomina la dinámica de *piano* y *pianissimo*, un *crescendo* inesperado sobre dos notas (c. 252), de carácter orquestal, nos lleva a una cadencia perfecta de séptima de dominante y tónica que concluye el primer movimiento.

Segundo Movimiento: *Die Abwesenheit* (La Ausencia)

Este breve movimiento, de forma bipartita (A - A', *coda*), es de los más expresivos y bellos dentro de la obra de Beethoven. Nos describe, con unos cuantos compases, la tristeza y el vacío emocional de la ausencia de alguien muy querido. Beethoven anota por primera vez las indicaciones de tiempo y carácter en alemán. Vemos en la partitura, *Andante espressivo*, y debajo de esta indicación, *In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck* (En movimiento andante, pero con expresión). Escrito en compás de 2/4, es recomendable, por su tiempo, que sea pensado en 4/8. Así mismo tiene la armadura de *do menor*, con un carácter sombrío y misterioso.

El primer tema se deriva de la inversión del segundo motivo del tema expuesto en la introducción de la *Sonata*,

Ej. 9, cc. 1-5 (2do. mov., 1er tema):

Abwesenheit · L'absence

Andante espressivo
Es geht über die Handlung hinaus zum Inneren

La armonización de este primer tema -acorde perfecto seguido de un acorde de 7ª disminuida- nos transmite una sensación de pesar. El acompañamiento lo lleva un continuo de octavos, como describiendo el paso pensativo de Beethoven. La frase melódica, basada en el ritmo inicial y resolviendo con una cadencia femenina, se dirige hacia la dominante (c. 4). Se repite esta primera frase de 4 cc. comenzando en la subdominante y con resolución a la tónica (cc. 5-8). Sigue un pasaje de transición de 6 cc. (9 a 14), presentando en los últimos dos una línea melódica en 32avos. que lleva la mano derecha sin acompañamiento, la cual nos conduce al segundo tema del movimiento. Éste comienza en el c. 15 en la dominante de *sol mayor*.

Ej. 10, cc. 15-16 (2do. mov., 2do tema):

Este segundo tema, *cantabile* y luminoso, contrasta con el primero. Tiene una extensión de 4 cc. y la melodía es acompañada por un trémolo medido en 32avos. Dos compases de transición, en los que la mano derecha lleva contratiempos, nos conducen de vuelta al primer tema que comienza en el segundo grado de *fa menor* y resuelve en la tónica de esta tonalidad, produciéndonos nuevamente esa sensación de “tristeza e incertidumbre” descrita al inicio. Comienza así la segunda parte del movimiento, que es una repetición un poco

variada de la primera. Justo cuando terminan los 2 cc. de transición, con los contratiempos en la mano derecha (cc. 35 y 36), da comienzo la *coda* de 6 cc. (del 37 al 42), basada en la célula rítmica de la cabeza del tema, primero como aparece al principio de la segunda parte de este movimiento (c. 21), y luego las tres notas solas de dicho tema, sin armonización). Una tercera y última vez, sobre un pedal de dominante de *mi bemol mayor*, prepara la entrada al tercer movimiento.

Ej. 11, cc. 39-42 (2do. mov., final):

Tercer Movimiento: *Das Wiedersehen* (El Retorno)

El acorde de séptima de dominante de *mi bemol mayor*, en un sorpresivo *forte*, inicia el tercer movimiento de manera brillante, lo cual contrasta a la “resignada ausencia” que le precede. Con la indicación *Vivacissimamente*, siguen arpeggios en la mano derecha y trémolos en la izquierda, ambas en dirección ascendente y con carácter vigoroso a lo largo de 8 cc.

Ej 12, cc. 1-3 (3er. mov., comienzo):

Das Wiedersehn · Le retour

Posteriormente, otro acorde enérgico, seguido de un arpeggio ascendente, finaliza esta brillante introducción de 10 cc., cómo queriendo sugerir, “Su Alteza Imperial ¡ha llegado!” Después de una breve respiración, da entrada el primer tema del movimiento, el cual tiene forma sonata y una *coda*; está en compás de 6/8, y lleva la indicación *Im lebhaftesten Zeitmasse* (en movimiento animadísimo). El tema es de carácter jovial, cuya armonía, en tónica, hace una pasajera inflexión al segundo grado, para afirmarse posteriormente de nuevo en la tónica. Es cantado primero por la mano derecha, con acordes en la mano izquierda (cc. 11 a 16), luego pasa al tenor (mano izquierda), mientras la mano derecha acompaña con ligeros contrapuntos en 16avos., a manera de rápidas notas de adorno simulando breves trinos -dos con resolución y dos sin ella- que concluyen en un salto de décima (cc. 17 a 22). Por último, repite el tema la mano izquierda en el registro del bajo, mientras la derecha ejecuta brillantes octavas quebradas (cc. 23 a 28).

Ej. 13, cc. 11-14 (3er. mov., 1er tema):



Sigue un pasaje de transición estructurado por tres breves episodios. El primero (cc. 29 a 36) es apoyado con un pedal de tónica a través de acordes en octavas (tónica y dominante), mientras la mano derecha realiza vigorosos acordes quebrados en 16avos. (*ff*) y escalas descendentes. El segundo episodio (cc. 37 a 44), también en *ff*, es un unísono de octavas con *sforzato* en cada una, primero en *sol bemol mayor* y después en *fa mayor*. El tercer episodio (cc. 45 a 52), igualmente en *sol bemol mayor* y *fa mayor*, es *p* y ligero, contrastante a los dos anteriores, formado por acordes de primer grado y en primera inversión en figuras de octavas, que acompañan a la mano derecha en grupos de tres notas rápidas (como mordentes) anticipadas por una apoyatura breve superior.

Este último pasaje prepara la entrada al segundo tema en la dominante (*si bemol mayor*, c. 53), el cual está elaborado por dos periodos, casi iguales, de 8cc. Cada periodo tiene dos frases de 4 cc., la primera (cc. 53 a 56) presenta un contrapunto entre la soprano y el tenor, mientras la contralto realiza un trino medido y el bajo sonidos largos de mitad con punto que alternan tónica y dominante (de *si bemol mayor*) en cada compás. Es interesante observar que la melodía del tenor deriva del segundo motivo del tema presentado en la introducción de la *Sonata*. La segunda frase del primer periodo (cc. 57 a 60) está construida sobre escalas y arpeggios rápidos en 16avos. y tresillos de 16avo. que realiza la mano derecha, acompañados por tríadas de tónica, subdominante y dominante, en inversión y en estado fundamental. En el segundo periodo se repiten las dos frases anteriores pero variadas, la primera es igual, sólo que a una octava superior (cc. 61 a 64), y en la segunda se invierten las partes, ahora las escalas están en la mano izquierda, mientras la mano derecha acompaña primero con dos notas simultáneas y al final con tríadas (cc. 65 a 68).

Ej. 14, cc. 53-56 (3er. mov., 2do tema):

A continuación sigue la sección conclusiva de esta exposición (c. 69), la cual está formada por un periodo de 13 cc., dividido en tres frases de 4 cc. las primeras dos y 5 cc. la tercera, ya que tiene una extensión cadencial con el fin de realizar la anacrusa que servirá para repetir la exposición o seguir con el desarrollo. En la primera de estas tres frases (cc. 69 a 72) la mano derecha lleva dos sonidos octavados, el primero sincopado con función de apoyatura y el segundo como resolución, mientras la izquierda acompaña con grupos de seis notas en figuraciones de 16avos. En la segunda frase (cc. 73 a 76), la parte superior lleva grupos de dos acordes articulados en tiempo débil, mientras la parte inferior

acompaña con arpeggios. En la última frase de este periodo (cc. 77 a 81) la mano derecha ejecuta rápidas escalas, nuevamente en 16avos. y tresillos de 16avo., mientras la izquierda acompaña con acordes de tónica y dominante, teniendo *sforzato* el cuarto acorde de cada compás, lo que le impregna un particular impulso al pasaje, mismo que concluye la exposición con tres vigorosos acordes de tónica de la nueva tonalidad (*si bemol mayor*).

El desarrollo comienza con un motivo nuevo (anacrusa del c. 82) en el cual alterna 2cc. con notas sueltas -en un pasaje ligero que articula grupos de dos notas en contratiempo en la mano izquierda, anticipadas por una nota en *staccato* en la mano derecha- y 2 cc. con expresivas octavas en *legato* y en cromatismo ascendente en la mano derecha e intervalos armónicos y tríadas en la izquierda, mientras que la segunda vez que se presenta (anacrusa del c. 88) tendrá una extensión de 6 cc. y la melodía en octavas ya no será cromática. Este episodio mencionado se presenta primero en *mi bemol menor* (c. 82) y luego en *sol bemol mayor* (c. 86), el cual, enarmonizado, se convierte en dominante de *si mayor* (c. 88).

Ej. 15, cc. 81b-86 (3er. mov., desarrollo):

En este tono aparece el segundo tema, pero primero con las voces invertidas (tema en la contralto, trino en el tenor, sonidos largos en la soprano, y la melodía que llevaba esta voz ahora está en el bajo, cc. 94-95), luego en su forma original como aparece en la exposición (cc. 96-97). Siguen 2 cc. de conexión que modulan a *sol mayor*, tonalidad en la que se vuelve a presentar el segundo tema, ahora la melodía que llevaba el tenor la realiza la mano derecha en octavas y la izquierda acompaña con trémolos medidos (cc. 100-101); de nuevo se presenta en su forma original en los cc. 102-103.

Sigue un contrapunto imitativo de la cabeza (incompleta) del primer tema, en la soprano, en la contralto y en el tenor, en *stretto* y siempre en *sol mayor* (anacrusa y c. 104), respondiendo en el c. 105 con un arpeggio en cada mano y en movimiento contrario; luego se repite lo mismo pero en *do mayor* (cc. 106-107), por último, en *la bemol mayor* (como subdominante de la tonalidad original), con una imitación (incompleta) en la mano derecha, mientras la izquierda acompaña con arpeggios (cc. 108-109), nos lleva a la reexposición en *mi bemol mayor*.

En ésta aparece el tema con octavas en la mano derecha y acompañado por arpeggios en la izquierda (anacrusa del c. 110 al c. 115), luego se invierten, mientras el tema octavado, ahora en *staccato*, se encuentra en la mano izquierda (anacrusa del c. 116 al c. 121).

Lo demás continúa igual dentro de las tonalidades correspondientes. En la anacrusa del c. 177 (*si bemol* con *sf*) comienza la *coda* con la indicación ***Poco andante***, utilizando el primer tema con acompañamiento de acordes (*mi bemol mayor*, *fa menor*, *sol menor* y *mi bemol mayor*). De los cc. 81 a 195, penúltimo de la obra, aparece un largo pedal de *mi bemol mayor*, con excepción de la segunda mitad de los cc. 184 y 188 (en los que se presenta una cadencia de V9-V, que resuelve al I grado en los cc. 185 y 189), y en la segunda mitad del c. 190 (V-V7, que resuelve en el c. 191).

Ej. 16, cc. 176-181 (*coda*, 3er. mov.):

A lo largo de este pasaje se presentan diversos recursos técnicos, como arpeggios, notas dobles en ambas manos o en la sola derecha, movimientos paralelos y contrarios, manos

alternadas: comenzando en tiempo fuerte la izquierda y sincopada la derecha, en fin, varias posibilidades. La tonalidad y la atmósfera de esta *coda* transmiten una sensación de serenidad. En los cc. 191 a 195, con la indicación **Tempo I** y un *forte* impetuoso, brillantes octavas quebradas en la mano derecha -acompañadas primero por notas sueltas en *staccato*, y después con potentes acordes de cuatro sonidos- seguidas de una cadencia perfecta, finalizan esta importante *Sonata*.

Ej. 17, cc. 190-196 (final de la *Sonata*):

The musical score for Example 17, measures 190-196, is presented in two systems. The first system begins at measure 190 with a *poco rit.* marking and a **Tempo I** marking. The right hand plays broken octaves, starting with staccato notes, while the left hand provides accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *pp* and *f*. The second system starts at measure 193, continuing the broken octaves in the right hand and accompaniment in the left hand. The score concludes with a perfect cadence.

Reflexión propia acerca de la obra

Ludwig Van Beethoven es uno de los compositores con el que me siento fuertemente identificado. Esta obra, que va más allá de los parámetros del clasicismo, describe situaciones emocionales de índole personal, por lo tanto, trato de involucrarme en tales emociones para sentirlas como propias y tratar así de interpretar la obra dentro del carácter más idóneo. El primer movimiento lo pienso de dos maneras: por un lado, la melancolía interior que se percibe, pues un ser querido se va; por el otro, al despedir a esa persona tan estimada, vive en nosotros la esperanza de que en algún momento volverá.

El segundo movimiento es un vacío interior, profundo, que nos ha dejado ese alguien que ha partido. Es la monotonía producida por la ausencia. Pero sorpresivamente llega el amigo tan esperado y de pronto se llena ese hueco interior que nos había causado; todo nuestro ser irradia alegría y júbilo, lo cual podemos ver expresado fielmente en el tercer movimiento. El pensar en tal descripción, me permite disfrutar cada día esta maravillosa obra, esperando poder transmitirla al público que la oye, ya que todos tenemos alguna vez que decir adiós, sufrir una ausencia o gozar un reencuentro.

LEONARDO CORAL

Aspectos biográficos

Hablar de compositores vivos, de nuestra época, resulta particularmente interesante por el acercamiento que podemos establecer con ellos y por las posibles sugerencias que nos lleguen a aportar sobre la interpretación de sus obras. Un creador está siempre en movimiento, conociendo, alimentando y retroalimentando sus ideas. El compositor y el artista en general siempre buscan ir más allá de su conocimiento y del mundo que les rodea.

La carrera de Leonardo Coral da mucho de que hablar. Estudió composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y con Federico Ibarra en el Taller piloto del mismo plantel, en donde se graduó con honores. Participó en cursos de composición en Hungría con Marco Stroppa y en México con Franco Donatoni.

Su producción de cámara y sinfónica abarca más de 90 composiciones, las cuales se han ejecutado en México, Alemania, Canadá, Cuba, China, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Italia, Japón, Puerto Rico, Rumania, Venezuela y Suiza. En el año 2001 ingresó al Sistema Nacional de Creadores, de donde nacieron sus obras sinfónicas *El jardín de las delicias*, para flauta y orquesta, *Concierto para piano y orquesta No. 2*, *Concierto para violonchelo y orquesta*, así como diversas obras de cámara. Recientemente se estrenó en Cuba *Tras la Ventana*, para tres coros infantiles y piano, con textos de José Juan Tablada.

Como resultado de su fructífero trabajo y al éxito obtenido en sus obras, buena parte de las mismas ha sido grabada para Quindecim-FONCA, y Urtext Digital Classics, siendo interpretada por los mejores músicos del país.

De la misma manera, ha sido premiado por sus obras. En 2004 obtuvo Mención Honorífica con *Tierra de sombra*, para coro y orquesta, en el Concurso para rendir homenaje a las víctimas de los sismos de 1985; en 2005 ganó el 1er. Concurso de Composición Melesio Morales, con *Máquina férrea*, para orquesta; en octubre de 2006 ganó el Quinto Concurso

de Composición para Orquesta Sinfónica Juvenil; y en 2007 ganó el Premio de Composición Sinfónica SACM con la obra *Animales míticos*.

El maestro Coral es catedrático de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en donde imparte las materias de composición, análisis musical y orquestación. También da clases en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza "Ollin Yoliztli".

Contexto histórico musical

Es muy probable que la mayoría de nosotros, como mexicanos, no tengamos conciencia acerca de nuestra propia cultura o del México en el que estamos de pie. En la actualidad vivimos en un mundo globalizado, comercializado y también manipulado por los poderes políticos y los medios de comunicación. Cada día se pierden nuestras raíces o se diluyen poco a poco sin darnos cuenta, y esto es en verdad muy triste. Leonardo Coral tiene conciencia de nuestro pasado y del mundo que nos rodea, de nuestra política y manera de vivir. Aprecia la riqueza cultural, histórica y humana de México y la refleja en el lenguaje más universal: *la música*.

Cito las palabras del compositor acerca de la visión que percibe de nuestro país: *México es resultado de un complejo proceso de sincretismo y surge de un choque violento entre la cultura europea e indígena. Esta realidad histórica es muy cruda y la percibo, de manera subjetiva, como una gran disonancia que todavía no se ha resuelto. Lo que está presente en mi música es la expresión de la tensión vital del origen de lo mexicano.*

La música de Leonardo Coral transita en dos mundos: uno lírico o melódico que tiende a la modalidad, y otro contrastante, rítmico, enérgico, visceral, que tiende hacia lo cromático.

