

2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

COMO OPCIÓN DE TESIS
QUE PRESENTA

JOSÉ MANUEL CASTRO SKERTCHLY

ALUMNO DE LA CÁTEDRA DEL MTRO. PAOLO MELLO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PIANO

2001

México, D. F., mayo de 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

PROGRAMA PARA EL RECITAL DEL EXAMEN PROFESIONAL

- | | |
|--|--------------------------------|
| Chacona en re menor (de la <i>Partita no. 2</i> , para violín solo) | Bach-Busoni
(1886-1924) |
| Sonata no. 26, Op. 81a, "Das Lebewohl"

<i>Adagio-Allegro</i>
<i>Andante espressivo</i>
<i>Vivacissimamente</i> | L. V. Beethoven
(1770-1827) |
| Suite Op. 14

<i>Allegretto</i>
<i>Scherzo</i>
<i>Allegro molto</i>
<i>Sostenuto</i> | B. Bartók
(1881-1945) |
| <u>I N T E R M E D I O</u> | |
| 4 Piezas para piano (suite bitonal)

<i>Preludio scherzoso</i>
<i>Arietta</i>
<i>Sarabande</i>
<i>Gigue</i> | M. M. Ponce
(1882-1948) |
| Sonata no. 3, Op. 58

<i>Allegro maestoso</i>
<i>Scherzo. Molto vivace</i>
<i>Largo</i>
<i>Finale. Presto non tanto - Agitato</i> | F. Chopin
(1810-1849) |

AGRADECIMIENTOS:

A mi maestro,

Gracias por ese apoyo incondicional que siempre me brindó,
por todos estos años de enseñanza y entrega,
en fin, gracias por ser el mejor maestro que he tenido y tendré.

A mis padres,

Gracias por haberme ayudado a mantenerme firme hasta el final,
por haber estado conmigo en todos los momentos importantes de mi carrera,
y por ser unos padres tan maravillosos... los quiero mucho.

A Clarita,

Gracias por nunca soltarme de la mano hasta en los momentos más difíciles,
por esa profunda comprensión que siempre me brindaste y sin la cual no hubiera
podido llegar hasta aquí, gracias por ser parte de mi mundo... te amo.

DEDICATORIA:

Dedico este trabajo, el cual significa la culminación de una parte muy importante de mi vida, a una persona que, con una extraordinaria vocación y gran espíritu, me impulsó hasta el final de esta larga carrera; mi Maestro.

¡ MIL GRACIAS!

NOTAS AL PROGRAMA

Bach-Busoni: *Chacona en re menor*

Origen de la Chacona

La *chacona* es una danza barroca en medida ternaria y su esquema musical se incorpora a una forma de variaciones continuas sobre un bajo *ostinato*. Nace probablemente en Latinoamérica como una canción bailada, de carácter alegre y lascivo (afín a la *zarabanda*). Los primeros ejemplos consistían en una serie de acordes cuya finalidad era acompañar a la danza. Se introduce en España a principios del siglo XVII, pero al mismo tiempo llega a Italia, y de las mencionadas progresiones armónicas (en serie de acordes) se origina un bajo *ostinato* sobre el cual se construyen variaciones (Monteverdi y Frescobaldi), reduciendo el tiempo (moderado) y utilizando una técnica similar a la que tenía la *passacaglia*.

En Alemania, los estilos italianos y franceses convergieron, naciendo así un período de oro de estas dos formas que abarcó alrededor de 1675 a 1750. Las mismas podían aparecer en una *suite* o una *sonata*, como lo podemos observar en Biber, Kerll, Johann Krieger, Böhm, Pachelbel, Haendel, Bach.

Después de este período cayeron en desuso y el único ejemplo importante de *Passacaglia* en el siglo XIX, es el del final de la *Cuarta sinfonía* de Brahms. Sólo en muy pocos casos fueron retomadas por algunos compositores del siglo XX, entre ellos, Britten y Nielsen, (*chacona*); Reger y Hindemith (*passacaglia*).

La *Chacona* de Bach pertenece a su *Partita no. 2*, en re menor, para violín solo. Está claramente modelada a partir de la *chacona* orquestal francesa y usa el ritmo punteado y acentuado en el segundo tiempo, típico también en la *pasacalle* francesa de esa época, en la *zarabanda*, y en la *folia*. Bach invierte el orden de los modos usados en este género, comenzando en menor en lugar de mayor. Presenta patrones cambiantes en el bajo, y usa el *ostinato* de una fórmula derivada y seleccionada del *continuo* en la música francesa e italiana para teclado y guitarra.

Contexto histórico social

Esta obra fue concebida en 1892 en Boston, Estados Unidos. En 1891, Busoni partió de Moscú para irse a vivir a Boston, debido a que un miembro de la familia Steinway le había ofrecido un puesto de maestro en el Conservatorio de New England, el cual era de un nivel bastante bajo, por lo que después de un año, tuvo que renunciar.

Busoni vivió en dicha ciudad, desde finales de agosto de 1891 hasta el verano de 1892, entonces se mudó a Nueva York. En 1893, bajo la presidencia de Grover Cleveland, Estados Unidos atraviesa una de sus peores depresiones económicas. Los norteamericanos provocan el destronamiento de la reina de Hawai y, al terminar el año, 158 bancos nacionales y varios centenares de bancos privados y estatales cerraron. El compositor no se sentía nada bien con el ambiente artístico que había en Estados Unidos, por lo que, en la primavera de 1894, decide regresar a Europa, quedándose a vivir en Berlín.

La veneración que Busoni sentía hacia Bach se refleja también en muchas otras obras aparte de la *Chacona*: en sus transcripciones pianísticas de las *toccatas* para órgano; en los *corales*; en la *Fantasia contrapuntística* para dos pianos, la cual se compone de una serie de variaciones sobre *Ehre sei Gott in der Höhe* de Bach, seguidas por cuatro *fugas*, intercalando un *intermezzo* y variaciones, para terminar con un coral y un *stretto*; en fin, en sus célebres revisiones de obras para clavecín.

Además, como compositor, Busoni nos dejó un gran número de partituras para piano, incursionó en el ámbito operístico, componiendo: *Die Brautwahl* (1912), *Arlecchino* (1914–16) y *Turandot* (1917); así como *Doktor Faust*, la cual quedó inconclusa debido a su muerte y fue después terminada por Ph. Jarnach. Busoni destacó también como uno de los más grandes pianistas de su tiempo. Interesado en teorías y técnicas de la composición, en 1906 afirmaba que la octava se podía dividir en treinta y seis intervalos y pensaba en la posibilidad de crear nuevos instrumentos con el fin de ejecutar esos microtonos finamente graduados.

Análisis estructural

Nota. En el análisis estructural de cada obra se usarán las siguientes **abreviaturas:**

c. = compás; cc. = compases; m.d. = mano derecha; m.i. = mano izquierda

Esta obra se construye sobre un tema y una serie de variaciones, idénticas en extensión y continuas (sin interrupción). Tiene forma binaria distribuida simétricamente de la siguiente manera:

- I. Tema, 31 variaciones;
- II. Tema, 29 variaciones; Tema, coda (var. cadencial).

El tema aparece en los primeros cuatro compases y se repite también cada cuatro compases a lo largo de toda la composición. La línea del bajo desciende por grados conjuntos desde la tónica hasta la dominante usando la escala melódica descendente, pero a veces se encuentra sutilmente escondida (var. 37 y 38); sin embargo, al principio aparece diferente (cc. 1 a 33) porque el pasaje está en modo menor armónico, resultando de ello una segunda aumentada (*re-do#-sib-la*). Para evitar dicho intervalo Bach regresa al *re* antes de bajar al *si bemol* y queda entonces: *re-do#-re-sib-la*. En cambio, en los cc. 33 a 40 el bajo desciende cromáticamente.

En la primera gran sección podemos ver claramente el aumento gradual de la dificultad de cada una de las variaciones. Las primeras cinco tienen un carácter enérgico y dramático, y de la segunda a la quinta introduce notas de paso en dieciseisavos y treintaidosavos. Las siguientes cuatro variaciones (6-9) son de carácter muy expresivo por la línea melódica que lleva la m.d., mientras que el tema pasa a la m.i. En las var. 8 y 9 la línea del bajo, como habíamos mencionado, desciende cromáticamente.