Hasta hoy tiene escritas siete sonatas para piano, de las cuales las más tocadas y promovidas por él mismo son la cuarta, la sexta y la séptima.

Sonata N. 7 (2006)

Análisis de la Obra

Abreviaturas usadas en el análisis:

c. = compás

cc. = compases

16avo. = dieciseisavo

32avo. = treintaidosavo

64avo. = sesentaicuatroavo

La *Sonata para piano N. 7* fue escrita en el año de 2006 y consta de tres movimientos contrastantes. Tiene la estructura de una sonata clásica, pero un lenguaje armónico propio del compositor. Esta obra está dedicada a la pianista María Teresa Frenk, quien la estrenó el 11 de mayo de 2008 en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México. A continuación sigue un breve análisis estructural de la misma.

Primer Movimiento

El primer movimiento tiene forma sonata. Al principio presenta una introducción de 10 cc. (cc. 1-10), con la indicación **Espressivo**. En compás de 4/4, la mano derecha lleva una melodía cromática en la que predominan las mitades.

La mano izquierda realiza un acompañamiento a dos voces. El bajo lleva en esencia figuras de unidad, mientras el tenor grupos de octavos. En el acompañamiento se sienten claramente los intervalos de 4tas. y 2das. que se presentarán en toda la obra, ya sea en acordes o arpeggios.

Ej. 1, cc. 1-4 (comienzo de la *Sonata*):

Sonata para piano No. 7 (2006)

I

Espressivo $\text{♩} = 80$

Leonardo Coral

The image shows the first four measures of the piano introduction. The music is written for piano in 4/4 time. The right hand plays a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *p*, and *mf*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *mf*, *p*, and *mf*. The piece is marked 'Espressivo' with a tempo of 80 beats per minute.

En los cc. 5-8, se presenta la segunda frase de la introducción, muy similar a la primera aunque con pequeñas variaciones. Con los cc. 9 y 10 finaliza la introducción. En el c. 9 hay un arpeggio hecho a base de cuartas (*mi bemol, la, re*, en ambas manos, más un *sol bemol* añadido en la derecha) que a su vez lleva una etérea melodía que termina en el c. 10, para luego presentar el primer tema de la *Sonata*.

Ej. 2, cc. 9 y 10 (fin de la introducción):

The image shows measures 9 and 10 of the piano introduction. Measure 9 features a piano (*p*) arpeggio in both hands based on fourths (mi bemol, la, re), with an added sol bemol in the right hand. Measure 10 concludes the introduction with a melodic phrase in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand.

La exposición abarca del c. 11 al c. 121. Con indicación de *vivo* y compás de 6/8, el tema en octavas es tocado por la mano derecha. La mano izquierda fluye con un acompañamiento en octavas a base de 4as., 3as., y 2as., en sentido ascendente que le confieren un carácter de agitación. El primer periodo va del c. 11 al c. 20, presenta la primera frase regular de 4 cc. y una segunda frase irregular de 6 cc., las primeras dos notas del tema son octavas, las demás son sencillas.

Ej. 3, cc. 11-16 (1er mov., 1er tema):

Vivo $\text{♩} = 140$

13

En los cc. 21-29 repite el primer tema una segunda mayor más grave. Posteriormente, aparece el primer motivo del primer tema variado entre los cc. 30-41.

En los cc. 42 a 67 aparecen derivaciones motivicas del tema, alternadas en ambas manos hasta el c. 47, luego se presentará sólo en la mano izquierda. En el c. 68 comienza un puente que concluye en el c. 82 con un acorde aumentado (re, fa#, la#) y nos conduce al segundo tema, de carácter melódico, que da inicio en el c. 83. En esencia, se desenvuelve a través de 3as., lo que le da una particular expresividad. La mano izquierda acompaña con arpeggios de valores largos. Este segundo tema está formado por tres motivos: el primero de 6 cc. (cc. 83-88), el segundo de 6 cc. (cc. 89-94) y el tercero de 4 cc. (cc. 95-98). A continuación vuelve a repetir el segundo tema, pero variado, para terminar en el c. 121 con un acorde aumentado (re, fa#, la#, igual al del final del puente, c. 79) y con un pedal de re octavado en el bajo, dando fin a la exposición.

Ej. 4, cc. 83-88 (1er. mov., 2do. tema):

83

p cantabile

mf

p

El desarrollo tiene lugar entre los cc. 122 y 173. Está basado en el primer tema, mismo que se presenta igual que en la exposición, pero una quinta justa inferior. En los cc. 148-149 la mano derecha toca un breve fragmento derivado del primer tema, el cual se repite en la mano izquierda en los cc. 150-151. La misma mano expone el primer motivo del segundo tema, en *ff*, en los cc. 152 a 157. Luego lo imita la derecha, pero invertido y en *mf* (cc. 158 a 163). La conclusión del desarrollo (cc. 164-173) se presenta de manera climática, nuevamente en *ff*, en donde la mano derecha lleva una melodía en 3as. derivada del segundo tema, apoyada por octavas en el bajo, con una parte central en acordes repetidos rápidamente por ambas manos, que le confieren una atmósfera grandiosa y apasionada.

Ej. 5, cc. 164-167 (final del desarrollo):

8

164

ff

La reexposición tiene lugar en el c. 174 y se presenta de manera similar a la exposición, sólo con algunas variantes. En el c. 226 aparece el segundo tema, pero comparándolo a la exposición, a una tercera mayor descendente y con una extensión de 20 cc. Los últimos ocho (246 a 253) concluyen el primer movimiento a manera de *coda*.

SEGUNDO MOVIMIENTO

El segundo movimiento de la *Sonata* es muy tranquilo y contrastante al primero que es *vivo*. Tiene carácter de nocturno y forma binaria repetida: **A-B-A'-B'**, *coda*.

En la partitura está la indicación **Andante espressivo**, en compás de 3/4. La primera parte (A) de este movimiento va de los cc. 1 a 21. El tema está formado por un periodo regular de 8 cc., dividido en dos frases de cuatro; en el último compás de cada frase hay un cambio, a 4/4 en la primera y 5/4 en la segunda. Comienza en la armonía de *mi menor*, aunque de inmediato presenta inflexiones a otras tonalidades.

Ej. 6, cc. 1-4 (principio 2do. mov.):

12

II

Andante espressivo ♩ 60

Piano

p *mf* *p* *pp*

La melodía es sumamente expresiva, como el mismo *tempo*-carácter lo indica, con una atmósfera de profunda nostalgia, la cual se acentúa en la tercera frase con la entrada de las terceras. El *accelerando* en los cc. 14 y 15 prepara al *più mosso* de los cc. 16 y 17, que con el carácter de conclusión regresa al **Tempo I** en el c. 19 y termina esta primera parte A en el c. 21.

Ej. 7, cc. 16-21 (2do. mov., final de la primera parte, A):

Più mosso 13

♩ = 70

Tempo I ♩ = 60

f *p* *pp*

ritard.

16

20

Con la indicación **Moderato** comienza la parte **B** en el c. 22, con una melodía que se alterna en ambas manos, acompañada por trinos y trémolos medidos, lo cual le confiere una atmósfera impresionista hasta el c. 36 en donde concluye.

Ej. 8, cc. 22-27. (2do mov., parte B):

24

pp

Moderato ♩ = 100

24

El **Tempo I** en el c. 37 indica el regreso de **A**, ahora modificada (**A'**) y con el tema presentado dos octavas superiores en los primeros 3 cc. Aparece abreviado, ya que sólo contiene 11 cc. La parte **B**, también modificada (**B'**), sigue en el c. 48, y con respecto a su primera presentación los motivos están invertidos en las manos. En el primero de los últimos 4 cc. que finalizan este movimiento, a manera de *coda*, está citado el cuarto inciso del primer tema.

Ej. 9, cc. 60-63 (2do. mov., *coda*):

Tempo I \bullet 60

8^{va}

60

p

Tercer Movimiento

El tercer movimiento de esta *Sonata* tiene forma rondó (**A-B-A'-C-A''-B'-A'''-C'**, *coda*) y carácter de *toccata*. Está realizado sobre intervallos armónicos, arpeggios y acordes de cuartas y segundas.

El movimiento está escrito en 6/8, pero tiene varios cambios de compás a 5/8 y 7/8. El *tempo-carácter* es **Vivo con fuoco**. La parte **A** de este movimiento abarca los cc. 1 a 44. El primer tema va del c. 1 al c. 14 y presenta un constante contraste dinámico al alternar un compás en *p* y otro en *f* o *ff*. El primer inciso comienza con dos grupos de tres 8avos. (c. 1). La mano derecha tiene intervallos armónicos de cuarta justa, mientras la izquierda de segunda menor. El c. 3 cambia a 5/8 y baja una octava al registro grave. Los cc. 5 y 6 son semejantes a los cc. 3 y 4, pero una octava superior, además el c. 4 resuelve bajando una segunda menor, mientras el c. 5 subiendo una segunda menor.

Ej. 10, cc. 1-8 (3er. mov., 1er. periodo):

III

Vivo con fuoco $\text{♩} = 160$ Siempre $\text{♩} \text{♩}$

Piano

5

La segunda parte del tema va de los cc. 9 a 14 y sigue en 5/8, pero ahora a una quinta ascendente. Los cc. 9-12 son iguales rítmica y dinámicamente a la 2da. frase del tema. En los cc. 13 y 14 termina el primer tema.

Sigue un puente en los cc. 15 a 20, en los que vuelve el 6/8 y se forma una progresión ascendente con el primer inciso del tema inicial. Del c. 21 al c. 44 se encuentra la segunda sección de la parte A. En los cc. 21 a 28 se presentan dos frases semejantes, en un registro agudo y en uno grave cada una de ellas, y en ambas el primer compás está en 7/8 y los otros tres en 6/8. En los cc. 29 a 34 hay dos semifrases de 3 cc. cada una, en donde nuevamente el primer compás está en 7/8 y los dos restantes en 6/8. En estos 6 cc. se crea una progresión ascendente a través de cromatismos. Del c. 35 al c. 38 se presenta un arpeggio, 2 cc. descendente y 2 cc. ascendente, formado por intervalos de segunda menor, cuarta justa y cuarta aumentada. Los últimos 6 cc. de esta parte A, concluyen en una serie de acordes (uno en cada compás) de mitad con punto, estructurados con los mismos intervalos de cuartas justas y aumentadas que se mueven cromáticamente, la mano derecha de manera descendente y ascendente, y la izquierda en movimiento contrario.

Ej. 11, cc. 39-44 (final de la parte A, 3er. mov.):

39

La parte **B** abarca del c. 45 al c. 80 y consta de dos secciones, la primera de los cc. 45 a 64 y la segunda del c. 65 al c. 80. Los cc. 45 a 56 tienen carácter melódico en la mano derecha y armónico en la izquierda, todo ello a base de cuartas justas y aumentadas. En los cc. 57 a 64 ambas manos llevan armonías, siempre a través de cuartas, la mano izquierda mueve intervallos armónicos ascendentes y descendentes por semitonos. Del c. 65 al c. 80 finaliza la segunda sección de la parte **B**, construida de manera alternada entre el motivo inicial de **A** y grupos de arpeggios.

Ej. 12, cc. 45-56 (3er. mov., parte **B**):

45

19

51

Regresa la parte **A** variada (**A'**) a partir del c. 81 y se repite exactamente igual hasta el c. 94, sólo que a una octava superior. En los cc. 95 a 100 se presentan arpeggios ascendentes y

descendentes, siempre por cuartas, de manera semejante a la estructura del final de **B**; del c. 101 al c. 109 se intercalan el motivo inicial y arpeggios, alternando compases de 9/8, 5/8 y 6/8. Los últimos 6 cc. de **A'** (110-115) tienen carácter conclusivo y finalizan esta parte.

En el c. 116 da inicio la parte **C** con una extensión de 30 cc. (abarcando hasta el c. 145), en donde aparece un nuevo motivo, polifónico y de carácter melódico, en 6/8, de atmósfera quieta por el uso de figuras de cuarto con punto y mitad con punto.

Ej. 13, cc. 116-123 (3er. mov., parte C):

116

The image shows a musical score for piano, measures 116 to 123. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The music consists of a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics are marked as *p*, *mf*, *p*, *cresc.*, and *mf*. The notation includes quarter notes with stems, eighth notes, and chords.

En el c. 146 regresa la parte **A**, nuevamente modificada (**A''**), y de los cc. 167 a 172 se crea una *ostinato* en 6/8 con base en el primer inciso del motivo inicial, de manera cromática ascendente, aunque el registro va bajando por octavas (*sol⁷*, *la bemol⁶*, *la becuadro⁵*, *si bemol⁴*).

A partir del c. 173 se forma una extensión de esta parte **A''** (hasta el c. 214), ya que se alternan secciones de arpeggios ascendentes con otras basadas en la parte **C**, hasta que en los cc. 215 a 223 los arpeggios se vuelven descendentes y de los cc. 224 a 229 concluye **A''** con los acordes que aparecen en los cc. 39 a 44 de **A**, pero ahora un tono abajo.

En los cc. 230 a 265 se repite integralmente **B**, siempre un tono abajo como única modificación; de los cc. 242 a 249, se invierten los motivos en las manos correspondientes, con respecto a los cc. 57 a 64: los acordes que tocaba la mano derecha ahora los toca la mano izquierda y viceversa.

En el c. 266 se repite A', también un tono abajo (A'''), pero en los cc. 280 a 285 se iguala la altura de los sonidos (como en los cc. 95 a 100). Del c. 286 al c. 295 continúan los arpeggios en dirección ascendente y descendente, alternando los compases de 5/8 y 6/8, hasta concluir con un acorde en ambas manos que abarca 2 cc. (296-297). En el c. 298 se repite C, pero sólo 18 cc., ahora un tono arriba (C').

En el c. 316 aparece, a manera de *coda*, por última ocasión A', igual en los primeros 2 cc. y un tono abajo a partir del tercero (c. 318), hasta el c. 329 (A'''''). De los cc. 330 a 333 se presenta dos veces más este último motivo en 5/8 que abarca 2 cc., el segundo de los cuales se repite rítmicamente también dos veces (pero con terminación ascendente). A partir del c. 336, el primer inciso del tema inicial, en 6/8, se repite cuatro veces en progresión ascendente, a un tono y medio de distancia cada vez. Del c. 344 al c. 350, un arpeggio, primero descendente y luego ascendente, de *p* a *ff*, concluye este tercer movimiento y la *Sonata* misma.

Reflexión Personal acerca de la Obra.

Interpretar compositores contemporáneos significa para mí descubrir nuevos mundos, es como encontrar un lugar jamás descubierto. Pero es más fascinante aún, pues se trata de conocer un mundo desconocido dentro de un supuesto mundo conocido, ya que este compositor es mexicano. Al abordar la obra de Leonardo Coral descubrí la incógnita de una travesía; al conocerle a través de su música percibí la sensación de experimentar algo genuino.

De la misma manera, estoy orgulloso de poder hacer música no sólo mexicana, sino contemporánea, pues estamos hablando del siglo XXI. También deseo expresar mi percepción y mi sentir cada vez que la interpreto: la esencia de un creador, la esencia del lugar en donde estoy, de sus ritmos propios y de armonías que me remontan a un México maravilloso, aunque olvidado; majestuoso, pero a la vez deteriorado; vivo, y así mismo decaído.

Lo más interesante para mí ha sido su lenguaje armónico y disonante dentro de una estructura formal, así como esa combinación de ritmos regulares e irregulares que presenta el compositor.

SERGEI PROKOFIEV

Aspectos biográficos

Sergei Prokofiev es uno de los compositores rusos más importantes del siglo XX. Nació en Sontsovka, Ucrania, el 23 de abril de 1891. Hijo único, su madre fue pianista y su padre ingeniero agrónomo. Desde muy pequeño demostró gran talento para la música. Su madre le dio las primeras lecciones. A los 5 años escribe su primera pieza para piano, posteriormente toma clases de armonía y teoría musical con el compositor Reinhold Glière. En 1904, a la edad de 13 años, ingresa al Conservatorio de San Petersburgo. Estudia piano con Alexander Winkler y Anna Essipova, armonía con Anatoli Liadov, composición con Joseph Wihtol, orquestación con Nikolai Rimsky-Korsakov y dirección con Nikolai Tcherepnin. Muy pronto se interesó en los compositores contemporáneos (Debussy, Reger, Schönberg, entre otros), tocando sus obras en recitales de piano e impresionando al público con su técnica y vigor.

Sus primeras obras datan de 1907 aproximadamente, como la *Sonata N. 1*, Op. 1, en *fa menor*, para piano, y los *Cuatro estudios*, Op. 2, para piano. En junio de 1914 se gradúa del Conservatorio, en donde interpreta su *Concierto N. 1*, Op. 10, para piano y orquesta, misma obra con la que obtendría el Primer Premio en el Concurso Internacional de Piano Anton Rubinstein (concurso que todavía se lleva a cabo hasta la fecha).

Los siguientes años fueron fructíferos dentro de la carrera del compositor. A este periodo corresponden la *Sonata N. 3*, Op. 28, en *la menor*, para piano; la *Sonata N. 4*, Op. 29, para piano; las *Visiones fugitivas*, Op. 22; el *Concierto N. 1*, en *re mayor*, para violín y Orquesta; la *Sinfonía Clásica*, en *re mayor*, entre otras. También terminó de componer su ópera basada en una novela de Fiódor Dostoievsky: *Igrok* (El jugador).

En 1917 estalla la revolución comunista y Prokofiev solicita permiso para salir de la Unión Soviética, justificándose por motivos de salud. En mayo de 1918 viaja a Estados Unidos y muy pronto se da a conocer en el medio musical. Escribe su ópera *El amor por las tres*

naranjas. En abril de 1920 se dirige a Francia, vinculándose al ballet de Sergei Diaghilev, quien presentará varias de sus obras. Desde ese momento estará en contacto con compositores como Darius Milhaud, Igor Stravinsky y Maurice Ravel, entre otros. En 1921 estrena su conocido *Concierto No. 3*, Op. 26, en *do mayor*, para piano y orquesta.

En 1923, Prokofieff contrae matrimonio con Carolina Llubera, con quien tuvo dos hijos. En esta época escribe su *Segunda Sinfonía*, en *re menor*, de dos movimientos. Esta obra refleja las influencias de las nuevas corrientes artísticas, como el futurismo y el constructivismo, resultado de todos sus viajes y contactos con gente de nuevas ideas. Dentro de la corriente constructivista, Prokofiev escribe la música para el Ballet *Le Pas d'Acier*, (El paso de acero), imagen viva del mundo industrial.

En 1928 compone su *Sinfonía N. 3*, Op. 44, y termina la música de la ópera *El Angel de Fuego*. En 1930 escribe la *Cuarta Sinfonía*, Op. 47, en *do mayor*.

Los siguientes años no serán fáciles para el compositor. En 1931 compone su *Concierto para piano N. 4*, Op. 53, en *si bemol mayor*, para la mano izquierda. Esta obra fue encargada por el pianista Paul Wittgenstein, pero se rehusó a tocarla. Tendría otro fracaso en esta época con el ballet *Sur le Borysthène* (Sobre el río Dreper), Op. 51, obra estrenada en París en 1932 sin éxito. Sin embargo el *Concierto N. 5*, Op. 55, para piano y orquesta, estrenado en 1932 en Berlín por el propio compositor, fue aceptado por el público.

En 1933 el compositor vuelve a tomar la ciudadanía soviética y radica en Moscú. Se abre entonces un periodo de obras más tradicionales, a veces académicas (el gobierno soviético lo indujo a simplificar y popularizar su estilo). Poco después, escribiría su obra tal vez más conocida, el cuento musical *Pedro y el Lobo*, Op. 67, para narrador y orquesta, encargada por el Teatro Infantil de Moscú con el fin de que los niños aprendieran a reconocer los instrumentos musicales. El narrador relata la hazaña de Pedro que logra cazar al lobo. Cada personaje tiene un timbre y melodía característicos. Durante esta época Prokofiev preparaba un ballet que también tendría mucho éxito: *Romeo y Julieta*, obra encargada por

el director de escena Radlov. Éste sería el primer ballet soviético del compositor, del cual elaboró tres Suites Sinfónicas y una serie de piezas para piano.

El régimen se extendía en todos los ámbitos, obviamente también en el cultural. Muchos compositores y artistas tuvieron que exiliarse por ser juzgados como “formalistas”, o creadores de arte que carece de contenido social, entre ellos, Rachmaninov y Glazunov. Prokofiev, al igual que Shostakovich y Kabalewsky, sacrificaron en cambio su libertad creadora y permanecieron en el régimen, convirtiéndose en los compositores oficiales del mismo.

Como resultado de todos estos sucesos, Prokofiev escribe su primera obra de carácter político, la cantata *En el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre* (1937); la música sinfónica y coral para el film patriótico *Alexander Nevsky*; en 1939 el himno *Zdravitsa* (Salud), Op.85, canto de glorificación stalinista, escrita para el sexagésimo aniversario de Stalin, en diciembre de 1939. En 1940 escribe su primera ópera soviética, *Semion kotco*, inspirada en la guerra civil ucraniana. En esta época Prokofiev trabaja las tres sonatas para piano Nos. 6, 7 y 8, conocidas como “Sonatas de Guerra”, obras que constituyen la cumbre de su creación pianística. Las Sonatas 6 y 7 fueron estrenadas por Sviatoslav Richter en 1943, la *Sonata No. 8* fue ejecutada por Emil Gilels en 1944.

En 1941, al comenzar la guerra entre Alemania y la URSS, Prokofiev fue evacuado por el gobierno al Cáucaso y después a Kasajstán, junto con otros artistas e intelectuales, para su seguridad. Allí estarían hasta 1944-45, después de la victoria de Stalingrado. Luego fueron llevados a la Unión de compositores, en Ivanovo, y allí Prokofiev se dedica de lleno a la composición. En 1948 contrae segundas nupcias con la poetisa Myra Mendelssohn, quien se convertiría en su colaboradora en los libretos de ópera. De esta época son la *Sinfonía N. 5*, Op. 100; el Ballet *Cenicienta*, Op. 83; la *Sonata N. 9*, Op. 103, para piano, dedicada a Sviatoslav Richter, entre otras obras.

Pero en 1948 hubo una campaña antiformalista que desaprobaba la música soviética y varias de sus obras fueron censuradas. En 1950 el compositor se redimía políticamente

escribiendo el oratorio *En defensa de la paz*, Op. 124. En 1952 obtiene el Premio Stalin por su *Sinfonía N. 7*, en *do sostenido menor*, Op. 131. Sus últimas obras destacadas son el ballet *La flor de piedra*, Op. 118, y su *Sonata para violoncello y piano*, dedicada a Sviatoslav Richter y Mstislav Rostropovich. Sergei Prokokiev, fallece el 5 de marzo de 1953, pero su muerte pasó desapercibida, ya que falleció el mismo día que Stalin.

Contexto histórico y social

La Revolución de 1917, fin de una era y comienzo de otra, año de la *Sonata No. 3*.

En febrero de 1917, revolucionarios, melcheviques y bolcheviques, lucharon cada quien por su cuenta para derrocar al imperio ruso. Nicolas II gobernó hasta marzo de ese año. Se instauraría entonces una república, encabezada por Alexander Kerensky, que sólo duraría pocos meses. Mas los líderes rusos se opusieron a este nuevo gobierno, situación que le dio poder a los bolcheviques, quienes querían darle salida a la guerra a cualquier modo y eran minoría. Esto dio origen a la revolución de octubre de 1917, motivada por los bolcheviques, liderados por Lenin y Trotsky, quienes crearán el Partido comunista y posteriormente la URSS.

Estos acontecimientos tuvieron evidentemente influencia en la obra creativa de Prokofiev. Dada la crisis de su país, el compositor solicita permiso para salir de Rusia y en marzo de 1918 viaja hacia Estados Unidos.

Si en las primeras dos Sonatas y el *Primer Concierto para piano* se nota una influencia posromántica, en la *Sonata No. 3* apreciamos una obra ya totalmente prokofiana, con un estilo muy propio ya definido. Se puede percibir la *Tercera Sonata* como la obra de un compositor joven pero maduro, con una chispa y vigor únicos. Cabe señalar que Prokofiev interpretaba sus primeras cinco Sonatas en concierto.

Sonata para piano No. 3, Op. 28, en la menor,

Análisis de la Obra

La *Sonata No. 3* fue escrita en 1907, reescrita en 1917 y publicada en su versión definitiva al año siguiente. Asimismo, la primera ejecución se llevó a cabo en 1918 por el propio autor al piano. En la primera página de la obra aparece la leyenda: “a B. Verrin, **Sonata No. 3**, en *la menor* (de un viejo libro de apuntes), Sergei Prokofiev, Op. 28”. Es en este libro o cuaderno de apuntes donde encontramos varias obras para piano de los años 1907 a 1917.

Esta *Sonata* consta de un sólo movimiento y está compuesta en el estilo de una *toccata*, conservando sin embargo la estructura, con ciertas libertades, del primer movimiento de la sonata clásica.

Al principio de la obra está la indicación de *tempo*-carácter, **Allegro tempestoso**, y los compases de 4/4 (12/8), lo que indica un compás simple con valores binarios, en el primer caso, y un compás compuesto con valores ternarios (grupos de tres octavos), en el segundo caso. Si bien ya es una obra del siglo XX, totalmente en el estilo de Prokofiev, está todavía dentro de los parámetros de la tonalidad, en *la menor*, con armonías audaces y propias del compositor.

La *Sonata* comienza con una larga introducción de 15 cc., en la dinámica de *ff* (la cual está indicada cinco veces en la primera página) y brillantes acordes de dominante que inician los primeros 2 cc. Luego sigue un motivo melódico de 4 cc. que lleva la mano derecha, acompañada en la izquierda por cromatismos de cuatro notas descendentes que acrecientan el carácter angustiante. Se repite lo mismo (c. 7), pero ahora el motivo melódico es reforzado por terceras y acordes.

Ej. 1, cc. 1-6 (principio de la *Sonata*):

SONATA NO. 3

Op. 28

Allegro tempestoso

The musical score is written for piano in 4/4 time. It begins with a forte (*ff*) dynamic in the bass clef, featuring a driving, rhythmic melody of eighth notes. The treble clef part starts with a fortissimo (*fff*) dynamic, playing a series of chords. The second system shows the treble clef part with a piano (*p*) dynamic, playing a more melodic line, while the bass clef part continues with a piano (*p*) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Los últimos 3 cc. de la introducción permanecen en la dominante para preparar la entrada del primer tema en tónica. Éste presenta dos motivos, el primero, que abarca del c. 16 al c. 26, está construido con un elemento rítmico-melódico nervioso y a la vez decidido (en el que prevalecen el 8vo. y 16avo. anticipado por un silencio también de 16avo.,*) acompañado por arpeggios a lo largo de una frase de 4 cc. (dos semifrasas de 2 cc.) en matiz *piano*. En los siguientes 7 cc. el motivo melódico está en notas dobles y el elemento rítmico imperante es nuevamente el 8vo. y 16avo. con silencio. En todo este pasaje predomina la dinámica *p*, únicamente con cinco ráfagas de *fp* sobre valores de cuarto.

* Cabe aclarar que este ritmo, tan reiterado a lo largo de la *Sonata*, no es más que el de 8avo. con punto y 16avo., pero que en esta obra Prokofiev casi siempre lo expone omitiendo el punto y poniendo en su lugar un silencio de 16avo., lo que le da un carácter todavía de mayor energía o nerviosismo, ya que la función del silencio es la de lograr que el primer octavo sea corto para darle así más impulso al 16avo.

Ej. 2, cc. 16-18 (primer tema):



El segundo motivo, más extenso, cc. 27 a 53, está elaborado en esencia, por grupos de tresillos de 8vo. y esporádicamente aparecen 8avos. con 16avo. Los primeros 2 cc. (27 y 28), con *ostinato* de tercetas menores ascendentes y descendentes en la mano derecha, tienen función de preparar el tema en sí, el cual comienza en el segundo tiempo del c. 29.

Ej. 3, cc. 27-31 (primer tema, segundo motivo):



En los dos últimos compases con los que finaliza esta sección (cc. 52 y 53), aparece una cita de la primera semifrase del primer motivo, pero octavada y en *f* con acentos. Hacia el final del segundo compás se diluye la sonoridad con un regulador de *diminuendo*, para dar paso al **Moderato** (c. 54) en *pp* *tranquillo* y *legato*, que a lo largo de 4 cc. -a manera de

conexión- realizados con una escala cromática en la mano derecha, primero ascendente y luego descendente, acompañada por tenues octavas en la izquierda, nos lleva al segundo tema en el relativo mayor (c. 58).

Éste tiene una duración de un periodo regular de 8 cc., dividido en dos frases de 4 cc. cada una. Con las indicaciones de *p semplice e dolce*, y *legato*, es contrastante a todo el resto de la *Sonata*, siendo uno de los pasajes más expresivos de la misma.

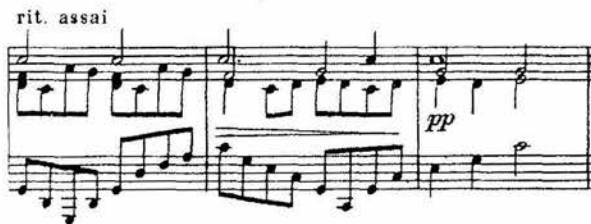
Ej. 4, cc. 58-61 (segundo tema):



En el siguiente periodo de 8 cc. aparece una frase (cc. 66 a 69) con el primer inciso del tema en el registro del tenor, realizado en la mano izquierda, en donde lo repite dos veces alternadas con tres notas por grados conjuntos. Los siguientes 4 cc. (70 a 73) citan en la mano derecha la primera semifrase del segundo tema, a partir del tercer tiempo, acompañada por arpeggios en la izquierda en lugar del contrapunto original. La última frase de esta sección (cc. 74 a 77) se repite igual que la primera, pero a una octava superior.

De los cc. 78 a 93 se presenta la parte conclusiva de esta exposición, con una nueva melodía basada en el elemento rítmico de la primera semifrase del segundo tema (sólo cuatro tiempos: 3º y 4º del primer compás y 1º y 2º del segundo compás, es decir, cuarto, dos octavos y dos cuartos). Los primeros 4 cc. (78 a 81) están en matiz *piano*, con acordes en la mano derecha y octavas en la izquierda. En los siguientes 4 cc. la melodía, en la voz superior, está acompañada por contrapuntos en octavas. En los últimos 8 cc. (86 a 93)

finaliza esta sección predominando las figuras de octavos, con una nueva melodía y un expresivo contrapunto a valores largos que lleva la mano izquierda.



Ej. 5, cc. 91-93 (fin de la exposición):

En el c. 94 da comienzo el desarrollo, nuevamente con la indicación **Allegro tempestoso**. Los cc. 94 y 95 se basan en el primer inciso del segundo motivo del primer tema (rápidos grupos de tres octavos), pero aquí extendidos a dos incisos y con la indicación *ff feroce*. Los siguientes 2 cc. derivan del segundo inciso del primer motivo del primer tema, pero aquí en una potente imitación a dos voces, en *ff*, con acentos en cada nota y la sugerencia de *martellato* por parte del revisor (G. Sandor).

Ej. 6 cc. 94-97 (desarrollo):

En los cc. 103 y 104, el motivo superior de la mano derecha, en la voz del tenor, está basado en el segundo y tercer tiempos del segundo tema, pero aquí modificado rítmicamente: en lugar de dos 8vos. y cuarto (como está en dicho tema), aparece con 8avo.

y 16avo., precedido del silencio para darle mayor impulso, de acuerdo al carácter enérgico del pasaje, ya que está señalado *f marcatisimo*.

Este motivo está acompañado por enérgicas terceras cromáticas en *staccato* realizadas por la mano izquierda y aparece por segunda ocasión en los cc. 107 y 108, una quinta superior. Ambos, están separados por 2 cc. (105 y 106) de rápidos arpeggios quebrados, ascendente y descendente, en la mano derecha, con las indicaciones de *precipitato* y *ff*, mientras la izquierda sigue con las terceras cromáticas. En el c. 109 vuelve a aparecer el arpeggio quebrado ascendente (una quinta superior).