Las var. 10 a 12 comienzan a tener más dificultad técnica por las octavas en dieciseisavos de la m.i. que luego pasan a la m.d.; en esta misma mano, en la var. 13, utiliza sextas y octavas. La var. 14 es amplia y majestuosa, mientras que la 15 es de gran virtuosismo –*con bravura*, como el mismo Busoni menciona- ya que ahora tiene de nuevo sextas y octavas en dieciseisavos, pero en ambas manos. En las var. 16 y 17 emplea escalas rápidas en treintaidosavos, pero en la 18, estas mismas se vuelven mucho más complejas al recorrer en el teclado casi tres octavas de extensión, concluyendo con un arpeggio descendente disminuído.

De las var. 19 a 21 vuelve el carácter tranquilo y expresivo, pero en la 20 el transcriptor señala además *dolente*, llevando la línea melódica a base de cuartas, quintas y sextas en la m.d. En la var. 21 este mismo motivo pasa a la m.i. Es interesante observar que en las tres variaciones anteriores se rompe el esquema rítmico del tema, el cual regresará en la var. 22, para volver a perderse de la 23 a la 30. La var. 22 es de carácter brillante, de hecho, vemos la indicación *con fuoco animato*. De la 23 a la 30 es donde sentimos más afinidad con el instrumento original, ya que son las variaciones en cuya técnica encontramos mayor semejanza a las arcadas del violín. En esta parte, poco a poco va creciendo la dinámica y la dificultad, hasta concluir en la var. 30, de amplia sonoridad (*più allargando*) y potencia, en donde Busoni emplea tres pentagramas a la manera de Liszt. La var. 31, en *tempo animato*, nos conduce al regreso del tema, el cual llega con un carácter grandioso, empleando acordes en *ff* en ambas manos.

A partir de la var. 32, hasta la 50, cambia a modo mayor. En las primeras dos (var. 32 y 33), la sublime nobleza del tema, en el registro del tenor, nos sugiere la sonoridad de unos trombones. En las var. 34 y 35 comienza un movimiento de mayor fluidez –introduciendo notas de paso en octavos– y la dinámica va creciendo cada vez más hasta llegar a la var. 36 de carácter energético. En las var. 37 y 38 hace exactamente la misma melodía que en las var. 32 y 33 pero ahora en la m.i., mientras que la m.d. realiza un contrapunto en dieciseisavos en donde se encuentra escondida la línea del bajo, como se puede ver en el siguiente ejemplo:

En las sucesivas cuatro variaciones (39 a 42) se va animando cada vez más el tiempo, a la vez que se forma un pedal sobre la nota *la*, el cual se intercala entre las dos manos y en tres registros: superior, medio e inferior. A partir de la var. 41 dicho pedal se refuerza con octavas dobles tocadas simultáneamente. Las var. 43 y 44 son de carácter solemne. El tema lo lleva la m.d.,

mientras la m.i. realiza un contrapunto en dieciseisavos que en la var. 44 también pasa a la m.d. De las var. 45 a la 48 el tema se va haciendo cada vez más grandioso: primero con acordes en el m.d., mientras la m.i. lleva tresillos, después con potentes acordes en ambas manos, enseguida éstos se intercalan a grupos de dieciseisavos, y finalmente con el contrasujeto octavado en la m.i. Las siguientes dos variaciones (49 y 50) están construidas con acordes muy rápidos, repetidos de dos en dos, en *martellato*, para concluir con un trino en sextas que resuelve a la tónica.

Las var. 51 a 55, son de carácter muy expresivo e íntimo, y la dinámica va decreciendo paulatinamente. En la var. 51 regresa a re menor y a pesar de que el bajo se mueve por grados conjuntos sobre la escala melódica descendente (*re-do-sib-la*), el *re* lo armoniza como sexto grado en primera inversión. Las var. 56 a 58 están elaboradas sobre el pedal de *la*, que se presenta primero en dieciseisavos, luego en tresillos de dieciseisavos, y al final en treintaidosavos en *martellato*.

Las últimas dos variaciones (59 y 60) son de las más virtuosas y difíciles de toda la obra. La primera está formada por arpeggios en tresillos de dieciseisavos en la m.d., mientras la m.i. va haciendo acordes arpegiados en octavos. La segunda –y última variación- tiene octavas en tresillos que se van intercalando con terceras en la m.d. La variación termina con una escala ascendente y descendente de *re menor melódica*, al unísono. Enseguida vuelve por tercera vez el tema, con acordes en las dos manos y en *ff*, en donde aparece la indicación *Largamente maestoso*.

Esta monumental obra acaba con una coda (variación cadencial) y con un carácter todavía más grandioso que la entrada del tema cuatro compases antes, ya que ahora Busoni agrega *sempre piú allargando*, a la vez que destaca la línea del bajo en el registro más grave del piano. Termina con un trino sobre la dominante, el cual conduce al acorde de tónica, pero con la tercera de picardía.

Reflexión propia

Gracias a la presente transcripción, los pianistas podemos disfrutar de ésta difícil y majestuosa obra, la cual es particularmente importante dentro de nuestro repertorio, ya que además de la singular belleza que la caracteriza, resulta de gran utilidad el trabajarla. Cada una de las variaciones, a manera de pequeños estudios, aborda diferentes tipos de técnica que, por otro lado,

Ludwig Van Beethoven: *Sonata op. 81ª, en mi bemol mayor*

Origen de la sonata

La palabra *sonata* se usaba en el siglo XVI como una abreviatura de “*canzona da sonare*” (canción para ser “sonada”), composición en un sólo movimiento y de estructura no definida.

En el siglo XVII aparecen la *sonata da chiesa*, por lo regular de cuatro movimientos, en los que se alternaban velocidades lentas y rápidas, y la *sonata da camera*, en tres o cuatro movimientos, de los cuales algunos de ellos eran danzas de la época.

En la primera mitad del siglo XVIII se cultiva la sonata barroca para clavecín, siendo su máximo exponente Domenico Scarlatti. Está construida en un solo movimiento dividido en dos partes (con repetición cada una de ellas) y generalmente con un único tema, por lo que se define como bipartita monotemática.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII la forma sonata se desarrolla y se amplía, adquiriendo un esquema definitivo que será utilizado con cierta rigurosidad a lo largo de un siglo, pero que seguirá sirviendo de base durante mucho tiempo después. Poco a poco va teniendo un mayor número de movimientos, hasta alcanzar el esquema modelo: *Allegro, Adagio, Minueto (Allegretto), Allegro*. Nace así la sonata clásica, cuyos más grandes exponentes fueron los representantes del llamado clasicismo vienés: Haydn, Mozart y Beethoven.

Cada movimiento tiene una estructura diferente. En el *Allegro* inicial se encuentra la forma de la sonata en sí, que ahora es tripartita y bitemática, cuyas tres partes toman el nombre de *exposición, desarrollo y recapitulación*. El segundo tiempo puede tener la forma de *lied* o *romanza*, generalmente ternaria (ABA), o la forma *rondó* (ABACA), o bien, un *tema con variaciones*. El tercero (o el segundo) un *minueto* (como influencia de la *suite* barroca), el cual posteriormente se transforma en *scherzo* (siempre en medida ternaria pero a un tiempo más rápido). El cuarto (o el tercero cuando la sonata tiene tres movimientos) por lo general es un *rondó*, aunque también puede estar en forma de sonata.

Esta es la estructura clásica, pero en la práctica puede presentar modificaciones, entre ellas: cambios en la sucesión preestablecida de los movimientos, o la omisión de alguno de éstos. Beethoven escribió treinta y dos sonatas para piano, la primera en 1795 y la última en 1822. La evolución formal y estilística es constante a lo largo de todas sus sonatas y a través de éstas podemos ver la transformación que él le fue dando a dicha forma: cambio en el orden de los movimientos (*Op. 26; Op. 27, nos. 1 y 2*); uso de la *introducción* antes del *allegro* inicial (*Op. 13, "Patética", Op. 31, n.º 2, Op. 78, Op. 81ª, Op. 111*); utilización de títulos para los movimientos (*Op. 81ª*, única sonata que los tiene); uso de la *fuga* dentro de la sonata (*Op. 101, 106 y 110*).