En el c. 110, en lugar de descender el arpeggio, como en el c. 106, se mantiene en el registro agudo con una nota repetida doce veces con ímpetu (*ff*), mientras que en los cc. 111 a 113 la mano derecha lleva un trino medido y la izquierda acompaña con acordes, todo ello ya con la indicación de *diminuendo*. En los siguientes 4 cc. (114 a 117) aparece el motivo que sigue después de la presentación del segundo tema (cc. 78 a 81), sólo que ahora variado, ya que en lugar de presentarlo en acordes acompañados por octavas, como aparece la primera vez, está la melodía en una voz, acompañada por arpeggios quebrados que realizan ambas manos, en *mf* (por el *diminuendo* del c. 111) y *agitato*, dándole un carácter de gran expresividad.

Ej. 7, cc. 114, 115 (motivo basado en los cc. 78 a 81):

En el c. 118 finaliza de manera climática el desarrollo con la aparición del primer motivo variado del primer tema, ahora acéfalo ya que el primer tiempo (que en origen tenía un arpeggio) está omitido. También el carácter es diferente: en la exposición aparece ligero y acompañado por arpeggios, en una intensidad en la que predomina el matiz *piano*; aquí, al finalizar el desarrollo, es potente y con acompañamiento de acordes repetidos (un poco a la manera de Liszt), todo ello en *f* y grandioso.

Ej. 8, cc. 118-120 (final del desarrollo):



En el c. 122, un *ritardando* y *diminuendo* súbitos nos llevan al **Moderato** del c. 123, en donde da comienzo la recapitulación exponiendo primero el segundo tema, el cual, en lugar de ser acompañado por un contrapunto o arpeggios como en la exposición, ahora lo hacen dos sonidos simultáneos (intervalos armónicos) con un bajo en figura de unidad, en intensidad de *p dolce* y *pp dolcissimo*.

En el c. 132, con el **Più animato**, inicia un puente que se basa en la cabeza del segundo tema (un cuarto y dos octavas), tocado en octavas por la mano izquierda y en *pp* hasta el c. 136, en donde hay un *crescendo* que culmina en el c. 140, con la indicación *f con effetto*. En el c. 145, último compás de este puente, hay un *allargando* y un regulador de *crescendo* que nos lleva a un episodio nuevo, cc. 146 a 153, cuya melodía en octavas, es acompañada por notas repetidas con el pulgar de la mano derecha y vigorosos acordes acentuados en la mano izquierda, todo bajo la indicación de *fff con elevazione*. Esta última indicación *con elevazione* (con elevación), no tiene mucho sentido en este lugar; debería ser más bien *con impulso*, o *con energia*, debido al potente y enérgico pasaje del cual se trata, mismo que culmina en el c. 153 con un acorde de nueve sonidos en figura de mitad con calderón y en

ff. La nota superior se liga a otra con valor de unidad, la cual queda resonando sola, como primer sonido de tres que nos llevarán a los compases que preparan el regreso del primer tema (segundo motivo).

Esta preparación se realiza de los cc. 154 a 160, de lento a rápido, a través de un *poco a poco accelerando*, hasta culminar en el **Allegro I** (c. 161) y al tema en sí en el c. 164.

Los 10 cc. que preceden la reaparición de este tema, tienen función de conexión entre el episodio nuevo (que terminó en el c. 153) y el motivo del primer tema (ver en la exposición la descripción de la entrada de este segundo motivo, c. 27). En el c. 189 se encuentra la sección conclusiva de la recapitulación. Este nuevo episodio de 16 cc. (189 a 204), formado por un *ostinato* de 8avo. con 16avo., precedido de silencio de 16avo., en la mano izquierda, y de grupos de tres octavos en la derecha, también aparece por primera vez en la *Sonata* (así como en el caso anterior del episodio expuesto en los cc. 146 a 153). Se divide en dos periodos regulares de 8 cc. cada uno y mantiene la dinámica de *pp*.

Ej. 9, cc. 189-192 (sección conclusiva de la reexposición)

Los 2 cc. iniciales del primero se construyen sobre arpeggios quebrados en posición fija y dirección descendente, en la mano derecha, escritos sobre el ritmo mencionado que lleva la izquierda, en dirección ascendente, formando de esta forma un movimiento contrario, en la tonalidad de *la menor*. En los siguientes 2 cc., (191 y 192) la izquierda sigue con el mismo ritmo en sus acordes, mientras la derecha realiza una escala ascendente de *do mayor*, en

staccato, primero con una nota, luego con dos y finalmente con una triada en posición de 3ª y 6ª. Los siguientes 4 cc. (193 a 196) repiten lo mismo.

En los primeros 4 cc. (197 a 200) del segundo periodo, los grupos de tres octavas, formando arpeggios y escalas, los lleva ahora la mano izquierda, mientras la derecha ejecuta acordes repetidos en grupos de tres octavas, pero el primero de ellos es un silencio de octavo, por lo que se perciben dos acordes repetidos. En los últimos 4 cc. de este episodio (201 a 204), mientras la mano izquierda sigue con los grupos de tres octavas, la derecha realiza un motivo polifónico a base de acordes y escalas, en *mf* en los primeros 2 cc., el segundo de los cuales presenta un regulador de *crescendo* que conduce al *f* del c. 203.

Concluyen esta sección (cc. 103 y 104) enérgicos acordes (los últimos con el ritmo tan usado a lo largo de la *Sonata*: cuarto, 8avo. con punto seguido de 16avo. y cuarto), y un arpeggio quebrado descendente al final, en el que hay un regulador de *diminuendo*. En el siguiente compás (205), con el **Poco più mosso** y *pp*, da comienzo la *coda*. Los primeros 2 cc. de la mano derecha se basan en el primer compás del tema del c. 78 (pasaje conclusivo de la exposición), expuesto ahora en terceras, en *staccato*, en tiempo rápido y nervioso (por el *staccato*).

Ej. 10, cc. 205-208 (*coda* de la *Sonata*):



En los siguientes 2 cc. (207 y 208), el primero lleva la cabeza del mismo ritmo (cuarto y dos 8avos.), siempre con terceras, pero en cromatismo ascendente, mientras el siguiente conecta a la repetición de la misma frase, también de 4 cc., pero a una octava superior y con acordes, igual en *pianissimo*. En el c. 211, un regulador de *crescendo*, y en el c. 212, *mf* con la indicación de *crescendo*, concluyen este primer periodo de 8 cc. de la *coda*, en el cual, la mano izquierda acompaña con un pedal sincopado sobre el *la* (con excepción del c.

212, que baja a *la bemol* y a *sol*), a través de intervalos melódicos de diferente extensión, en dirección descendente.

La frase que sigue (cc. 213 a 216), sobre un *pp subito*, la mano derecha continua con el mismo motivo anterior, pero con una inflexión a *si bemol mayor*, mientras la izquierda, en lugar de los intervalos armónicos, presenta ahora acordes quebrados con pedal sincopado sobre *fa-si bemol* (con excepción del c. 216, que baja a *fa-la bemol*, *fa-sol* y únicamente *fa*). Un *si bemol* índice 5, tocado en varias ocasiones por el pulgar de la mano derecha, “casi trompeta”, como el mismo compositor indica, acompaña esta frase, la cual tiene un *crescendo* en el c. 215 y un regulador también en *crescendo* en el c. 216, que nos conduce al *ff* del c. 217.

Aquí se presenta una primera frase de 4 cc. (217 a 220), en la que la mano derecha ejecuta triadas menores que descienden cromáticamente y mantienen el mismo ritmo en cada compás: mitad, cuarto, 8avo. con punto y 16avo., mientras la mano izquierda acompaña con saltos de octava. El pulgar sigue tocando dos notas en cada compás (a manera de trompeta), pero diferentes en cada uno de ellos: *mi*, *do sostenido*, *si bemol*, *sol*, bajan por terceras menores formando así un acorde disminuido.

En la siguiente frase (cc. 221 a 224) cambia la escritura, la mano derecha realiza grupos de dos 8avos., con intervalos de segunda menor descendente (apoyatura y resolución), alternados con silencio de 8avo. (para formar el grupo de tres 8avos. que requiere el compás). La primera nota de cada uno de los dos octavos va subiendo por intervalos de 3ª y 4ª, formando el acorde de *la menor* (*la*, *do mi*, *la*, *mi*, *la*, *do*, *fa* [como apoyatura del *mi*], etc.), con la dinámica *ff* y un regulador de *crescendo* en cada compás. Los grupos de dos octavos son interrumpidos bruscamente por dos acordes acentuados (igual en 8avos.) en el primer tiempo de los cc. 222 y 223, mientras la izquierda lleva intervalos melódicos ascendentes en 8avos., y todos ellos también en dirección ascendente, interrumpidos en este caso por dos octavas acentuadas. Los 8avos. de ambas manos no van juntos, sino que el segundo de la derecha coincide con el primero de la izquierda.

En el c. 223 está indicado *molto crescendo* que llega a *fff* en el tercer tiempo del c. 224. Un inesperado y contrastante *pp subito* aparece en el cuarto tiempo del mismo compás (224), como anacrusa de la siguiente semifrase de 2 cc., en *do mayor*, con arpeggios en triadas de 8avos., en dirección descendente en la mano derecha. En la otra semifrase (cc. 227 y 228), la derecha lleva acordes en *ff subito*, con el ritmo de 8avo. con punto y 16avo. (en dos ocasiones intercalados con tres 8avos.), y una inflexión *a re bemol mayor* en el c. 227 y a *re mayor, mi bemol mayor y mi mayor*, en el c. 228; mientras la izquierda realiza intervallos melódicos de octava, en grupos de dos 8avos. separados por un silencio de 8avo., sobre un pedal de *mi*, ya como dominante de la tonalidad original de la obra.

La penúltima semifrase comienza en el c. 229 y está formada por acordes en figuras de cuarto intercalados con dos notas sencillas en 8avos., siempre en *ff*, con acentos en todos los sonidos y *sforzato* en los acordes. En el c. 232, la última semifrase, formada por un grupo de acordes en *martellato* y *ff secco*, conduce a una cadencia (I-V-I) con octavas en las dos manos, articulada en el tercero y cuarto tiempos del c. 233 y en el primero del c. 234, la cual concluye esta breve y a la vez monumental obra.

Ej. 11, cc. 230-234 (final de la *Sonata*)

Reflexión Propia Acerca de la Obra

Por su dificultad técnica, gran temperamento, secciones líricas, y una estructura muy bien lograda, esta *Sonata* es perfecta en todos los aspectos, además de ser de corta duración, por tratarse de un sólo movimiento y de extensión limitada. Esto la convierte en una obra ideal para concurso, o de batalla, como decimos los pianistas. Es breve, en sus siete minutos y medio de música, pero a la vez compleja.

Se trata de una obra de juventud, ya que el primer esbozo lo hizo Prokofiev a los 16 años de edad; sin embargo, refleja una singular madurez del compositor, aún tomando en cuenta que cuando la volvió a escribir habían ya transcurrido diez años. Las repeticiones rítmicas que maneja, a veces a modo de *ostinato*, que tanto se reflejan en sus obras, sobre todo en las de sus primeras épocas, llegan a producir el efecto de una especie de “cubismo musical”.

En el proceso de su aprendizaje fui conociendo poco a poco el carácter y temperamento del compositor, un virtuosismo sorprendente que transmite en la partitura, así como un peculiar lirismo, que en suma la vuelve fascinante. Por supuesto se trata de una obra brillante, virtuosa y de impacto para el espectador, idónea además para concluir alguna de las dos partes del programa.

ROBERT SCHUMANN

Aspectos biográficos

Entre 1809 y 1811 nacen cuatro grandes compositores del romanticismo: Felix Mendelssohn, 1809; Frédéric Chopin, 1810; Robert Schumann, 1810; y Franz Liszt, 1811. Precedidos por Franz Schubert (1797) y sucedidos, dos décadas más tarde, por Johannes Brahms (1833).

Robert Schumann nace el 8 de Junio de 1810 (mismo año que Chopin) en Zwickau, Sajonia. Desde temprana edad demostró la vocación hacia el arte, en especial la literatura y la música; redactaba ensayos y poemas. Su padre, quien era librero y editor, lo había impulsado al estudio del piano y de las letras. A los 14 años escribió un ensayo sobre la estética de la música y desde muy joven se acercó a las obras de Schiller, Goethe, Byron, los dramaturgos de la Grecia clásica y las obras de Johann Paul Friedrich Richter, llamado Jean Paul.

Su padre fallece en 1826 y su madre, quien era intransigente con él, lo envía a Leipzig en 1828 a estudiar derecho en la Universidad, carrera que después abandonaría para entregarse de lleno a la música.

Schumann deseaba convertirse en un gran virtuoso, como Liszt o Paganini. Para ello se dedicó al estudio del piano teniendo como maestro a Friedrich Wieck, padre de Clara Wieck, quien llegaría a ser su esposa. Sin embargo, su obsesión por alcanzar una técnica perfecta en el instrumento, por un lado, y el uso de erróneos métodos personales de ejercitación, por el otro, inutilizaron su mano derecha, debiendo así renunciar al concertismo. No obstante, este motivo lo llevaría a trascender como compositor, dedicándose entonces profundamente a este estudio, en parte con Heinrich Dorn, quien era director de la ópera de Leipzig, y en parte como autodidacta.

De este periodo (1830) son sus primeras composiciones y también sus primeros escritos sobre crítica en el Periódico Musical General (*Allgemeine Musikalische Zeitung*). A lo largo de toda su vida continuará paralelamente su actividad como compositor y como crítico. En defensa de los nuevos ideales del arte romántico, en 1834 funda la Nueva Revista Musical (*Neue Zeitschrift für Musik*). Se servirá de sus escritos para combatir a los “filisteos” de la música, como él llamaba a los conservadores del arte, y para ello creará una asociación imaginaria “Davidsbund” (Liga de David), haciendo referencia bíblica al Rey David que sometió a los filisteos, y por lo tanto la metáfora de confiar a los compañeros de la Liga (quienes compartían sus ideales) la tarea de combatir a los “filisteos” de su época.

Todo ello, también lo vemos reflejado en sus obras musicales, como en las *Davidsbündler Tänze* (Danzas de la Liga de David), Op. 6, o en el *Carnaval*, Op. 9, en donde finaliza con una “Marcha de los compañeros de la Liga de David contra los Filisteos”. Crea también a dos personajes imaginarios que no son más que el reflejo de su propia personalidad: el introvertido y meditativo Eusebius, y el extrovertido, apasionado e impulsivo Florestán, quienes no sólo intervendrán cada uno en sus escritos, en un diálogo entrelazado con él mismo, pero llegarán a ser personajes clave en muchas de sus composiciones, como el ya citado *Carnaval*, Op. 9, en donde titula dos piezas con sus nombres, o en muchas otras obras en las que están constantemente presentes sus temperamentos en pasajes contrastantes.

En la nueva Revista musical escribirá a lo largo de 10 años, usando los seudónimos de sus dos personajes imaginarios y se referirá también con seudónimos a personajes reales de la época. Escribe sobre los músicos más importantes, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Berlioz y otros más. Schumann tuvo siempre una amistad sincera y una crítica constructiva hacia sus colegas músicos, cosa poco frecuente entre un compositor y crítico además.

Hacia 1833 muere su hermano Julius y su cuñada Rosalie, situación que le causó una crisis nerviosa y un intento de suicidio. Las depresiones serán frecuentes en la vida del compositor, acentuándose en 1844 y aumentando cada vez más hasta su muerte.

En verano de 1834, se enamora de Ernestine von Fricken, joven de 16 años con la que mantendrá una breve relación que él mismo romperá un año más tarde. En 1835, en casa de Friederich Wieck, conoce a Mendelssohn, hacia quien tuvo gran admiración. Más adelante conocería a Chopin y casi veinte años después, en 1853, a Brahms, con quien llegaría a compartir una gran amistad.

Pero es en secreto donde conoció a su compañera y el amor de su vida, Clara Wieck, nueve años más joven que él, hija del que fuera su maestro Friedrich Wieck. Ella fue niña prodigio y gozaba de fama internacional, considerada posteriormente la pianista más importante del siglo XIX, además de ser también compositora. En 1836 inician su relación por medio de cartas, pues Clara tenía 17 años y Robert 26, la joven prodigio además viajaba constantemente. Cabe señalar que estos dos artistas se escribieron toda su vida. En 1837 Robert pide la mano de Clara a su padre y éste se la niega. En 1840, tras recurrir a los tribunales, finalmente contraen matrimonio.