Contexto histórico social

Esta sonata fue concebida en el año de 1809, lo cual aparece en el manuscrito de Beethoven junto a unas notas que han permitido conocer además el suceso que dio origen a la presente obra.

En 1808 Napoleón tenía prácticamente a toda Europa bajo su mando, con excepción de Inglaterra. Ese mismo año, lleva a cabo una entrevista con Carlos IV rey de España, y lo obliga a renunciar al trono, junto al príncipe Fernando, poniendo en su lugar a su hermano José, quien hasta entonces había sido rey de Nápoles. José Bonaparte fue coronado en Madrid el mes de julio de 1808, pero en agosto, fue desalojado de esta ciudad a causa de un levantamiento del pueblo español.

Por otro lado, Austria, despertando a causa de las humillantes derrotas que Napoleón le había asestado en 1805, se preparaba para un nuevo conflicto con el emperador francés. En 1809, cuando Napoleón estaba teniendo dificultades con España, Austria le declara la guerra a Francia. Aunque los austriacos lograron en Aspern una victoria, no fue sin embargo aprovechada, y en julio de 1809 fueron derrotados completamente en Wagram. Cuando Napoleón avanzaba hacia Viena, la corte tuvo que salir precipitadamente de la capital junto al Archiduque Rodolfo, quien era discípulo, íntimo amigo y protector de Beethoven. Éste, se conmovió por la abrupta salida del príncipe y quiso entonces dedicarle la presente *Sonata*, anotando en el encabezado del manuscrito la siguiente inscripción: "*Das Lebewohl, Wien am 4ten. Mai 1809, bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erherzog Rudolf*". ("El Adiós", Viena, 4 de mayo de 1809, con motivo de la partida de Su Alteza Imperial, el venerado archiduque Rodolfo). En el original del segundo y tercer movimientos, fue encontrada otra nota: "Llegada de S. A. I., el archiduque Rodolfo, 30 de

enero de 1810". Estas dos fechas podrían considerarse como el período de composición de la *Sonata Op. 81a*, la cual, a través de dichos títulos, es la única en la que Beethoven insinuó un programa, tal como lo había hecho anteriormente con la *Sexta sinfonía (Pastoral)*.

Durante mucho tiempo se ignoraron las anteriores anotaciones del compositor, por lo que se rumoraba que se había inspirado en un asunto amoroso; pero después, al ser descubiertas entre sus autógrafos y conocer su dedicatoria, así como su intención original, se desmintió tal versión.

Esta obra se publicó con el título de *Les Adieux*, en julio de 1811, por la casa Breitkopf und Härtel de Leipzig, lo cual causó una gran indignación en Beethoven -por los motivos históricos mencionados- el haber cambiado el nombre original en alemán, *Das Lebewohl*, al francés.

Es interesante mencionar que a esta *Sonata* se le asignó como número de obra *81a*, ya que en 1809 el compositor trabajó una segunda versión de su *sexteto en mi bemol* -para dos cornos, dos violines, viola y violonchelo- escrito en 1796, y se publicó como *Op. 81b*.

Análisis estructural

Primer movimiento

Adagio-Allegro

Tiene forma de sonata y comienza con una introducción de 16 cc. Los primeros dos contienen un elemento melódico de tres notas que descienden por grado conjunto, sobre las cuales se construye todo el movimiento. En el c. 17, comienza el primer tema en la tonalidad de *mi bemol mayor* y llega hasta el c. 49, o sea 32 cc., con un carácter animado y vigoroso. Podemos ver el elemento inicial ligeramente variado, ya que entre cada una de las tres notas hay un tiempo de más, en el cual se introducen dos octavos. En el c. 29 se presenta un episodio de transición que nos conduce al segundo tema, mismo que principia en el c. 50 y termina en el c. 69. Éste también está formado por las tres notas iniciales, ahora en aumentación, pero aquí se perciben más claramente que en el primer tema; están enunciadas en la soprano sobre un trino medido, mientras que la m.i. lleva armonías sincopadas. En el c. 58 inicia el período conclusivo y cinco compases más adelante se origina un breve *canon* descendente (a dos voces) entre las dos manos.

En el c. 70 comienza el desarrollo con una extensión de 40 cc., usando el primer tema del *Allegro*, ahora en *do menor* (para luego modular a otras tonalidades), que se alterna con las primeras dos notas (en valores de unidad) del tema de la introducción. Durante todo el desarrollo utiliza la célula rítmica de dos octavos y un cuarto (que aparece en dicho primer tema del *Allegro*), dando una constante sensación de ansiedad. En los últimos siete compases repite insistentemente el acorde de *la bemol mayor* -subdominante de la tonalidad original- preparando de este modo la reexposición, que hace su entrada en el c. 110. Sobre ésta no hay nada nuevo que agregar, excepto la extensa *coda* de 94 cc. que inicia en el c. 162 y cita el primer tema, esta vez en *fa menor*, para modularlo después a *mi bemol menor*.

En el c. 181 aparecen las dos notas, con valor de unidad, que en el desarrollo se alternaban con el primer tema, sólo que ahora el motivo es completado con una tercera nota para formar la melodía íntegra basada en la palabra *Lebewohl*. A manera de *canon* entre las dos manos, se repite tres veces, y una cuarta –ya armonizada- nos lleva a la siguiente sección (c. 197) construida con el tema de la introducción, el cual se alterna entre la m.d. y la m.i. En el c. 223, nuevamente hace su aparición el dúo (y luego cuarteto), en *canon*, sobre este mismo tema, con modificaciones

rítmicas y repitiéndolo ahora seis veces. En los cc. 254 y 255 termina el movimiento con una cadencia perfecta.

Segundo movimiento

Andante espressivo

Tiene forma binaria y es bitemático. El carácter de pesar transmitido por el tema, aunado a la sensación de monotonía que percibimos, crean la atmósfera justa de *la ausencia* que nos describe este movimiento. La tonalidad no tan definida de *do menor*, originada por el acorde disminuído que aparece en los primeros dos compases, también influye en lo anterior.

El ritmo del primer motivo nos hace recordar los cc. 2 (último tiempo) y 3 del tema inicial en la introducción de la *sonata*, sólo que aquí está invertido melódicamente. Cuatro compases después se repite en la *subdominante*, luego en *sol menor*, y un pasaje en treintaidosavos, con la sola m.d., nos conduce al segundo tema en *sol mayor* (c. 15). Éste contrasta con el anterior por la serenidad y luminosidad que lo caracteriza, tiene una extensión de 6 cc., para dar paso nuevamente al primer tema en el segundo grado con séptima (en primera inversión) de *fa menor* (c. 21).

Lo que sigue se repite igual y el segundo tema aparece en *fa mayor* y octavado. Los últimos seis compases tienen función de enlace con el tercer movimiento. Basados de nuevo sobre el tema inicial, primero lo presenta en la oncena de dominante de *do menor* y luego en la séptima de dominante de *mi bemol mayor*, tonalidad original de la *Sonata* y del siguiente movimiento.

Tercer movimiento

Vivacissimamente

Al igual que el primero, también está en forma de sonata y comienza con una introducción de gran sonoridad e ímpetu, en la que expresa el júbilo demostrado por *el regreso*. Se basa en el acorde de séptima de dominante de *mi bemol mayor* y tiene una duración de 10 cc. En el c. 11 aparece el primer tema en la m.d., en *piano* y en la tonalidad de *mi bemol mayor*, con una atmósfera llena de esperanza y optimismo. Luego pasa a la m.i., creciendo cada vez más de dinámica hasta llegar al período de transición (c. 29) que está integrado por tres pequeños episodios. El primero que va del c. 29 al 37, formado por acordes repetidos sobre un pedal de

tónica, con octavos en la m.i. y escalas y arpeggios en dieciseisavos en la m.d.; el segundo comienza en el c. 37 y está elaborado con figuras de cuarto que se alternan a silencios de octavo formando el arpeggio de *sol bemol mayor*, que después desciende a *fa mayor*; y el tercero, a partir del c. 45, es una variación del segundo episodio.

En el c. 53 aparece el segundo tema en la dominante (*si bemol mayor*) y se extiende hasta la caída del c. 69. Se compone de dos períodos de 8 cc. y la primera mitad de cada uno está escrita a 4 voces, dos de las cuales –la soprano y el tenor- llevan su propia melodía en un bello contrapunto, mientras que la contralto realiza un trino medido y el bajo va dando la nota fundamental. En el c. 69 comienza la conclusión y termina en el c. 81, para llevarnos a la repetición de la exposición.

El desarrollo va del c. 82 al c. 109. Comienza con un motivo basado en la célula del primer tema, el cual se alterna durante 12 cc. con un pasaje melódico que se mueve por grados conjuntos. Luego cita el segundo tema en el c. 94 y, en el último octavo del c. 103, como *anacrusa*, aparece un *stretto* a tres voces –a lo largo de seis compases- sobre el primer tema.

En el c. 110 da principio la reexposición, con el tema inicial octavado en la m.d. que pasa después a la izquierda. Lo demás es muy similar a la exposición, hasta la segunda mitad del c. 176, en donde comienza una *coda* (*Poco andante*) basada nuevamente en el primer tema. Los últimos 6 cc. regresan al *Tempo I* y concluyen la sonata de manera muy brillante, con enérgicas octavas quebradas en la m.d. sobre el acorde de tónica.

Reflexión propia

Me parece que esta *Sonata* es un poema en donde se reflejan el alma y los sentimientos de Beethoven. Pienso que es una obra muy importante, sea desde el punto de vista técnico, como interpretativo; así también por la novedosa estructura del primer movimiento, en la cual los dos temas son en realidad uno sólo (el que aparece al principio de la introducción), pero manejado con la sonoridad característica que marca el contraste. Además, las anotaciones señaladas por el compositor en el manuscrito, nos dejan ver claramente su intención, lo cual permite sensibilizarnos para realizar una mejor interpretación.

Obra de particular virtuosismo, en la cual, algunos pasajes del primer y tercer movimientos llegan a ser difíciles de controlar. Al comenzar a estudiarla no logré percibir su verdadero carácter, pero poco a poco, al ir la trabajando, cambió mi perspectiva y pude adentrarme en ella, hasta sentir satisfacción por los resultados interpretativos que iba obteniendo.

Frédéric Chopin: *Sonata en si menor*

Contexto histórico social

F. Chopin compuso tres sonatas para piano. La primera, Op. 4, la escribió entre la primavera y el verano de 1828, pero fue publicada hasta 1851, dos años después de su muerte. La segunda, Op. 35, es de 1839 y se publicó un año más tarde. La tercera, Op. 58, la escribió en Nohant durante el verano de 1844; es la más extensa de las tres y, como dice Vincent d'Indy, se caracteriza por su gran riqueza melódica.

Obra de extraordinaria inspiración, figura como una de las más importantes de Chopin. Al igual que la cuarta *Balada*, la *Polonesa fantasía*, y la *Sonata para violonchelo y piano*, pertenece a la última etapa creativa del compositor, en la cual se orienta hacia un estilo más complejo y meditado. Como afirma Guido Agosti: “en la *Sonata op. 35* había un impulso más instintivo, en la *op. 58* una mayor reflexión”. Y Alfred Cortot, por su parte, ya había comentado con anterioridad que “en la *Sonata en si menor* no encontramos el mismo sentimiento dramático, el mismo lirismo tempestuoso que le confieren a la anterior *Sonata* el carácter de un verdadero poema sonoro. Los cuatro movimientos de la *op. 58* (...de un cierto tradicionalismo...) ya no están enlazados como en la *Sonata en si bemol menor*.”

Durante este período se suscitaron dos hechos importantes en la vida de Chopin: hacia la primavera de 1844 fallece su padre y, en el verano, George Sand reúne al compositor con su hermana y su cuñado, Luisa y Calsans Jedrzejewicz, después de catorce años de alejamiento. Chopin estaba encantado de tenerlos cerca, lo cual lo motivó para reanudar su trabajo y esbozar la *Sonata op. 58*. Cabe mencionar que ésta no era la primera ocasión que el músico se encontraba en Nohant; ya había estado en 1841, cuando trabajaba en la *Tarantela*, en la *Balada op. 47*, en la *Polonesa op. 44* y en la *Fantasia en fa menor*.

Dos cosas llaman la atención de la *tercera sonata*: en la reexposición del primer movimiento, falta el primer tema, y la tonalidad del segundo (*mi bemol mayor*) es insólita con respecto a la de

la obra, cuya estructura, en su esencia, se identifica con la tradición clásica, lo que no sucedió con la *Sonata op. 35* (ver cita anterior de Alfred Cortot). “Este hecho parece anticipar el neoclasicismo de las tres *sonatas* de Brahms (1852-1853), más que continuar la línea romántica que culmina en la síntesis de la *Sonata* de Liszt (1852-1853). La presente composición de Chopin abre, en realidad, un capítulo particular de la sonata romántica, un capítulo que no tendrá continuación.”*

Análisis estructural

Primer movimiento

Allegro maestoso

Está en forma de sonata. El primer tema comienza con anacrusa y se desenvuelve en un período regular de 8 cc., dividido en dos frases de 4 cc., la primera en *si menor* y la segunda que modula a *fa sostenido menor*, cuyo último acorde, al presentar la tercera de picardía (con el *la sostenido*), se convierte en modo mayor y en dominante auxiliar de la tonalidad en la que vuelve a repetir el período anterior. La primera frase, ahora, inicia en *mi menor* y la segunda modula a *si bemol mayor*, a través de una progresión ascendente. A continuación, un breve y apasionado pasaje – que Chopin utilizará para comenzar la reexposición- nos lleva a un episodio de 6 cc., en el cual la m.i. –con unas escalas cromáticas ascendentes, en *pp* y *cresc.*, que le confieren un carácter velado y misterioso- acompaña la melodía que dialoga a dos voces en la m.d. En el c. 29 culmina este episodio en la tonalidad de *mi bemol mayor*, con una sonoridad llena y luminosa. Aquí principia una transición de 12 cc., la cual nos conduce al segundo tema que da inicio en el c. 41 en *re mayor*, es decir, en el relativo mayor de la tonalidad de la *Sonata*. Este motivo, que es sin duda uno de los más sublimes y conmovedores de Chopin, lo expone a través de dos períodos regulares de 8 cc. cada uno. Continúa después con un episodio complementario de dicho tema en otros 10 cc., que de manera apasionada nos lleva a una sección de carácter ligero (c. 66), la cual sirve de enlace a la parte conclusiva de esta exposición que, siempre en *re mayor*, comienza en el c. 76 y termina en el c. 91. Esta última es sumamente expresiva pero, a diferencia de las anteriores, logra mantener una gran serenidad.

* Rattalino Piero / Rescigno Eduardo: *Chopin*. Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1982. Pág. 127

Cabe destacar que en el tercer tiempo del c. 88 se anuncia por primera vez el motivo con el que se va a construir la parte inicial del desarrollo, mismo que comienza en el c. 92 y concluye en el c. 135. Del c. 108 al c. 113 cita en tres ocasiones la segunda semifrase del primer tema -ya mencionada en el c. 97- y en el c. 116 aparece el motivo complementario del segundo tema, que expuso en el c. 56.

En el c. 135 da principio la reexposición, con la particularidad que ésta omite el primer tema y comienza con la sección que aparece en el c. 17. Seis compases después va directamente al pasaje de dieciseisavos que había servido de transición para conducirnos al segundo tema y que ahora lo presenta en *si mayor*. De aquí en adelante todo sigue igual como en la exposición, sólo que al terminar la parte conclusiva, en el c. 196, introduce una *coda* de 7 cc., cuya célula motivica está sacada de la anacrusa del comienzo de la Sonata.