En 1843 Mendelssohn invitó a Schumann al Conservatorio de Leipzig para impartir clases de piano, composición y lectura a primera vista. Pero este feliz momento, de gran serenidad para el compositor, sólo duró un año. En 1844 sufre un periodo depresivo tras un viaje a Rusia acompañando a Clara en una gira de conciertos. De regreso abandonan Leipzig para trasladarse a Dresden, renunciando también a la dirección de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*. Aquí daba clases particulares y componía.

En 1847 tuvo la dirección de la *Liedertafel* local y en 1848 fundó el *Chorgesangverein*. En 1849 dejó la ciudad a causa de una insurrección política que pedía la República a sus monarcas y en 1850 aceptó la dirección de los conciertos en Düsseldorf. Pero aquí tampoco encontró paz, ya que su actividad no fue apreciada por no ser considerado un buen director de orquesta, viéndose obligado a renunciar en 1853, tras las presiones. Por un lado se sintió decepcionado, pero desde otro punto de vista fue sintiendo como si se le hubiera quitado un peso de encima. Sin embargo, poco después, los síntomas de su desequilibrio mental se hicieron cada vez más evidentes y amenazantes.

En febrero de 1854 Schumann intentó suicidarse arrojándose al Rin. Fue rescatado pero ya no se recuperó, siendo entonces internado en un sanatorio privado en Enderich, cerca de Bonn, donde permanecerá hasta su muerte, ocurrida dos años más tarde, en 1856, a los 46 años de edad. Durante esta última etapa de su vida, Brahms, su fiel y apreciado amigo, estuvo frecuentemente a su lado.

Después de su fallecimiento, Clara Schumann se dedicó a promover su obra pianística. En 1880 se erigió una estatua sobre su tumba.

Contexto histórico musical

Hacia la mitad del siglo XIX, el Romanticismo musical estaba en su apogeo. Ya Beethoven había dejado a un lado el clasicismo para trascender hacia la nueva corriente. Schubert fue uno de los primeros grandes compositores de este periodo. Pero Chopin, Schumann y Liszt serán los creadores románticos por excelencia y los que desarrollarán más a fondo este nuevo estilo. Todos darán a luz obras que trascenderán con los años.

En el año de 1834, Schumann se encontraba en un momento particularmente fértil y creativo, durante el cual escribe dos de sus obras para piano más importantes: *Carnaval*, Op. 9, y *Estudios Sinfónicos*, Op. 13, siendo ésta última, quizá, su creación pianística más completa. En ella encontramos el equilibrio perfecto entre técnica y musicalidad. El compositor la consideraba su obra cúlspide, de la cual estaba orgulloso.

Escrita sobre el tema del Barón von Fricken, padre de Ernestine, de quien Schumann se había enamorado justo el año que concibió los *Estudios*. El compositor los llamó primero *Variaciones patéticas*, después *Estudios de carácter orquestal*, y finalmente les pondría el título definitivo: *Estudios Sinfónicos*, para piano, así llamados por su textura y por los timbres que contienen de carácter orquestal. En 1837 los entrega al editor Moscheles, recomendándoselos “de todo corazón”, y en una carta dirigida a Clara Wieck en 1838, le expresa que “sería una gran alegría escucharlos tocados por ella”, obra que después Clara interpretaría con mucha frecuencia.

Según estudiosos y especialistas, los Estudios Sinfónicos no tienen un objetivo virtuosístico en sí, sino la búsqueda y descripción, por parte del compositor, de diferentes estados de ánimo.

Estudios Sinfónicos, Op. 13

Análisis de la obra

Abreviaturas usadas en el análisis:

c. = compás

cc. = compases

16avo. = dieciseisavo

32avo. = treintaidosavo

64avo. = sesentaicuatroavo

Los Estudios Sinfónicos es una de las obras más importantes de Schumann, escrita en forma de variaciones. El tema y casi todos los estudios (con excepción del 9 y del 12), incluyendo las variaciones póstumas (con excepción de la segunda), tienen forma de canción binaria y se pueden esquematizar de la siguiente manera:

1ª parte A - B y 2ª parte C - B'. Esta última sección (B') viene a ser el ritornelo, pero variado. En la mayoría de los *Estudios* cada una de las dos partes tiene barras de repetición.

A lo largo de la composición encontramos diferentes tipos de textura: homofónica, polifónica, contrapuntística y en algunos casos imitativa o canónica. Precisamente por su riqueza polifónica y su particular sonoridad, con frecuencia de carácter orquestal, tomaron el nombre de sinfónicos. Estos *Estudios* son de breves dimensiones, pero no fueron escritos como piezas sueltas, sino para ser interpretados ininterrumpidamente, como una gran obra. No tienen una finalidad virtuosística en sí, sino más bien describen diversos estados de ánimo; por tal razón, al principio Schumann los llamó *Variaciones patéticas*. Sin embargo, a pesar de su tendencia a personajes imaginarios y a descripciones sentimentales, su

contenido es puramente musical, no programático, y vienen a ser una demostración de su continua búsqueda hacia las fuentes clásicas y hacia esquemas bien definidos.

La obra está en *do sostenido menor*. En casi todos los *Estudios* se presenta una variación del tema, el tema mismo o parte de éste. Schumann numera cada Estudio y abajo, entre paréntesis, escribe también el número de la variación correspondiente; sin embargo, hay dos Estudios que no los considera como variaciones, el 3 y el 9, ya que en estos sólo anota el número de Estudio y no la variación.

Al principio de la partitura está anotado: **Estudios Sinfónicos**, debajo de este título, “Estudios en forma de variaciones”, y todavía abajo, “dedicados a su amigo William Sterndale Bennet”.

Tema

El encabezado de la partitura en la primera página, dice **Tema**, con la indicación **Andante**, y abajo, *legatissimo*. Tiene compás de 4/4 y está estructurado en dos partes, integradas por dos periodos regulares de ocho compases cada una. Los cc. 1 a 4 (primera parte) presentan la primera frase (A), que inicia en tónica y termina en dominante (pasando por los grados I, IV, V y II [c. 4, 2º tiempo] con la 3a y la 5a alteradas ascendentemente de medio tono. La mano derecha toca acordes y arpeggios cuyo tema lo lleva la voz superior, mientras la mano izquierda acompaña en el registro grave con octavas o intervalos armónicos.

Ejemplo 1, Tema, cc. 1 – 6:

Symphonische Etüden
Etüden in Form von Variationen
Symphonic Etudes Etudes Symphoniques
Studies in the form of Variations Etudes en forme de variations
Seinem Freunde William Sterndale Bennett gewidmet

Thema*
Thémè* Thème* Robert Schumann, Op 13 (1834)

Andante M. M. ♩ = 52
legatissimo

La segunda frase (B, cc. 5 a 8) inicia en tónica (el primer inciso es igual al de A), pasa por los grados VI, V, I y termina con una inflexión a mi mayor (los últimos tres 8avos forman parte de la anacrusa del siguiente compás). Siguen dos barras de compás para separar la primera parte de la segunda. La tercera frase (C, cc. 9 a 12, segunda parte), comienza y termina en la dominante de *do sostenido menor*, pasando por el I grado, que en los cc. 10 a 12 se alterna con el V, teniendo como nota en común una dominante en la segunda voz de la mano derecha, adornada por un trino. La cuarta frase (B', cc. 13 a 16), es un ritornelo variado, termina en la dominante de *do sostenido menor*, en figura de mitad con un calderón, que prepara la entrada al primer Estudio. Éste principia con la indicación *attacca*, en el momento de levantar el último acorde del tema.

Ej. 2, Tema, cc. 12 – 16:

*1 Die Melodie des Thema stammt von einem Amateur.
 The melody of the theme is by an amateur.
 La mélodie du thème est d'un amateur.

Estudio I

Este primer Estudio presenta la forma descrita anteriormente, A – B – C – B', cada sección está formada por frases de 4 cc. Con la indicación **Un poco più vivo** comienza, en compás de 4/4, con un motivo rítmico-melódico en el registro grave, en *pp*, y un ritmo muy incisivo de 8avo, 16avo, silencio de 32avo y 32avo, cuatro 8avos, todo ello en *staccato*, finalizando el primer inciso cuatro 16avos en *legato*. Este característico ritmo va a estar a lo largo de todo el Estudio, en contrapunto imitativo a manera de *fugato*, con excepción del final de la parte B (cc. 7 y 8), del cuarto tiempo del c. 10, de los cc. 11 y 12 en la parte C, y del final de B' (cc. 15 y 16). La articulación será la misma todas las veces que aparezca este motivo, exceptuando los cc. 6, 9, 10 y 14.

A partir de la segunda frase (B, c. 5), aparece en la mano derecha el primer inciso del tema de la obra (y su resolución), sobre el motivo anteriormente descrito de este Estudio (mano izquierda registro grave). Se presenta por medio de acordes de cuatro sonidos (exceptuando el penúltimo acorde), los tres superiores en figuras de octavo, mientras el sonido inferior, que toca el pulgar, en cuarto, lo que indica el índice acústico en el que Schumann quiere exponer el tema. Al finalizar esta primera parte (c. 8) no hay barras de repetición, siendo uno de los tres Estudios que no las reporta (los otros dos son el 8 y el 9).

En los cc. 9 y 10 (parte C) de este Estudio, se expone el motivo temático del mismo en las dos manos, pero en movimiento contrario a partir del segundo tiempo, que nos llevará a una inflexión a *sol mayor*. El cuarto tiempo del c. 10, el c. 11 y el inicio del 12, presentan una progresión descendente, con inflexiones a *fa mayor* y *la mayor*. En el c. 12, ambas manos en movimiento contrario, concluyen esta frase en la séptima de dominante de *do sostenido menor*. En los cc. 13 a 16, se presenta la última frase (B') del Estudio, cuyo tema de la obra está expuesto en el mismo índice acústico de B, pero aquí el primer inciso del tema será dado por esa única voz, sin acordes. Estos aparecerán a partir de la resolución de dicho inciso (primer tiempo c. 14). Lo demás concluye igual que en B (aquí sí con barras de repetición para esta segunda parte).

Ej. 3, Estudio I, cc. 1 – 4:

(123) 3

Etüde I
(Variation I)

Un poco più vivo M. M. $\text{♩} = 72$ *poco a poco cresc.* *ritard.*

Estudio II

Igual al anterior, éste también presenta el esquema estructural A – B – C – B'. En compás de 4/4, con la indicación *Marcato il canto, espressivo*, ahora el tema original es presentado por el bajo, señalado como *marcato il tema*, en toda la frase A, cc. 1 a 4, mientras la soprano lleva una nueva melodía sumamente inspirada, como extraordinario contrapunto del tema mismo. Un estudio perfecto de polifonía. Las voces intermedias hacen el relleno armónico a base de notas repetidas con figuras de tresillo en 16vos., con octavas en la mano izquierda y notas dobles en la derecha.

En la segunda frase (B), cc. 5 a 8, las dos manos llevan al unísono el tema nuevo de este Estudio, el pulgar en el registro de la contralto para la mano derecha, y octavas en el bajo para la izquierda; la armonía es realizada por triadas en ambas manos, luego serán intervalos armónicos. Primero modula a *la mayor*, después hay una breve inflexión a *do sostenido menor*, para concluir la frase y toda la primera parte en *mi mayor*, relativo de la tonalidad original.

La sección C, en la segunda parte (cc. 9 a 12), inicia con dos melodías nuevas, en contrapunto, una en la soprano con la mano derecha (en ritmo de 16avo con punto y 32avo), que además lleva la armonía con intervalos armónicos, y otra en el tenor con la

izquierda (por medio de 8avos acentuados), esta última como respuesta al tema original del Estudio. Tiene también octavas en los bajos como sostén y complemento armónico de la derecha. En el c. 11, la célula rítmico-melódica en la contralto que realiza dos veces la mano derecha, es contestada por la soprano a través de la izquierda con un elegante cruzamiento (arriba de la derecha). La sección C está en *do sostenido menor* y predomina la dominante, aunque también alterna con la tónica; el c. 11 comienza con el grado II⁶ y termina en I⁶, y en el c. 12 la sección finaliza en la séptima de dominante, la cual prepara la entrada del tema del Estudio en el c. 12 y en la tonalidad de origen.

La sección B' se desarrolla prácticamente igual que B, sólo que finaliza en *do sostenido menor* y no en el relativo mayor. Otro cambio interesante, Schumann invierte en las manos la textura de la exposición del tema: en B, en el primer compás la derecha toca el tema en la contralto con el pulgar y la izquierda al unísono en el bajo con octavas, y en el segundo compás ambas manos tocan una sola nota del tema (sin octavar), en soprano y tenor. En B', en cambio, en el primer compás el tema aparece en la soprano y tenor, mientras que en el siguiente el tenor en la derecha y al unísono la izquierda octavada en el bajo. Exactamente el procedimiento inverso en B y B'. Las dos partes, sin embargo, terminan con una escala en octavas dobles en los extremos (la región media lleva el complemento armónico con dos notas en cada mano), en la extensión de una octava, y con ritmo de 16avo con punto seguido de 32avo. En B la escala es de *mi mayor* y en B' es de *do sostenido menor*.

Ej. 4, Estudio II, cc. 1 – 3:

(124)

Etüde II
(Variation II)

M. M. $\text{♩} = 72$
marcato il canto
espressivo
marcato il tema

Estudio III

Este Estudio no se siente como una variación del tema, de hecho, Schumann sólo escribió Estudio III, sin anotar a que variación corresponde. Evidentemente cuando lo escribió no se trataba en realidad de una variación en sí. Hay otro caso igual a éste, el Estudio IX, en donde tampoco aparece la palabra variación. En efecto, al analizarlos se puede observar que no sólo no aparece el tema, pero ni siquiera se percibe alguna variante del mismo. Más bien, nuevos motivos vienen a enriquecer esta monumental obra.

Por otro lado, el esquema estructural también se modifica, ya que después de la tercera sección (C), en lugar de aparecer el ritornelo variado (B'), vuelve a repetir de manera íntegra A y B, reproduciéndolas prácticamente igual. Lo único que varía en esta reexposición, es el agregado de un trino en el cuarto 8avo del c. 13, y el matiz *pp* en lugar de *p*. El esquema viene a ser: A – B – C – A' – B.

El Estudio está elaborado a tres voces, en compás de 2/4, con la indicación **Vivace** para lo que se refiere al tempo, y el canto se encuentra en la voz central que corresponde al tenor; un nuevo y expresivo canto, ennoblecido por la tesitura de la voz y su timbre. La voz superior que realiza la mano derecha, es una sucesión ininterrumpida de arpeggios (y grupos de notas por grados conjuntos en la sección C) en figuras de 32avos, un verdadero *perpetuum mobile* (movimiento perpetuo), como se les conoce en música a esta escritura.

La particularidad de estos arpeggios, siempre ascendentes y descendentes, es que la última nota del que sube es la misma con la que comienza el que baja, y viceversa, la última de abajo será la primera al subir, por lo tanto se debe practicar la repetición muy rápida de una nota, en la región superior (con 4º o 5º dedo) e inferior (pulgár). Además, estos arpeggios son de dos sonidos, con intervalos generalmente de sexta, pero también hay séptimas y quintas, que se repiten a distancia de una octava; por lo tanto la digitación será siempre 1 - 4 o 1 - 5. Todos están escritos en *staccato*.

La excepción está en C (cc. 9 a 12), en donde, como decíamos, hay grupos de notas por grados conjuntos, ascendentes y descendentes, a manera de adornos (como grupetos con dos notas de preparación). La primera nota de cada grupo está en *staccato*, las demás en *legato*. Se presenta como elemento contrastante, en *f* y enérgico, que concluye en un *sforzato* en las dos manos en el noveno 32avo de cada compás.

La voz del bajo tiene sonidos que se alternan, largos y breves (cuarto con punto y octavo), con función de sostén armónico. También hay otro cambio en C, ya que en la segunda mitad de cada uno de los 4 cc., la mano izquierda realiza arpeggios descendentes en la distancia de dos octavas.

La sencilla y a la vez expresiva melodía que lleva el tenor, en matiz *p*, tiene una breve inflexión a la mayor (c. 3), para luego modular a *mi mayor* y así terminar la primera parte (cc. 5 a 9). Comienza la segunda parte (C, en el c. 9) ya en *do sostenido menor* (a través de la séptima de dominante). La última sección, B, reproduce exactamente igual la misma de la primera parte.