Segundo movimiento

Scherzo

Está en la tonalidad de *mi bemol mayor*, es de forma ternaria (A-B-A) y el tema de la parte A tiene un carácter volátil y muy ligero. Esta sección presenta figuraciones melódicas en la m.d., construidas sobre intervalos de terceras y sextas alternadas, arpeggios, breves cromatismos, y todo ello relacionado con la tonalidad en la cual se encuentra. Está simétricamente estructurada en seis períodos regulares de 8 cc. y una *coda* de 12 cc. En todos los períodos expone un motivo de 2 cc. y lo repite dos veces más a una octava superior cada vez, mientras la m.i. toca intervalos armónicos de *dominante* y *tónica* (V_7 , $I_{6/4}$, y nota fundamental). Las tonalidades que utiliza son: *mi bemol mayor* en los dos primeros períodos, *sol menor* y *fa menor* para el tercero y cuarto períodos, y de nuevo *mi bemol mayor* en los períodos quinto y sexto, repitiéndolos exactamente igual a los primeros dos.

La *coda* está basada en el tercer tiempo del c. 5 y todo el c. 6 del segundo período, en un unísono a la distancia de octava. Concluyen tres *mi bemoles* octavados y tocados con rapidez, el último de ellos, en el registro superior, se queda ligado a un *re sostenido*, convirtiéndose enarmónicamente en el tercer grado de *si mayor*, tonalidad en la que comienza el tema de la parte B, el cual es un hermoso coral a cuatro voces que va del c. 61 al c. 157. Está formado por seis períodos de 16

cc. cada uno. En los cc. 93-94 y 101-102, llaman la atención las tres octavas en la m.d., repetidas en *forte*, con el carácter de unas trompetas anunciando algo, lo cual se relaciona con el modo en que termina la sección A (tres *mi bemoles*), así como el final del Scherzo.

A partir del segundo tiempo del c. 157 se repite la sección A exactamente igual, sólo que ahora las tres octavas finales están dobladas en la m.i., dándole así mayor sentido de conclusión.

Tercer movimiento

Largo

Presenta la estructura ternaria del *lied* (A-B-A), a manera de un nocturno. Está en la tonalidad de *si mayor* y la primera parte (A) tiene una extensión de 28 cc. Principia con una breve introducción de 4 cc. que nos hace recordar la *Polonesa op. 26, no. 1*, sólo que en ésta el comienzo es tético, mientras que en la *Sonata* es acéfalo. El inspiradísimo tema de este movimiento da inicio en forma anacrúsica en el cuarto tiempo del cuarto compás. Se basa en el ritmo de octavo con punto y dieciseisavo y se divide en tres períodos regulares de 8 cc.

En los cc. 27 y 28 los seisillos de la m.i. preparan la parte B, la cual esta en *mi mayor* y tiene una amplitud muy superior a la primera, más del doble, abarcando 69 cc. (29 a 98). Es de un carácter muy tranquilo y conserva un movimiento fluido. Se desenvuelve de manera polifónica a través de arpeggios, en cuya voz superior se encuentra la melodía, a veces contrapunteada con una que otra nota del tenor. Al igual que la sección anterior, también se divide en períodos de 8 cc. De los cc. 71 a 76 modula a *fa menor* (incluso con cambio de armadura). Los cc. 77 y 78 sirven de puente modulante para regresar a *mi mayor* y los últimos 12 (del 87 al 98) son la *coda* de esta segunda parte.

En el cuarto tiempo del c. 98 comienza la reexposición (A'), variada (acompañamiento en tresillos y una *fioritura* melódica) y reducida a 22 cc., ocho de los cuales (a partir del c. 113 hasta el final) forman la *coda*.

Cuarto movimiento

Presto, non tanto - Agitato

Este virtuoso movimiento tienen forma de *Rondó (A-B-A-B-A-coda)*, con una introducción de 8 cc. en la que Chopin señala *Presto, non tanto*. Luego comienza el tema en *agitato* y, justo como este adjetivo lo indica, su carácter refleja mucha angustia e inquietud. La sección A tiene 44 cc. (9 a 52), la cual se divide en dos partes, en la primera (hasta el c. 28) expone el tema con notas sencillas, mientras que en la segunda lo hace octavado (cc. 28 a 52).

La sección B comienza en el segundo tiempo del c. 52 y termina en el c. 100. Presenta escalas descendentes en dieciseisavos con un carácter muy brillante, las cuales se alternan con acordes hasta el c. 76. A partir de aquí comienza un pasaje ligero y virtuoso, basado en escalas ininterrumpidas ascendentes y descendentes, que nos recuerda el episodio central de las *Baladas n° 1 y n° 3*. En el c. 100 vuelve la parte A por segunda vez, pero en la tonalidad de *mi menor*, a diferencia de la primera que se presentó en *si menor*. Mantiene la misma estructura, sin embargo ahora aumenta la dificultad introduciendo en la m.i. cuatro notas, en lugar de tres como aparece en la ocasión anterior.

En el c. 143 repite de nuevo la parte B, sólo que en una tonalidad contrastante, *mi bemol mayor*, en vez de *si mayor como* estaba antes. A partir del c. 183 comienza un puente modulante que servirá para regresar a la tonalidad original de *si menor*, misma que se presenta en el c. 207 en donde aparece por tercera ocasión la parte A, incrementando aún más la dificultad, ya que ahora la m.i. realiza arpeggios de seis notas en dieciseisavos. En el c. 254 da inicio una larga y difícil *coda* con una extensión de 33 cc., concluyendo así esta monumental obra de Chopin.

Reflexión propia

Sus extensas dimensiones, su gran dificultad técnica y sus exquisitos temas, colocan a esta obra no sólo dentro de las más importantes de Chopin, sino también de todo el repertorio pianístico. El primer movimiento está lleno de energía, pasión y nobleza; el carácter volátil del segundo contrasta con el bello canto del coral. El tercer movimiento es tranquilo y sereno, cuya parte central, en mi opinión, es una de las páginas más apacibles del compositor; mientras el cuarto

Béla Bartók: *Suite Op. 14*

El origen de la suite

En música se entiende por *suite* una forma instrumental que consta de una sucesión de danzas. El origen de la *suite* se encuentra en la práctica que tuvieron los músicos del siglo XVI de unir dos danzas, una en tiempo binario y otra en ternario (por ejemplo la *pavana* y la *gallarda*), contrastantes entre ellas, sea por el compás que por su carácter.

Es con Froberger, hacia la mitad del siglo XVII, cuando se origina en la *suite* el concepto unitario basado en la sucesión de un grupo de danzas, que llegará a convertirse en el esquema esencial de todo el conjunto: *allemanda*, *corriente* y *zarabanda*; más tarde se agregará la *giga*.

Con la llegada de la *sonata*, a mediados del siglo XVIII, la *suite* desaparece, dejando sólo algunos vestigios en el *divertimento* y en la *sonata* o *sinfonía* clásicas, a través del *minueto*. Regresa a finales del siglo XIX, pero con la forma, el carácter y el estilo ya muy alterados en comparación al período barroco. Se trata de una libre sucesión de piezas instrumentales, incluso extraídas de otras obras (ópera, ballet o música incidental). Algunos ejemplos se encuentran en Bizet (*La Arlesiana*), Grieg (*Peer Gynt*), Tchaikovsky (*El cascanueces*), Strawinsky (*Petrushka*).

Entre la segunda y tercera décadas del siglo XX se manifiesta un deseo de volver al estilo bachiano, originándose así un regreso a la antigua forma de la *suite*, pero sustituyendo las danzas de esa época, con las modernas. Entre los autores que desarrollaron este nuevo estilo destaca particularmente Paul Hindemith.

Contexto histórico social

La *Suite op. 14* data del año de 1916, en el cual Bartók se había mudado a un suburbio llamado Ráksavölgyi, en donde rentaba un departamento. Estaba casado con su alumna Márta Ziegler, quien había dado a luz a su hijo Béla en 1910.