(28)

Etüde III

Vivace M. M. $\text{♩} = 63$

The image shows the first two measures of a piano etude. The right hand (treble clef) plays a series of eighth-note triplets, with the first note of each triplet being staccato. The left hand (bass clef) plays a series of chords and moving lines, including a descending arpeggio in the second measure. The tempo is marked 'Vivace' and the metronome is set to 63.

Ej. 5, Estudio III, cc. 1 - 2:

Estudio IV

En este Estudio también se modifica el esquema estructural, ya que en lugar de finalizar con B', termina con A'. Queda por lo tanto: A – B – C – A'.

Utilizando el primer inciso del tema, Schumann construye la variación correspondiente con una imitación canónica y en *stretto*. Los cuatro sonidos del primer inciso, que forman un arpeggio descendente de *do sostenido menor* en estado fundamental, son aquí presentados por la mano derecha; en el tercero (de los cuatro) hace su entrada la respuesta con la izquierda, en cuyo tercer sonido volverá a presentar la derecha el motivo siguiente (nuevo, porque ya no forma parte del tema, 1er. tiempo c. 2) y así sucesivamente a lo largo del Estudio. Por tal razón es un canon en *Stretto*. En la segunda frase (c. 6), aparecerá a lo largo de tres compases y por única ocasión en el presente Estudio, un ritmo ligero y nervioso a la vez, de 8avo., silencio de 16avo. y 16avo.

El primer inciso originalmente está en figuras de cuarto, pero aquí aparece en 8avos. y silencios de 8avos., de hecho se tocan prácticamente en *staccato*. De nuevo el compás es de 4/4, sin indicación de tempo, sólo está la sugerencia metronómica de 132 el cuarto, lo que le da un sentido marcial, pero que adquiere el carácter de una enérgica marcha militar a partir del c. 10 (sección C, segunda parte), en donde está indicado *crescendo sempre*. De hecho, por tradición, en la última frase (A', c. 13) los acordes se tocan como figuras de cuarto, para relacionar la dinámica en *forte* con sonidos largos, por lo tanto pesados, y no en *staccato* que dan una sensación ligera. Para darle todavía un mayor carácter, en el primer acorde de cada motivo aparece un *sforzato* en ambas manos.

El primer inciso está formado por cuatro acordes de cuatro sonidos cada uno, igual que en el tema, pero los siguientes dos motivos serán de seis acordes (cc. 2 y 3). El cuarto y último motivo vuelve a ser el primer inciso del tema (c. 4), pero ahora con la resolución en la caída del siguiente compás, no en subdominante como en el tema, sino con una inflexión a *la mayor* (c. 6), luego a *fa sostenido mayor* con séptima (c. 7), la cual (con función de

dominante) resolverá a si mayor, también con séptima (c. 8), por lo tanto *dominante* de *mi mayor* (3er. tiempo c. 8).

Con el relativo de la tonalidad original finaliza así la primera parte, como sucedió con el estudio anterior y sucederá con la mayoría de los restantes. La segunda parte comienza en la *dominante* de *do sostenido menor* (c. 9), la cual alternará con la tónica hasta retomar la primera frase del Estudio (c. 13), ligeramente variada (A'), y así finalizarlo. Debajo del último acorde de la mano izquierda, está la indicación *attacca*, dando a entender que deben ser casi continuados los Estudios IV y V, sólo una pequeña respiración los separa.

Ej. 6, Estudio IV, cc. 1 – 3:

Etüde IV
(Variation III)

M. M. ♩ = 132

Estudio V

El presente estudio también se desarrolla por imitación canónica, pero ahora no con el *stretto* sino por superposición, es decir, el último 8avo. de cada breve motivo melódico coincide con el primero del siguiente, que realiza la mano izquierda. Esta variación tiene un compás compuesto de 12/8, siendo la unidad de tiempo un grupo de tres 8avos. Sin embargo, el ritmo predominante en este Estudio es el de 8vo., silencio de 16avo., 16vo. y 8avo. En realidad es el ritmo de 8avo. con punto, 16avo. y 8avo., pero como todo es *staccato* y la atmósfera debe transmitir gran ligereza, entonces Schumann sustituye el punto del 8avo. por un silencio de 16avo., para que también el primer 8avo. de cada grupo sea

staccato y ligero. Este ritmo sólo se interrumpe en los penúltimos compases de cada parte (cc. 7 y 15), en los cuales aparecen únicamente 8avos. (sin puntillo), en una escala de *do sostenido menor* (que inicia en el cuarto tiempo de los cc. 6 y 14) armonizada a cuatro voces.

En la primera semifrase (cc. 1 y 2) la mano derecha tiene un acorde en el 8avo. inicial de cada grupo, mientras que la izquierda contesta sólo con octavas y un acento en la primera de cada tiempo. En la segunda semifrase la derecha tiene dos sonidos, y la izquierda alterna intervalos armónicos y sonidos individuales. El tempo-carácter del Estudio es *p scherzando* y en el c. 3 dice *sempre vivacissimo*, indicaciones que nos sugieren el carácter que requiere esta variación. La dinámica es prácticamente *p* en toda la primera parte (sólo con un *sf* en el primer acorde de la mano izquierda), así como en la sección final (cc. 13 a 16).

En la sección C se interrumpe el canon. Contrasta por el *f* (c. 9) en el primer acorde de la mano derecha y *sf* en la izquierda (juntas forman una novena de dominante), de inmediato un *p* con un regulador de crescendo y *f* en el último tiempo del compás. La mano izquierda realiza una melodía descendente, acompañada por acordes y octavas en la derecha. En el c. 10 la dinámica es igual. En los cc. 11 y 12, hay *sf* en ambas manos (sobre un *f* anterior) en los tiempos segundo y cuarto. En esta última semifrase de C, el ritmo característico del Estudio es tocado de manera simultánea por las dos manos.

La estructura es la prototípica presentada al principio, pero la segunda frase se repite igual en la última sección al final (cc. 13 a 16), sólo se añade una octava en la mano izquierda, debajo del acorde del primer octavo, que es la resolución del compás anterior (c. 12). El esquema es entonces A – B – C – B, y no B'.

El esquema armónico se basa esencialmente en la tonalidad original de *do sostenido menor*, pasa a través de los grados del tema y al final de ambas partes acaba en el relativo mayor.

Ej. 7, Estudio V, cc. 1 – 2:

8(128)

Etüde V
(Variation IV)

M. M. $\text{♩} = 108$

p scherzando

f

Estudio VI

El esquema formal de este Estudio no presenta modificaciones con respecto al que se expuso al principio, A – B – C – B', con frases regulares de 4 cc. para cada sección.

También aquí aparece una imitación en canon. Con marcados acentos, el pulgar de la mano izquierda va llevando la línea melódica, a una octava inferior y anticipada de sólo un 32avo. con respecto a la derecha, la cual toca la tríada superior del acorde correspondiente, cuyo sonido más agudo es la repetición inmediata de la misma nota temática realizada por la izquierda, mientras la más grave (igual a una octava inferior) completa el acorde original de cuatro sonidos; sin embargo, dicha nota es retardada un 16avo.

Por otro lado, la nota que toca la mano izquierda es complementada con la más grave de su acorde, aunque también retardada de un 16avo. De hecho, las dos manos podrían coincidir simultáneamente, pero como la izquierda está anticipada por un 32avo., todo queda “desfasado”, produciéndose así una ingeniosa imitación canónica y un grupo de cuatro rapidísimos 32avos. en cada tiempo, dentro del compás señalado de 2/4.

La indicación del tempo es **Agitato** y abajo agrega *con grande bravura*, lo que nos muestra el virtuosismo deseado por el autor en este Estudio. De nuevo, como en el N° IV, se utiliza el primer inciso del tema (arpeggio descendente) para iniciar y, del mismo modo que

en el Estudio anterior, después de la cita temática sigue bajando por grados conjuntos hasta formar (c. 2) una escala de *do sostenido menor* de cinco sonidos (en el Estudio IV eran dos escalas de seis sonidos), y los dos siguientes (cuarto y octavo 32avo. del c. 3) podrían ser los de una nueva escala, en cambio el compositor los utiliza para formar el motivo melódico con el que termina la primera frase (A, cc. 1 a 4). La dinámica es *f* y además lleva un *sf* en la primera nota de la mano izquierda y en la nota superior del acorde de la derecha.

En B repite el inciso, con los mismos *sf* en las primeras dos notas del tema (c. 5 y la anacrusa) y luego realiza una escala, ahora ascendente, de siete sonidos (cc. 6 y 7) que llega a un *sol sostenido* (con *sf*) y a la tonalidad de *mi mayor*, luego baja cuatro notas (final del c. 7 y c. 8) para concluir la primera parte y la sección B.

En los siguientes 4 cc. (sección C), en *p* y con regulador en *crescendo*, aparece un nuevo motivo melódico, primero ascendente (hasta *fa sostenido*, con *sf* en ambas manos, cc. 9, 10 y primer acorde del 11) y luego descendente a lo largo de la segunda semifrase de C, en donde aparece un *diminuendo* (cc. 11 y 12). El último 32avo. del c. 12 (en *sf*) inicia como anacrusa la sección B' (c. 13, con *sf* en la nota superior del primer acorde), la cual en el primer compás y medio está igual que en B, luego se modifica para poder permanecer en la tonalidad de origen, concluyendo el último acorde con un calderón en cada mano.

Ej. 8, cc. Estudio VI, cc. 1 – 3:

Etüde VI
(Variation V) (129) 9

Agitato M. M. $\text{♩} = 60$

Estudio VII

Este es el primer Estudio que no comienza en *do sostenido menor*, sino en su relativo, *mi mayor*. También la forma se modifica, de binaria a ternaria, con el esquema

A – B – A' *coda*, y con barras de repetición al final de A y A'. Igualmente hay cambios en el número de compases de las secciones que pertenecen a la segunda parte.

Los cc. 1 a 8 corresponden a una gran sección A. Sigue la sección B (c. 9), cuyos primeros 4 cc. preparan el momento culminante del Estudio en los cc. 13 a 18, en donde aparece el primer inciso del tema de la obra. Justo a partir de aquí la división de las frases y los períodos cambia de binaria a ternaria, ya que este periodo es de 6 cc., al tener dos frases de 3 cc. cada una. En el c. 19 da inicio la reexposición variada de la sección A, con un periodo irregular de 7 cc. (6 y la caída del séptimo), que nos lleva a la coda de 6 cc. (considerándola acéfala y no anacrúsica).

El Estudio está en compás de 2/4 y lleva la indicación de tempo **Allegro molto** y su dinámica y carácter es *f* sempre brillante. Rítmicamente, toda la pieza está basada en grupos ininterrumpidos de cuatro 16avos., pero el primero de ellos siempre es anacrúsico y *staccato*, los otros tres son *legato*, por lo tanto adquiere las características de una impetuosa cabalgada. En la segunda mitad del c. 3 ya presenta una inflexión a *do mayor*, la cual se extiende hasta el c. 8, en donde pasa a la dominante de *mi mayor*, lo cual sirve para repetir o para seguir adelante.

A partir de los cc. 9 y 10 (sección B), la mano izquierda cambia su frenético ritmo por otro, no menos enérgico, de 8avo. con punto y 16avo. En el c. 11 se invierten en las manos los dos ritmos, mientras en el c. 12 vuelven como al inicio de esta sección, la cual presenta el acorde de *mi mayor* con séptima y pasa fugazmente al IV grado (la mayor, c. 9). Regresa a *mi mayor* con séptima (c. 10) y luego modula a *do mayor* (cc. 11 y 12).

En los cc. 13 y 14 aparece en la mano derecha el primer inciso del tema de la obra, con acordes de cuatro sonidos y con valor de cuarto (mientras la izquierda sigue con los grupos de cuatro 16avos.), transmitiendo un carácter triunfante, en *ff* y *rinforzando*, primero en *do mayor* y luego en *si mayor*, en donde repite las mismas indicaciones para darle todavía mayor énfasis.

El cuarto acorde del tema (c. 14), en lugar de ser primer grado, está modificado a una *séptima de dominante*, que resuelve en el siguiente acorde (I grado de *do mayor*), con el que empieza a preparar en el c. 15 la inflexión a *si mayor*. Ésta se realiza en los cc. 16 y 17, cuyo último acorde también sufre una modificación, y con el mismo procedimiento del c. 15 inicia la reexposición (A') en el c. 19.

En esta última sección sólo los dos primeros compases permanecen iguales al principio. En los cc. 21 hasta la caída del 25, nuevamente en *do mayor*, continúan presentando el motivo de la exposición, pero con el ritmo de 8avo. con punto y 16avo. en la mano derecha; de *pp* a *f*, por medio de un regulador, en los cc. 21 y 22, y *sf* en ambas manos en los acordes del segundo tiempo, en los cc. 23 y 24.

A partir del segundo tiempo del c. 25, hasta el c. 30, se presenta la *coda* sobre los grados V y I de *mi mayor*, iniciando (2º tiempo del c. 25) y terminando (2º tiempo del c. 29) con el acorde de II grado mayor con séptima (c. 25), y sin ella (c. 29), como dominante de *si mayor*, que a su vez es dominante de *mi mayor*. Está elaborada con octavas en la mano izquierda y acordes de 8avo. con punto y 16avo. en la derecha. La única indicación dinámica es sólo un gran regulador en *crescendo* que inicia en el c. 25 y termina en el c. 30, lo que hace suponer que abarca de *pp* a *ff*.

Ej. 9, Estudio VII, cc. 1 - 5:

(120)

Etüde VII (Variation VII)

Allegro molto M.M. $\frac{1}{2}$ = 96

The musical score shows the first five measures of the piece. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays octaves. The piece is marked 'Allegro molto' with a tempo of 96 beats per minute. Dynamics range from *f* (forte) to *sf* (sforzando). Performance instructions include 'ten.' (tenuendo) and 'ten. segue' (tenuendo and segue).

Estudio VIII

Bien puede ser este estudio un homenaje a Bach, sea por el aspecto rítmico-melódico, sea por el contrapunto imitativo a cuatro voces, a manera de canon. En compás de 4/4, no hay dinámica alguna a lo largo de toda la pieza, con excepción de uno que otro pequeño regulador y, al inicio, la indicación de *sempre marcatissimo*. Presenta un *sf* en la primera nota grave de la mano izquierda y se repetirá en la última nota, la más aguda, de cada motivo melódico. También hay acentos en las notas agudas del segundo tiempo de cada compás, en donde termina el grupo de cuatro notas ascendentes. El patrón rítmico utilizado en todo el Estudio está integrado por un primer grupo de notas con valores de 8vo., silencio de 16avo., silencio de 64avo. y tres 64avos.; en otro grupo, 8avo. con punto y tres 32avos., que resuelven a notas de distintos valores.

La estructura de este Estudio también es un poco diferente a las anteriores y se puede esquematizar de la siguiente manera: A – B – C – C'

La sección A abarca de los cc. 1 a la caída del 5. En ese mismo compás continúa la B, iniciando igual que el principio de A en el c. 5 y continuando de manera diferente hasta el final de la primera parte. De hecho, en los cc. 6 a 9 ya no continúa el contrapunto imitativo. La mano izquierda sigue exponiendo los motivos rítmico-melódicos de la primera parte, como antecedente, pero el consecuente en la derecha es distinto, ya que maneja otros ritmos (8avo. y dos 16avos.) y melodías, con relación a la propuesta de la izquierda. Más bien, en dos ocasiones (cc. 6 y 7) la izquierda es la que repite en el cuarto tiempo del compás, a manera de imitación, el trino expuesto por la derecha. En el c. 9 termina la primera parte del Estudio (sección B) en *mi mayor* y, como una excepción (igual que en el Estudio I), no hay barras de repetición.

En el c. 10 inicia la sección C y la mano derecha se limita a “acompañar” a la izquierda, primero con un acorde, y luego con uno y dos sonidos en cada tiempo del compás. Es a partir del c. 11 que se inicia nuevamente el aspecto imitativo entre las dos manos. Ahora es la derecha la que primero expone, respondiendo, hasta el final de la pieza, la izquierda. Ésta, en los primeros dos tiempos de cada compás, desde el c. 11 hasta los últimos dos del

Estudio IX

Este caso es semejante al del Estudio III, en ambos Schumann omitió llamarlos variación y sólo aparece el número de Estudio. De hecho, como vimos también en el anterior, no hay indicios de alguna variación del tema. Incluso, el esquema de la estructura es parecido en los dos.

El modelo prototipo, como vimos al inicio, es A – B – C – B', con barras de repetición después de B y de B'.