El 28 de junio de 1914 el archiduque de Austria es asesinado y comienza la primera guerra mundial, en donde Hungría lucha junto a Austria. Los años de guerra le dieron libertad para componer, ya que su delicada condición física no le permitía formar parte de la milicia. En 1915 escribió un gran número de piezas basadas en canciones folclóricas rumanas, entre ellas la *Sonatina para piano*, las *Seis danzas*, y varios arreglos para este mismo instrumento y voz, así como para coro femenino. Al año siguiente crea la *Suite op. 14* y el *Segundo cuarteto*. Un dato curioso, en relación a estas obras, es que en ambas los movimientos se van haciendo cada vez más rápidos, y las dos terminan con un tiempo lento.

En 1917 se estrena su Ballet *A fából faragott királyfi* (“*El príncipe de madera*”) en la “Opera House” de Budapest. Gracias a esta obra el maestro recupera el aprecio del público hacia su música, que años atrás había perdido. A través de sus viajes de investigación, para 1918 el compositor ya había coleccionado 2721 canciones del folklore Húngaro, alrededor de 3500 del Rumano y 3000 del Esloveno.

El 31 de octubre de ese mismo año, el conde Mihály Károlyi es elegido primer ministro húngaro, y el 16 de noviembre el Consejo Nacional, presidido por Károlyi, disolvió el parlamento y proclamó a Hungría república independiente. La reforma social que figuraba en el programa de Károlyi resultó de imposible realización ante el caos interno y la ocupación de las provincias más ricas por las tropas serbias, checas y rumanas. El 21 de Marzo de 1919 el gobierno social demócrata de Károlyi fue sustituido por una república soviética dirigida por el comunista Béla Kun.

Cabe mencionar que al principio, entre los dos primeros movimientos de la *Suite op. 14*, Bartók había introducido un *Andante*, que después él mismo retiró, aparentemente sin razón alguna. Esta obra fue estrenada por su creador el 21 de abril de 1919 en Budapest. En ese año también surgen dos ciclos de canciones; el primero, *op. 15*, no fue publicado en vida del maestro.

Análisis estructural

Primer movimiento

Allegretto

Tiene forma A-B-A. El primer tema es de carácter rítmico y muy preciso y su origen probablemente es rumano, aunque podría ser del autor, ya que, según parece, en esta obra Bartók no utiliza melodías populares originales*. La sección A, en *si bemol mayor*, comienza después de una breve introducción de 4 cc. y está construida por cuatro períodos regulares de 8 cc. (c. 5 a c. 36). En el c. 37 inicia la sección B, abarcando hasta el c. 78, cuyo tema se divide en dos segmentos, uno con carácter expresivo (c. 37 a c. 52) y otro cuya parte principal se encuentra en la m.i., con figuras nerviosas en dieciseisavos, mientras que la m.d. lleva un acompañamiento derivado de la introducción.

En el c. 82 vuelve la parte A con el *meno mosso* (con 3 cc., a manera de introducción, que preparan la entrada del tema), y poco a poco, a lo largo de 6 cc., va alcanzando el *tempo I*; sin embargo el autor no expone el tema completo, sino solamente el primero o segundo incisos, jugando con ellos, o bien, la segunda semifrase. En el c. 100 se presenta una pequeña *coda*, en cuyos primeros 6 cc. utiliza de nuevo la segunda semifrase para hacer una imitación entre las dos manos, a manera de *stretto*. Los últimos ocho compases antes de terminar se basan en el cuarto compás del primer tema, el cual se va diluyendo, hasta concluir con un *si bemol* en el bajo que reafirma la tonalidad.

Segundo movimiento

Scherzo

Presenta la forma rondó: A-B-A-C-A-B-A-*coda*. La parte A está formada por dos períodos regulares de 16 cc. (modificando los últimos cuatro para preparar la entrada de la sección B), en los que encontramos arpeggios descendentes y ascendentes construidos sobre progresiones de tríadas aumentadas, series de 12 sonidos (cc. 17 a 24), intervalos de octava descendentes en progresiones cromáticas (cc. 57 a 64), y todo ello señalado *marcatissimo*, debiendo tocarse con

* Yeomans, David. Bartók for Piano. Indiana University Press, 1988. Pág. 84.

gran energía. Los episodios, en cambio, presentan motivos melódicos, pero siempre con el mismo carácter enérgico.

En el c. 33 comienza el episodio B, en la tonalidad de mi *bemol mayor*, en donde el tema lo lleva la m.i. con un carácter alegre, mientras la m.d. va haciendo el acompañamiento con segundas menores en *staccato*. En el c. 57 vuelve la parte A, pero variada. En el c. 73 comienza la sección C –que llega hasta el c. 122– en donde el tema es *staccato* casi en su totalidad, mientras el acompañamiento de la m.i. está sacado de los incisos del primero y segundo períodos de la sección A con tríadas aumentadas. En el segundo tiempo del c. 122 (a manera de anacrusa) regresa la parte A, también con algunas variantes.

De los cc. 147 a 162 hay un episodio de transición que nos lleva de nuevo a la sección B, con elementos que utilizará en ésta, la cual comienza en el c. 163, pero ahora en la tonalidad de *do mayor*. En el c. 180 vuelve la parte A. En el c. 194 principia la *coda*, en la que cita un motivo ligeramente variado de la parte C (correspondiente a los cc. 97 a 106). A partir del c. 207 concluye el movimiento, recordando por última vez el tema del episodio A, tanto de la primera como de la segunda vez que aparece.

Tercer movimiento *Allegro molto*

De carácter muy agitado y nervioso, está formado de la siguiente manera: A-B-A-coda. En todo este movimiento Bartók utiliza modelos de escalas de origen árabe^{*}. La sección A, que va del c. 1 al c. 59, comienza con un agitado *ostinato* en la m.i. En el c. 5 la m.d. anuncia la célula motívica con la que se construye el primer tema y en el c. 9 éste da comienzo, ya en su exposición completa. Del c. 21 al c. 33 hay un episodio al unísono a la distancia de octava, mientras en el c. 34 vuelve el tema reforzado con cuartas.

Del c. 50 al c. 59 hay un breve pasaje que nos conduce a la sección B, en la cual aparece el segundo tema (c. 60). Aunque en ésta la indicación del *tempo* es *poco più mosso*, conserva sin embargo una cierta afinidad de carácter con la sección A, de hecho, el nuevo tema deriva del

^{*} Yeomans, David: Obra cit. P. 84.

anterior, ya que está sacado de las ocho notas que llevan el *ostinato* de la m.i., estructurándose específicamente con la 1ª, 3ª, 5ª y 7ª. En el compás 84 vuelve la parte A, pero ahora el tema inicia una octava más abajo que la primera vez.

En el c. 105 comienza otro episodio (de 12 cc.), ya citado anteriormente, con un unísono ahora a distancia de dos octavas, el cual nos conduce a la *coda* que da inicio en el c. 117. En los cc. 123 y 125 cita el tema de la sección B y en los cc. 126 y 127 sólo la segunda mitad de dicho tema. A partir del c. 130, hasta el final, regresa la primera semifrase del primer tema, en *fortissimo*, y concluye este movimiento con una estruendosa sonoridad en *fff* y *marcatissimo*.

Cuarto movimiento

Sostenuto

De carácter contemplativo, tiene forma ternaria (A-B-A) cuya primera parte A, se desenvuelve del c. 1 hasta la caída del c. 22 y está construida con un pequeño motivo formado por las notas *si*, *do* y *do bemol*, en tiempo sincopado. En los primeros compases dichas notas se encuentran duplicadas entre las dos manos, en la derecha está en el registro medio y en la izquierda en la voz superior. A partir del c. 10 la melodía principal permanece en la m.i., mientras que la m.d. realiza un *ostinato* sobre la nota *si bemol*, hasta el c. 16.

En el c. 22 inicia la parte B, con la indicación *Piú sostenuto*, y se extiende solamente por 4 cc. Los octavos en terceras que aparecen en ambas manos están en movimiento contrario y el elemento descendente de la m.d. se basa en la segunda y tercera notas del tema de la sección anterior. En el c. 26 regresa la parte A, pero más con función de *coda*. Durante 10 cc. que dura ésta, se crea una atmósfera en la cual la sonoridad se va perdiendo cada vez más, hasta concluir con un acorde en *ppp* en la m.i., seguido de tres cuartas justas en la m.d.

Reflexión propia

El primer movimiento es un danza que posee, en cierto modo, un carácter de introducción a esta importante *Suite*. El ritmo y sus acentuaciones le confieren esa particular atmósfera, basada en la música vernácula, que caracteriza a las obras de Bartók. El *Scherzo* me transmite un carácter muy enérgico y un poco grotesco. Aquí el compositor presenta un pre-dodecafonismo, como lo pudimos ver en el análisis, y la transformación interválica del sujeto es bastante elaborada. El

Allegro molto, particularmente difícil por su velocidad y por las incómodas posiciones de la mano derecha, da una sensación de nerviosismo y angustia provocada por el movimiento perpetuo de la mano izquierda. Finalmente, el *Sostenuto* es muy expresivo y, en mi opinión, doloroso, lo cual es causado por el constante uso de los semitonos en la melodía. El poder destacar las voces que se presentan en los extremos de los acordes, y a veces hasta en medio de éstos, resulta algo complejo de lograr.

La *Suite op. 14*, ya desde hace mucho tiempo se ha convertido en una obra clásica dentro del repertorio de los pianistas.

Manuel M. Ponce: *Cuatro piezas para piano*

Contexto histórico social

En el año de 1925 Ponce decide viajar a París y revisar su técnica de composición. Allí transcurre una larga estancia –de 1925 a 1932– en la cual recibe clases de Paul Dukas, estrecha lazos de amistad con el guitarrista Andrés Segovia y tiene oportunidad de conocer a muchas personalidades del mundo musical. Asimismo, comienza la creación de todas aquellas composiciones pertenecientes a su etapa modernista, usando con frecuencia estructuras neoclásicas. Esto lo podemos observar en los *Preludios encadenados*, el *Intermezzo N° 2*, su audaz *Sonatina*, los *Dos estudios*, dedicados a A. Rubinstein, todas ellas para piano; una gran producción guitarrística; los ciclos para canto y piano basados en poemas de grandes escritores (Lermontov, Brull, entre otros); en la música de cámara, la *Sonata breve*, para violín y piano; *Cuatro miniaturas*, para cuarteto de cuerdas; los *Tres preludios*, para violonchelo y piano, en fin, tantas más. Este viaje sin duda representa un cambio radical en su vida artística.

En 1929, año en que fueron compuestas las *Cuatro piezas para piano*, París era una enorme cosmópolis, desbordante de vida y de agitación, pululante de razas, tribus y hablas de todos los continentes. Francia todavía se estaba recuperando de las pérdidas causadas por la guerra, cuando se implementó el Plan Young, que reducía el monto de lo que Alemania tenía que pagar; por lo tanto, este país sólo pudo saldar una sexta parte de la suma fijada originalmente, lo que motivó que Francia tuviese que reconstruirse principalmente con sus propios recursos. En ese mismo año también estalló la crisis económica mundial provocada por la repentina baja de las acciones de la bolsa de valores de Nueva York. Un año antes (1928), en México, país natal de Ponce, Alvaro Obregón (presidente electo de la república) había sido asesinado en el restaurante “La Bombilla”, ubicado en el sitio donde hoy se levanta su célebre monumento. El 27 de junio, el gobierno interino del licenciado Emilio Portes Gil entra en arreglos y termina el problema religioso de la llamada “Revolución Cristera”. El 9 de julio, mediante un decreto presidencial, se otorga la autonomía a la Universidad de México.

Las *Cuatro piezas para piano* de Ponce están integradas a la manera de la *suite* antigua, de hecho, tienen dos de las cuatro danzas que conformaban la *suite* barroca: la *zarabanda* y la *giga* (ver origen de la *suite* en la pág. 22). En esa época también acostumbraban, en algunas ocasiones, usar

un *preludio* que sirviera de pieza introductiva, igual que el compositor hace en esta obra. En ella, cada mano toca en una tonalidad distinta, por lo que se le conoce como *Suite bitonal*, pero es interesante notar el uso de armaduras contrastantes: mientras una clave está sin alteraciones, la otra tiene cinco, haciendo que una mano toque en teclas blancas y la otra en negras. Al respecto, el pianista y musicólogo Pablo Castellanos escribió: “si se comparan algunos famosos ejemplos bitonales de la literatura pianística con la citada *suite*, resaltará la audacia de Ponce: Milhaud, en su *Corcovado* de las *Saudades do Brasil*, combina escalas de una sola nota diferente; de Falla, en su *Danza del molinero*, combina escalas de dos sonidos diferentes; Prokofiev en su *Sarcasmo N° 2*, combina escalas de tres sonidos diferentes; y Bartók, en su *Bagatela N° 1*, combina escalas de cuatro sonidos diferentes.”¹

En la *suite bitonal*, al combinarse cinco sonidos distintos, da como resultado que el pentagrama sin alteraciones corresponda al modo jónico, mientras el que presenta la armadura se base en la escala pentáfona. Ponce combina estas dos posibilidades a lo largo de toda la partitura, lo cual comentaremos a continuación en cada una de las piezas.

Esta obra no es la única del compositor en donde aborda la técnica politonal, también lo podemos observar en su *Cuarteto miniaturas* (1927), cuyo último movimiento es “tetratonal”, ya que cada instrumento toca en una tonalidad diferente.

Análisis estructural

I Preludio Scherzoso

Es de forma tripartita, A-B-A, en donde la parte “A” se puede dividir en dos secciones de distinta índole. La primera, de carácter nervioso, se extiende de los cc. 1 a 26. El tema está en la m.i., la cual se desenvuelve en la escala de cinco sonidos en teclas negras, mientras la m.d. en la escala jónica a partir de do. El acompañamiento que lleva la m.d. está construido por un trémolo de diez dieciseisavos que se repite con mucha frecuencia. La segunda sección de la parte A comienza en el c. 27 y 3 cc. después cita, con cierto humorismo, el tema de la célebre habanera *La paloma*; primero en la m.d. y en el c. 34 en la m.i. Del c. 36 al c. 50 hay un pequeño desarrollo del motivo que aparece en la m.i. en los cc. 27 y 28, sólo que esta vez lo hace en la m.d.

¹ Castellanos, Pablo: *Manuel M. Ponce (ensayo)*. Textos de Humanidades/32, Difusión cultural, UNAM, 1982, p. 43.

En el c. 51 comienza la parte B con una serie de dieciseisavos que se alternan entre las dos manos, sobre los cuales, 2 cc. más adelante (c. 53), aparece en la soprano un motivo religioso de las letanías de las posadas mexicanas. Del c. 57 al c. 60 se intercala el motivo en dieciseisavos que aparece en el primer compás de la parte B, con otro motivo de la parte A que se encuentra en el c. 20. Del c. 61 al c. 68 hay otra sección de dieciseisavos alternados entre las dos manos, pero ahora con notas dobles. Del c. 69 al c. 74 la m.i. se basa en las figuras de octavos utilizadas al inicio de la parte A y la m.d. realiza una progresión ascendente de terceras quebradas en dieciseisavos. En el c. 79 llega de nuevo el motivo de las letanías, ahora en un registro más agudo y con un acompañamiento diferente. Del c. 87 al c. 94 comienza a anunciarse el regreso de la parte A, la cual llega en el c. 95, pero sólo la primera sección y reducida. El tema ahora es reforzado con más notas en las dos manos y ya en el c. 104 se presenta la *coda*. El movimiento termina con un trino medido (en *forte*) en la m.d. que después se junta con otro, en movimiento contrario, en la m.i. Estos se van desvaneciendo hasta concluir en *pp*.