En el Estudio III este esquema quedó ligeramente modificado: A – B – C – A' – B.

El Estudio IX es en cierto modo parecido: A – B – C – A' - D – D' *coda*.

Tiene compás de 3/16 y la indicación del tempo es **Presto possibile**, o como aclara una que otra edición, se debe entender como *Il più presto possibile* (lo más rápido posible), lo cual lo convierte, si no en uno de los más difíciles, sí en uno de los más arriesgados!

Inicia con un primer período regular de 8 cc. (sección A), con textura homofónica, tres acordes con figuras de 16avo. en cada compás, todos en *staccato*, con la indicación, además, de *senza pedale*. En la primera semifrase (cc. 1 a 4) comienza la nota superior más aguda en el *do7* y baja una octava hasta el *do6*, por grados conjuntos formando una escala de *do sostenido menor* natural, armonizada a cuatro voces (dos en cada mano); en la segunda semifrase (cc. 5 a 8), se repite exactamente lo mismo una octava inferior (de *do6* a *do5*).

El siguiente también es un período regular de 8 cc. (sección B, cc. 9 a 16). En la primera semifrase (cc. 9 a 12), modula de *do sostenido menor* a *mi mayor* (como sucedió también en otros estudios anteriores), alternando los grados I, V, III (ya *mi mayor*) y IV, V, I de la nueva tonalidad, en los cc. 12 y 13 hay una cadencia perfecta V7 – I de *mi mayor* y en los cc 14 a 16 se reafirma dicha tonalidad.

La sección C (cc. 17 a 32) se divide en dos períodos de 8 cc. cada uno. En la primera frase del primer periodo (cc. 17 a 20), la mano izquierda se mueve de manera ascendente,

diatónica y cromáticamente, con grupos de tres 16avos. en cada compás, usando como base los últimos cuatro sonidos de la escala de *do sostenido menor* melódica. En la segunda frase (cc. 21 a 24) se invierten las manos, el pasaje que realizó la izquierda lo hace ahora la derecha (pero sólo cromáticamente) y viceversa. En el segundo periodo se repite un pasaje semejante pero de nuevo invertido, ahora comienza la derecha (cc. 25 a 28) con los grupos de 16avos. y cuando pasa a la izquierda (cc. 29 a 32) será octavado.

De los cc. 33 a 40 se presenta la sección A', como una repetición bastante variada de A. Todo el periodo está en mi mayor, pero en los últimos 2 cc (39 y 40) regresa a *do sostenido menor*. La primera frase (cc. 33 a 36) se repite igual en la que sigue del periodo (cc. 37 a 40), sólo una octava más abajo. La mano derecha tiene acordes de 4 y 3 notas, en grupos de tres 16avos. cada uno, que bajan una octava (del do⁷ al do⁶) por grados conjuntos formando la escala de *mi mayor*. Ambas manos se mueven en movimiento contrario, la derecha baja y la izquierda sube. La mano izquierda refuerza con octavas el apoyo de los acordes de la mano derecha. Todo ello en la dinámica *ff*.

La sección D abarca los cc. 41 a 56, está construida sobre los grados IV y I (en sentido ascendente), incluso en el c. 44 está el acorde de *séptima* de *dominante* de *fa sostenido menor*, pero en los últimos 2 cc. de este periodo (cc. 47 y 48) resuelve en dominante y tónica de *do sostenido menor*. El segundo periodo de D (cc. 49 a 56) es exactamente igual al anterior, pero a una octava superior. El manejo de los grados IV – I da la sensación de que se está concluyendo, de hecho, es por la cadencia plagal que se forma.

En el periodo de los cc. 57 a 64 (D'), nuevamente aparece la armonía de IV – I, pero ahora en sentido descendente. En el c. 4 de cada frase se reafirma la tónica de la tonalidad original. Las secciones D y D' son muy parecidas en su construcción y la única diferencia es que se invierten.

A partir del c. 65 hasta el final, ya es la *coda*, presentada con un arpeggio disminuido sobre el que recorre todo el teclado, ascendente y descendentemente, en un unísono entre ambas manos. Sólo en el c. 73 la mano derecha se detiene en el la⁵, mientras la izquierda sigue el

arpeggio descendente hasta la región grave del piano. Con una extensión cadencial de 2 cc., en donde dos acordes de tónica concluyen el Estudio.

Ej. 11, Estudio IX, cc. 1 – 13:

2 (182)

Etüde IX

Presto possibile M.M. $\text{♩} = 116$

senza Pedale *pp*

Estudio X

En este Estudio encontramos nuevamente el esquema prototípico presentado al principio: A – B – C – B', con frases regulares de 4 cc. en cada sección. Escrito en compás de 4/4, con la indicación de tempo-carácter *f con energia*, esta pieza está elaborada sobre grupos continuos de cuatro 16avos. (en *non legato*), en una sucesión imparable hasta el final. Es otro caso de movimiento perpetuo, muy parecido al Estudio VII, sólo que en aquel el primer 16avo. era siempre anacrúsico y en este cae sobre el tiempo fuerte. Sin embargo, ambos tienen una gran afinidad rítmica, no sólo por los cuatro 16avos., sino también por el ritmo que lleva la otra mano: 16avo., dos silencios de 16avo., 16avo., elemento rítmico que al ser repetido en toda la pieza destaca la característica de los dos 16avos. juntos (el último y el primero de cada grupo), lo que convierte al Estudio en otro caso de gran cabalgata. Considerando, además, los continuos *sf* de ciertos acordes que le otorgan todavía una mayor energía.

Desde el punto de vista armónico estas páginas son las que más se apegan al modelo del tema. Una verdadera variación. Prácticamente podemos ver que casi en cada tiempo hay una correspondencia de grado. Y no sólo, pero hasta desde el punto de vista melódico. Podemos observar los acordes de cuatro sonidos tocados por la derecha en el primer compás del ejemplo y compararlos con los del tema. En el Estudio: (NOTA: tomar en cuenta los sostenidos de la armadura) primer acorde (*do, mi, sol, do*), el primero sobre el tercer tiempo (*sol, do, mi, sol*), el primero sobre el cuarto tiempo (*mi, sol, do, mi*) y el último del cuarto tiempo (*mi, sol, do*, éste con la omisión del bajo que toca el pulgar); primer acorde del c. 2 (considerando el bajo en la mano izquierda, *fa, do, re, la*), primer acorde del tercer tiempo (*do, mi, sol*), se repite en el cuarto tiempo, etc.

Incluso, si vemos la nota superior de ciertos acordes observaremos que son las mismas del tema. En el ejemplo: c. 3, nota superior del primer tiempo (*fa*), última del mismo tiempo (*sol*), primera del tercer tiempo (*mi*), última del mismo tiempo (*fa*), y así sucesivamente. Sólo modifica el aspecto rítmico, pero la línea melódica, o la armonía, o ambas, son las mismas o muy semejante a las del tema.

Como en la mayoría de los Estudios, también en éste la primera parte (sección B) finaliza en mi mayor. Interesante el cromatismo del tenor en el c. 11 (c. 3 de C). La sección B' es prácticamente igual a B, sólo con las modificaciones necesarias para concluir en *do sostenido menor*.

Ej. 12, Estudio X, cc. 1 – 3:

Etüde X
(Variation VIII)

M. M. $\text{♩} = 92$

f sempre con energia

sf non legato

Estudio XI

“*Robert y Clara*”, es tal vez el título más apropiado para este estudio. Se trata, sin duda, de uno de las páginas más líricas y expresivas en la música de Schumann, sobre todo cuando hace su aparición la segunda voz, aparece en una conmovedora imitación en *stretto*.

Tiene la forma prototipo de la mayoría de los Estudios, pero con una breve introducción y una coda: Introducción, A – B – C – B', *coda*. Sin embargo las frases no son todas regulares: la introducción es de 1 c.; A, 4cc.; B, 5cc.; C, 3cc.; y B', 5cc, igual que B, *coda* 3cc. Es el segundo caso de Estudio (el anterior fue el N° 7, en *mi mayor*) escrito en una tonalidad diferente a la original: *sol sostenido menor* (dominante menor de la tonalidad de la obra). La mano izquierda tiene constantemente la función acompañante, basada en grupos de cuatro 32avos. a lo largo de todo el Estudio. Cada compás, por lo tanto, es muy grande, abarca todo un sistema, ya que está formado por ocho grupos de cuatro 32avos.

La mano derecha, en cambio, lleva la parte melódica, en la voz superior (Clara) para la propuesta del tema, en el registro medio (Robert) para la respuesta. De esta forma, la pieza presenta una doble textura: homofónica (voz y acompañamiento) y polifónica (dos voces, en contrapunto imitativo, y acompañamiento). Cada grupo de 32avos., está constituido por un bajo de Alberti, cuyo tercer 32avo. siempre lo integran dos notas juntas. Por la velocidad y la dinámica en que se tocan dichos 32avos. para acompañar con fluidez el canto, nada más erróneo que tocarlos “con claridad”, deben dar más bien la impresión de un constante “murmullo armónico” que sostiene a la, o las voces.

Escrito en compás de 4/4, este Estudio no tiene indicación de tempo. Tiene un compás de introducción, en *pp*, y en el siguiente hace su entrada el canto, con la anotación con *espressione* y el matiz *p*. Melodía claramente derivada del tema de la obra, el cual lo podemos comparar con el tema del Estudio, cuyas primeras notas son (con armadura de *sol sostenido menor*): sol re do si la sol mi do. Las primeras seis notas son descendentes, la sexta y la séptima (*sol, mi*) son ascendentes, las últimas dos (*mi, do*) nuevamente descendentes. Las notas subrayadas son del tema, las otras dos son de paso.

En el tercer tiempo del c. 6 hace su entrada la segunda voz, en un expresivo diálogo que estará presente a lo largo de todo el Estudio. En el c. 13, punto climático de la pieza, la primera voz expondrá el tema octavado en un apasionado *ff*, mientras la segunda voz responderá con la misma dinámica pero sola, sin duplicación. Las dos voces dialogarán hasta el final, pero en un matiz que cada vez será más tenue, hasta casi desaparecer, en concordancia a la indicación *morendo poco a poco*...

Ej. 13, Estudio XI, cc. 1 - 2:

Ed.*

Etüde XI (Variation IX)

M. M. ♩ = 66

*) (u. c.)

pp

Con espressione M. M. ♩ = 60

p

p sotto voce, ma marcato

** In der zweiten Ausgabe fällt dieser erste Takt ganz fort.
 This bar is entirely omitted in the second edition.
 Dans la deuxième édition cette première mesure manque totalement

Edition Breitkopf 29915

Estudio XII, Finale

Los *Estudios Sinfónicos* y el *Carnaval*, Op. 9, escritos el mismo año (1834), además de ser dos obras magistrales de mucha dificultad y singular contenido musical y poético, coinciden en que ambas tienen, después de varias piezas cortas, ¡un gran final brillante!

Este último estudio es el de mayores proporciones, ya que tiene la extensión de aproximadamente seis de los Estudios anteriores. Está en la tonalidad de *re bemol mayor* (el homónimo mayor de la tonalidad original) y rompe con la estructura establecida en las otras piezas, presentando la forma rondó, pero con la particularidad que el segundo episodio es igual al primero y sólo cambia la tonalidad. El esquema es entonces: A – B – A – B' – A' *coda*.

El comienzo del tema (sin anacrusa) de este Estudio (primeros tres tiempos del c. 1), puede derivar del primer inciso del tema invertido de la obra.

Tema (obra): *do#*, *sol#*, *mi*, *do#* (descendente).

Tema (Estudio XII): *fa*, *lab*, *reb*, *mib*, *fa* (ascendente), el *mib* no subrayado es nota de paso).

Sin embargo, una real presentación del tema (en modo mayor) de la obra, aparecerá hasta la segunda mitad de los episodios (B y B').

Ej. 14, Estudio XII, cc. 1 - 3:

113/11

Etüde XII
(Finale)

Allegro brillante M.M. $d = 66$

11

La indicación que aparece al principio de este último Estudio, es **Allegro brillante**, en compás de 4/4. El estribillo (A) está formado por dos periodos regulares de 8 cc. cada uno y con barras de repetición al final de los mismos. El brillante motivo inicial en *re bemol mayor* (cc. 1 y 2), cuyos primeros tres tiempos posiblemente derivan del tema invertido de la obra, posee un gran impulso rítmica y melódicamente, y nos transmite una “atmósfera triunfal”. La primera frase del segundo periodo (cc. 9 a 12), es en cierto sentido contrastante por ser de carácter más “recitado”, mientras que la última del estribillo (que es también la de este mismo periodo, cc. 13 a 16), es una repetición variada, con sentido conclusivo, de la frase inicial (cc. 1 a 4).

El primer episodio (B, cc. 17 a 81) es muy extenso en relación al estribillo y presenta varias secciones. Está en la dominante (*la bemol mayor*) y tiene un primer periodo de 8 cc. (17 a 24), en el que presenta una expresiva melodía (en p), caracterizada porque cada una de sus notas es precedida por una apoyatura breve (*acciaccatura*).

El segundo periodo (cc. 25 a 29) también presenta una melodía expresiva en la mano derecha, pero ahora principalmente en acordes, acompañada en la izquierda por escalas descendentes y ascendentes con el ritmo implacable de 8avo. con punto y 16avo. que más adelante retomará (c. 50) y ya no abandonará hasta el regreso del estribillo (c. 82). Una frase conclusiva, a manera de puente, de 4 cc. (33 a 36), de atmósfera sombría, nos lleva a la siguiente sección, *animato*, de 14 cc. (37 a 49).

En la primera semifrase (cc 37 y 38), el motivo melódico de la contralto, que transmite una cierta inquietud, es presentado cuatro veces, cada vez en un registro más agudo y con *crescendo*, hasta que en la última (cc. 43 y 44) está octavado para alcanzar una mayor altura e intensidad del sonido. Los siguientes 3 cc. (45 a 47) están elaborados sobre el primer inciso de este motivo, y cada uno de ellos también alcanza una mayor altura; mientras en los últimos 2 cc. (48 y 49), acordes descendentes en la mano derecha y octavas ascendentes en la izquierda, cierran esta sección con ímpetu y nos conducen a la siguiente.

Ésta comienza en el c. 50 y tiene una duración de 16 cc. Después de algunas inflexiones a diversas tonalidades, llegamos nuevamente a *la bemol mayor*. Aquí es donde hace su reaparición majestuosa el primer inciso, y mitad del segundo, del tema de la obra: en modo mayor, alternándose en ambas manos; primero la izquierda, con notas sencillas, luego la derecha, con potentes acordes y octavas, durante ocho veces y pasando por distintas tonalidades.

En el c. 66 inicia la última sección de este estribillo. De los cc. 66 a 71 se presenta un diálogo entre el tenor y la soprano. El primero canta cuatro notas ascendentes, en crescendo y con el ritmo ininterrumpido de 8avo. con punto y 16avo., concluyendo en un cuarto, con carácter un poco “amenazante”. Es respondido por un motivo suplicante de cinco notas (cuatro cuartos y una mitad), en dirección descendente, que realiza la soprano. Se repite tres veces y en el c. 72 inicia la parte conclusiva de este gran episodio, con el mismo ritmo, a base de acordes en la mano derecha, y notas sueltas y octavas en la izquierda (cc. 72 a 75). Finalmente llegamos a los cc. 76 a 81, en donde se insinúa el comienzo del tema del presente Estudio y luego potentes acordes en *ff* nos conducen al regreso del estribillo (A) y a dicho tema ya en sí (cc. 82, con anacrusa, a 97) .

Esta parte se reexpone igual que la primera vez (pero sin barras de repetición) y lo mismo ocurre con el segundo episodio (cc. 98 a 162), sólo que en esta ocasión estará en la tonalidad de *sol bemol mayor*.

A partir del c. 163 (y su anacrusa) se presenta por tercera y última vez el estribillo (A). De nuevo se repite exactamente igual que en las ocasiones anteriores (siempre sin barras de repetición), hasta el c. 175 (tres antes de terminar el estribillo), ya que en el c. 176 (igual que en las dos ocasiones anteriores) presenta la inflexión al sexto grado (*si bemol menor*), sin embargo, en esta última ocasión Schumann altera inesperadamente la tercera del acorde de sexto grado y resuelve de manera apoteósica a *¡si bemol mayor!* Lo vuelve a repetir en el siguiente compás, como queriéndolo ratificar, y a partir del c. 178 comienza la *coda*.