II *Arietta*

Tiene forma tripartita (A-B-A) y es de carácter lírico y expresivo. La sección A se extiende del c. 1 al c. 21. Aquí también la m.i. se desarrolla sobre la escala pentáfona en teclas negras y la m.d. usa la escala jónica, cuya melodía está formada por notas dobles, en su mayoría cuartas. En el c. 22 da comienzo la parte B, cuyo largo pedal de 8 cc. —escrito por el propio Ponce— contribuye a crear una atmósfera impresionista. La m.d. tiene una serie de triadas quebradas en segunda inversión que van ascendiendo y descendiendo, mientras la m.i. realiza arpeggios con intervalos de cuartas y quintas justas formando un pedal sobre *do sostenido*. Del c. 31 al c. 43 inicia un *crescendo* y *accelerando*, en donde la m.i. presenta diferentes grados de la mencionada escala de cinco sonidos, ahora octavados.

En el c. 46 vuelve la sección A, pero con un mayor número de voces: tres en la m.d. y dos en la m.i. Se repite de manera incompleta, ya que en el c. 58 principia una larga *coda* de 25 cc.. Esta inicia con los primeros dos incisos de la parte A y 4 cc. más adelante continúa con una serie de triadas en figuras de octavos, que se alternan en ambas manos, y la indicación *piú mosso*. En el c. 63 aparece un *accelerando senza crescendo*, y en el c. 66 se genera una melodía en la voz

superior. Más adelante los acordes alternados se tocan en *ppp* y a gran velocidad, sea por el *accelerando* anterior, sea porque ahora están como dieciseisavos. Al final se queda un *la sostenido* con *sf*, ligado durante 4 cc., sobre el cual dos breves y volátiles arpeggios en movimiento contrario culminan la pieza.

III Zarabanda

Tiene forma bipartita (A-B-A₁-B₁-Coda). Es de carácter expresivo y de movimiento tranquilo. La parte A se extiende del c. 1 al c. 11. La m.d. ahora se construye sobre la escala pentáfona y el motivo que expone está octavado; la m.i. se mueve por lo tanto en el modo jónico, sobre el cual podemos distinguir una melodía gregoriana en los cc. 8 a 11.

En el c. 12 comienza la sección B en *forte*. La m.i. va haciendo acordes de octava (con la quinta omitida) que descienden por grados conjuntos hasta bajar ocho notas (de *mi* a *mi*) y la m.d. repite un motivo sincopado descendente. Del c. 18 al c. 23 se presenta un tipo de variación de la parte A, la cual regresa en el c. 24 pero con algunos cambios (A₁), entre ellos, 2 cc. más de extensión y la melodía gregoriana aparece un tono más arriba con respecto a la primera ocasión.

De igual modo la parte B, que al volver en el c. 37 lo hace a una tercera menor ascendente y con algunas variantes (B₁). Por otro lado, en lugar de la variación del primer tema que estaba a partir del c. 18, introduce otro motivo gregoriano en la m.i., el cual aparece en el c. 42 y termina en el c. 45. En el c. 47 inicia una *coda* de 13 cc., en donde la m.d. lleva síncopas, como se han venido presentando a lo largo de toda la pieza, mientras la m.i. va descendiendo por grados conjuntos hasta llegar a una octava inferior, en donde se desvanece en *ppp*.

IV Giga

También tiene forma bipartita (A-B:||A₁-B₁:||) y está en compás de 6/8 y 2/4, los cuales combina frecuentemente entre las dos manos. Su carácter es brillante y rítmico como el de una *toccata*. Nuevamente la m.d. se encuentra en el modo jónico y la m.i. en la escala pentáfona, alternando intervalos de cuartas y quintas justas, o quintas y sextas. La parte A se extiende del c. 1 al c. 38,

el cual tiene un *glissando* que sirve de enlace para llegar a la parte B. Esta comienza en el c. 39 con brillantes octavas en la m.d., que luego se repiten como eco en *pp*. Sigue un pasaje con acordes quebrados que van en *crescendo* y *accelerando*, hasta culminar en los cc. 61 y 62. En el c. 63 principia la sección A₁, pero ahora una séptima mayor arriba, lo cual convierte el modo de la m.d. en locrio.

La parte B₁ inicia después del *glissando*, en el c. 99, y se repite de manera muy similar a la sección anterior, sólo que una cuarta justa más arriba. Termina igual que la primera vez, pero en aquella Ponce escribe *a tempo*, mientras que ahora, en la última, está un *rallentando*, lo cual contribuye a que esta magnífica obra concluya de manera potente y grandiosa.

Reflexión propia

Las *Cuatro piezas para piano* son de gran interés dentro del repertorio pianístico de Ponce, ya que éstas representan un cambio radical en su técnica compositiva, abordando la bitonalidad. Durante el período que el compositor transcurre en París, la *Suite bitonal* –junto a los *Preludios encadenados* y la intrincada *Sonatina*- viene a ser, sin duda, una de sus obras más importantes para piano solo, de brillante creación musical.

En la *Suite bitonal*, me llaman la atención los temas populares (*La paloma* y las *letanías* mexicanas de las posadas) que aparecen en el *Preludio*, mismos que lo colocan dentro de una cierta esfera de nacionalismo, por supuesto modernista y no romántico como era el caso de las obras compuestas anteriormente en México y con las que tanto identificamos al compositor. Son interesantes los intervalos de cuartas que utiliza en la *Arietta*, los cuales provocan una sensación muy particular, semejante a la que nos produce el primero de los *Dos estudios* dedicados a A. Rubinstein, por cierto, compuestos durante esta misma etapa. De peculiar belleza, en cambio, resulta la melodía gregoriana que Ponce introduce en la *Zarabanda*. La *Giga*, de considerable dificultad técnica, se torna especialmente atractiva debido a la constante birritmia (dos notas contra tres) y a las hemiolas que introduce de manera esporádica.

Bibliografía

- Agosti, Guido: Prefacio y notas críticas de las *Sonatas* de Chopin. Ediciones Curci, Milano, 1965.
- Allorto, Riccardo: *Nueva historia de la música*. Edición G. Ricordi & C. Milano, 1992.
- Bourniquel, Camille: *Chopin*. Grove Press, Inc., New York, 1960.
- Castellanos, Pablo: *Manuel M. Ponce (ensayo)*. Recop. y rev. de Paolo Mello. Textos de humanidades/32, Difusión Cultural. U.N.A.M., 1982.
- Cortot, Alfred: Prefacio y notas críticas de la *Sonata op. 58* de Chopin. Ediciones Salabert, París, 1930.
- De la Guardia, Ernesto: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Ricordi Americana S. A., Buenos Aires, 1947.
- Dent, Edward Joseph: *Ferruccio Busoni*. Traducción, introducción y notas de Jorge Velazco. U.N.A.M., 1975
- Editora Cultural y Educativa, S.A. de C.V.: *Chopin*. En *Los grandes de todos los tiempos*, Mondadori-Novaro. México, 1968.
- Eliás, Javier: *Federico Chopin*. En *Los protagonistas de la historia*, Iberico Europea de ediciones, S.A., Madrid, 1969.
- Fischer, Edwin: *Las sonatas para piano de L. V. Beethoven*. Edizioni de Santis, Roma, 1958.
- Mello, Paolo: *Breve reseña de la obra de Ponce*. Boletines de la E.N.M. nos. 22 a 24. México, Abril 99 a Enero 2000.
- Mello, Paolo: *Manuel M. Ponce, músico polifacético*. Revista Heterofonía no. 79, Conservatorio Nacional de Música. Octubre a diciembre, 1982.
- Nuevo diccionario Ricordi de la música y de los músicos*. Edición G. Ricordi & C. Milano, 1976.
- Randel, Michael: *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Diana. México, Julio de 1997.
- Rattalino, Piero y Rescigno, Eduardo: *Chopin*. Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1982.
- Schonberg, Harold: *Los grandes compositores*. Javier Vergara Editor S.A., Buenos Aires, Argentina, 1987.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by Stanley Sadie, London, 1980.

Yeomans, David: Bartók for piano. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.

Zimmermann, Ewald: Prefacio de la *Sonata op. 58* de Chopin. G. Henle Verlag, München, 1976.