Ésta tiene una extensión de 18 cc. y en los primeros dos se basa en el elemento rítmico-melódico del final de la primera semifrase del tema del Estudio: 16avo., dos 8avos., cuarto, pero a partir del c. 180, se perderá este elemento melódico y sólo perdurará el rítmico, hasta el c. 186, en donde concluye un brillante pasaje descendente a base de 8avos., integrado por notas dobles y octavas, que se repiten de dos en dos, hasta el c. 190.

En los últimos 6 cc., acordes en *ff* de séptima de dominante y tónica, primero, y cuatro majestuosos acordes de tónica, espaciados con silencios de cuarto, después, finalizan esta grandiosa obra, uno de los monumentos pianísticos más importantes de la literatura de este instrumento.

Ej. 15, Estudio XII, cc. 187 - 196:

The musical score for Exercise 15, Study XII, measures 187-196, is presented in two systems. The first system (measures 187-190) features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 191-196) continues the rhythmic accompaniment with some chords in the right hand. Dynamics include *sf* (string), *ff*, and *sfz*. The piece ends with a final chord marked *sfz*.

Apéndice al Op. 13,

Variaciones Póstumas

Estas variaciones fueron escritas posteriormente a los *12 Estudios* del Op. 13 y son evidencia de la madurez del compositor. Es interesante observar cómo en dos de ellas Schumann recuerda el inspirado tema del Estudio II y cita dos semifrases del mismo, la que corresponde a la primera parte del Estudio y la que aparece en la segunda parte como respuesta a la anterior. Pero lo que resulta más ingenioso es que cada una de las citas las presenta en una Variación distinta, el antecedente se encuentra en la segunda y el consecuente en la tercera de ellas. Líricas en todo el sentido de la palabra, este grupo de cinco piezas, apéndice al Op. 13, fueron editadas hasta 1873, diecisiete años después de la muerte del compositor.

Como dijimos al inicio del análisis de los *Estudios Sinfónicos* (en la sección correspondiente al Tema), también las *Variaciones póstumas* (exceptuando la segunda) conservan la misma forma binaria de los Estudios, esquematizada como:

1ª parte A - B y 2ª parte C - B'. Al final de cada una de las dos partes (B y B') hay barras de repetición.

Variación póstuma I

Con textura homofónica, las dos partes de esta Variación están construidas sobre un periodo regular de 8 cc., dividido en dos frases de 4 cc. cada una. En las secciones A, B y B', el tema lo realiza la mano izquierda, mientras la derecha acompaña con un grupo de siete 32avos., que llevan a cabo una línea melódica ascendente y descendente, con un intervalo grande entre las dos primeras y últimas notas, y por grados conjuntos en las de en medio.

En el c. 1 de la sección A (cc. 1 a 4) el primer inciso del tema de la obra aparece en el sexto grado de *do sostenido menor*, en un arpeggio descendente de *la mayor* en primera inversión. En el c. 2 hay otro igual en *re mayor*, pero en los cc. 3 y 4 regresa a la tonalidad original con un motivo melódico nuevo, como complemento de los compases anteriores.

El c. 5, (sección B) es igual al c. 1, mientras que en el c. 6 repite el mismo inciso del tema, variado y octavado, siempre en *la mayor*, pero ahora en estado fundamental, con la cuarta nota inferior alterada ascendentemente de medio tono (*la sostenido*, como sensible del V grado de *mi mayor*). Los cc. 7 y 8 concluyen esta primera parte, en el relativo mayor y con una cadencia plagal: IV (menor), I de *mi mayor*.

En la sección C (cc. 9 a 12) se invierten las manos, ahora la parte acompañante con el grupo de los 32avos. la reporta la izquierda, mientras la derecha realiza un motivo melódico desarrollado en progresión ascendente y por medio de apasionados acordes. El pasaje comienza y termina en la dominante de *do sostenido menor*, pasando a través del mismo por otros grados. La última sección (B') comienza desde el primer inciso con el tema octavado en la mano izquierda. Concluye en la tonalidad de origen y también con cadencia plagal como en la primera parte.

Ej. 16. Variación Póstuma I cc. 1,2:

*Appendix to Op. 13
(Posthumeus)

35

Variation I

Andante, Tempo del tema $\text{♩} = 52$

Variación póstuma II

Como se mencionó, la segunda variación difiere en su forma con respecto a las demás del apéndice. Su esquema se podría presentar como una serie de diversas secciones con el regreso de la primera, variada, y la *coda*: A – B – C – D – A', *coda*. Las cuatro secciones iniciales (A – B – C – D) se componen de 4 cc. cada una. Las últimas dos (A', *coda*), de 3 cc. También esta Variación presenta textura homofónica y su compás es de 12/4; por lo tanto, a partir del c. 5 (formado por grupos de doce 16avos en cada tiempo), los compases tendrán una extensión considerable (un sistema por cada uno de ellos). En las secciones A, C y D encontramos motivos melódicos presentados en la región aguda y grave del piano, entre una soprano y un barítono.

La sección A tiene 4 cc. y en ella aparece un motivo melódico de un compás (ascendente) y su respuesta con la misma extensión (descendente), ambos tocados por la mano derecha, pero el primero en el registro agudo y el segundo en el grave, por lo tanto a través de un cruzamiento de manos. A manera de diálogo íntimo, Schumann parece querer insinuarnos la imagen de Clara y la suya propia (o de cualquier otra pareja imaginaria), como sucedió en el Estudio XI y como sucede en tantas obras suyas. La mano izquierda acompaña discretamente con acordes en figuras de cuarto.

En la segunda sección (B) aparece dos veces el primer inciso del tema de la obra. En el c. 5, tocado por la mano derecha en un trémolo octavado y medido (doce 16avos. por tiempo), en *do sostenido menor*, cuya primera nota de cada grupo (aquí con un *sf*) corresponde a la del tema. La izquierda acompaña por medio de una configuración a base de arpegios y trino medido. Dos compases más adelante (c. 7) aparece por segunda vez, ahora en *si mayor*, en la voz superior de la mano derecha, mientras el registro medio de ésta y la mano izquierda, acompañan también con trémolo medido.


En el primer inciso de la sección C (c. 9), tenemos el motivo variado del primer compás de esta Variación (1er inciso de A), acompañado por arpegios. Un hecho inusual y que a la vez le confiere gran interés, es la cita del tema que aparece en el Estudio II del Op. 13. La primera semifrase de dicha pieza (cc. 1 y 2) es aquí presentada en la sección D (en

aumentación, por lo tanto en 4 cc., 13 a 16), con la melodía básicamente octavada y el mismo acompañamiento a base de arpeggios utilizados en la sección anterior.

En A' (cc. 17 a 19), por tercera ocasión se repite el motivo melódico de A, primero en la dominante de *do sostenido menor* y luego en *do sostenido mayor* con séptima, con función de séptima de dominante de *fa sostenido mayor*, tonalidad en la que realiza una pequeña inflexión en el c. 20, en donde inicia la *coda*. Pero esta tonalidad se va a convertir a su vez en la subdominante mayor de la tonalidad original, la cual termina con tercera de picardía (cc. 21 y 22).

Ej. 17. Variación póstuma II, cc. 1,2:

Variation II 37



Variación póstuma III

Aunque esta variación tiene el modelo esquemático característico que hemos descrito, podría dar la impresión que se sale del mismo (al ver la partitura) porque repite las secciones C y B', es decir: A – B – C – B' – C – B'. En realidad no altera el esquema A – B – C – B', porque la repetición de C – B' es una réplica exacta, como si tuviera barras de repetición; no repite la primera parte, pero sí la segunda. Lo que causa extrañeza es que Schumann la haya vuelto a escribir, en lugar de usar dichas barras como hizo en todos los demás Estudios, incluyendo estas Variaciones.

En compás de 12/8, presenta textura prácticamente polifónica, ya que las únicas excepciones (homofónicas) son los cc. 5, 6 (primeros tres tiempos), 14 y este mismo que vuelve a aparecer en el c. 22 por la repetición de B'.

También este Estudio nos muestra dos hechos singulares en toda la obra. El primero, la presentación de dos secciones “completas” (única vez que sucede) del tema de la misma, A y B (8 cc.), respectivamente en las secciones que corresponden a esta Variación (cc. 1 a 8). El segundo hecho, nuevamente la cita de un Estudio del Op. 13, pero lo más sorprendente es que Schumann presenta la continuación del tema ¡usado en la variación anterior! Este tema es el que inicia la segunda parte del mismo Estudio II.

Todas las secciones están integradas por frases de 4 cc. En la primera (A), el tema se encuentra en el tenor, sostenido por figuras de cuarto con punto. En la sección B pasa primero en el bajo (cc. 5 y 6, en el primer octavo de cada grupo de tres) y luego, octavado, en la soprano y contralto (cc. 7, con su anacrusa, y 8).

En los cc. 9, con su anacrusa, a 12 (C), hace su aparición la segunda parte del tema del Estudio II, también en el tenor. El ritmo está variado, originalmente son octavos, pero aquí presenta grupos de cuarto y octavo. En B' (cc. 13 a 16), el tema se encuentra sólo en el primer compás y la caída del siguiente; el resto, una serie de potentes acordes en la mano derecha (acompañados por octavas en la izquierda), que pasan por diversos grados y alguna inflexión, conducen a la tonalidad original y concluyen con una cadencia plagal.

Ej. 18. Variación póstuma III, cc. 1 – 2:

Variation III

41



Variación póstuma IV

Pieza de gran expresividad, como si fuera una súplica. En ninguna de las cinco *Variaciones póstumas* se señala el tempo, sólo en ésta hay una indicación de carácter al comienzo: *con espressione*. Su esquema formal es A – B – C – A ‘– B’, con barras de repetición al final de la segunda parte, la cual comprende C – A ‘– B’. Tiene compás de $\frac{3}{4}$ y doble textura, homofónico-polifónica.

En la primera parte, la sección A se extiende a lo largo de 16 cc., y del 1 al 6 está presente en la región aguda el primer inciso, variado, del tema de la obra, cuyos primeros dos sonidos, al igual que el último (c. 5), hacen su entrada en una interesante exposición sincopada. El tercer y sexto sonidos son notas de paso. La izquierda acompaña con acordes sobre el tiempo fuerte, mientras que el segundo y tercer tiempos lo ocupan figuras de mitad que se mueven ascendentemente por grados conjuntos, formando la escala de *do sostenido menor* (con una alteración cromática y la ausencia de la sensible). Como el tema

de la obra es descendente, se provoca un original movimiento contrario en las voces extremas.

La sección B, de 12 cc., comienza con una frase de 4 cc., en donde la mano izquierda se mueve igual que al principio de A, mientras la derecha realiza breves arabescos de siete notas. En los cc. 21 a 26 se invierten las partes y ahora los acordes los toca la derecha, combinando acorde-octava, en una apasionada sucesión ascendente de apoyaturas y resoluciones. El c. 21 presenta una inflexión a *la mayor*, tonalidad con la que acaba esta primera parte.

La sección C, en la segunda parte, tiene una extensión de 16 cc. (29 a 44), con características muy semejantes a las que describimos en A, sólo que ahora sin presentar el tema, el cual hace su entrada en A', c. 45, y de manera incompleta concluye en el c. 48. En los cc. 49 a 56, da paso la última sección (B'), presentada de manera muy semejante a los 8 cc. finales de B, sólo que ahora concluyendo en *do sostenido menor*.

Ej. 19. Variación póstuma IV, cc. 1-7:

Variation IV

Allegretto $\text{♩} = 144$

p con espressione

5 3 1 3 3 1 1

3 3 4 2 4

51

Variación póstuma V

Al igual que el Estudio XII del Op. 13, también esta variación está en el homónimo mayor (*re bemol mayor*), pero aquella, monumental, termina de manera apoteótica, mientras que ésta cierra el conjunto de las cinco con un final sublime. En ella prevalece el matiz *p* (e incluso *pp*), creando una atmósfera que bien podríamos definir “de ensueño”... (con excepción de C, primera mitad de la segunda parte, en donde hay una mayor sonoridad).

Presenta el esquema formal prototípico descrito inicialmente: A – B – C – B', con barras de repetición al final de cada parte (B y B') y frases regulares de 4 cc. en cada sección. En el c. 1, la primera nota de cada grupo de cuatro dieciseisavos es una derivación del primer inciso del tema, en este caso variado e incompleto. La tercera sección (C), por la dinámica ligeramente más sonora (*mf*) y también por los grados armónicos que presenta, ofrece una expresividad diferente a las otras secciones, que tal vez podríamos definir “menos etérea”. En los primeros 2 cc., resulta muy atractiva la escala ascendente que realiza el bajo en la mano izquierda, y por consiguiente la armonía que se forma; mientras en el c. 11 (3° de C), las tres notas que tiene la voz superior de la mano derecha, más los reguladores y el 16avo. final, producen una sensación de conmovedora expresividad.

A lo largo de toda la variación predomina un acompañamiento sincopado en la mano izquierda, con excepción de los últimos 3 cc. de B y los últimos 2 de B'. La primera parte concluye en la dominante, mientras la segunda, obviamente, en tónica, con una cadencia plagal que contribuye a transmitir un final de serenidad.

Ej. 20, Variación postuma V, cc. 1-4:

46

Variation V

Moderato $\text{♩} = 60$

p

Measures 1-4 of the musical score for Variation V. The score is in G major, 4/4 time, with a tempo of Moderato (♩ = 60). It features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and a fermata over measures 1 and 2. The left hand plays a bass line with slurs and a fermata over measures 1 and 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Reflexión propia acerca de la obra

Esta obra me hizo dar un paso enorme en mi formación musical. Fue sin duda uno de los más grandes retos dentro de mi carrera académica. Musicalmente no es fácil de entender para público, pero tampoco para el mismo intérprete. Los *Estudios Sinfónicos* describen diversos estados de ánimo, sin embargo, no están basados sobre personajes fantásticos o sobre un esquema programático como en otras obras del compositor.

Técnicamente, hay mucho que trabajar, por su carácter orquestal (ya que a veces no resultan tan pianísticos) y por los distintos tipos de texturas. Se trata, indudablemente, de una obra difícil y comprometedora, más aún al tocar las variaciones póstumas, ya que puede haber el peligro de que el oyente se distraiga o se pierda por la duración misma que adquiere. No obstante, la satisfacción que percibo al interpretarlas, me hace pensar que vale la pena correr ese riesgo.

Bibliografía

Beethoven, Ludwig van, *32 Klaviersonaten*, Index III, Urtext, Könnemann Music, Budapest, 1994.

Colling, Alfred, Schumann, *Nuova Accademia Editrice*, Milano (Italia), 1958.

De la Guardia, Ernesto, *Las sonatas para piano de Beethoven*. Ricordi Americana S. A., Buenos Aires, 1947.

Nuevo diccionario Ricordi de la música y de los músicos. Edición G. Ricordi & C., Milano, Italia, 1976.

Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Universidad Panamericana Campus Guadalajara, Zapopan, Jalisco, México, 2007.

Prokofiev, Sergei, *Piano Sonatas*, Nos. 1-4, Dover Publications, Inc., New York, N.Y., 2002.

Prokofieff, Sergei, *Complete Piano Sonatas*, editadas por Gyorgy Sandor, MCA MUSIC, New York, N. Y., 1966.

Randel, Michael, *Diccionario Harvard de Música*, México, Editorial Diana, S. A., 1997.

Rolland, Romain, *Vida de Beethoven*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, Argentina, 1958.

Rostand, Claude, "Serghei Profofiev", en *La música moderna*, Fratelli Fabbri Editori, vol. VI, Milano, Italia, 1967.

Schumann, Robert, *Symphonic Studies, Op. 13; Appendix to Op. 13 (Posthumous)*, Editados por Harold Bauer, G. Schirmer, Inc., New York, N. Y., 1944.

Schumann Robert, *Sämtliche Klavier- Werke, Symphonische Etüden Op. 13*, Editados por C. Schumann y W. Kempff, Breitkopf & Härtel * Weisbaden, Alemania, 1988.

Zecchi, Carlo, *Prefacio a los Estudios Sinfónicos, Op. 13*, de Robert Schumann, Edizioni Curci, Milano, 1955.

Solomon, Maynard, *Beethoven, biografía e historia*, Javier Vergara Editor, S. A., Buenos Aires, Argentina, 1983.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Beethoven>

<http://www.LvBeethoven.com>

http://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_Rusa

http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Schumann

http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev