

7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Opción de Tesis :

NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el Título de:

LICENCIADA EN PIANO

P R E S E N T A

297833

LLUVIA ROCÍO MORALES Y CRUZ

Noviembre del 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

J. S Bach:

Toccata en Do menor BWV 911

L. V. Beethoven:

Sonata para piano Opus 57 No. 23

Edward Grieg:

Concierto para piano Opus 16

Achille Pichi:

Cuatro preludios para piano

Eduardo Hernández Moncada:

Costeña

ABREVIATURAS UTILIZADAS

c.	compás
r.	registro
izq.	izquierda
ejem.	ejemplo
sf.	sforzando
p	piano
pp	pianissimo
ff	fortísimo
b	bemol

J. S. BACH (1685-1750)

Fue sin duda un compositor de dotes extraordinarios . Hombre para el que el propósito y la razón de la música “debería ser” la Gloria de Dios y la recreación de la mente .

Como luterano vivió con la siguiente convicción : “ser esclavo y siervo de la voluntad de Dios”. J.J. (Jesu Juva- Jesús ayúdame) y SDG (Soli Deo Gloria – Solo a la Gloria de Dios) aparecían al principio y al final de cada partitura, rasgos en tinta de su personalidad y convicción religiosa. A partir de esto es que podemos entender la grandiosidad y la profundidad de su obra.

Nació en Einsenach, Sajonia en 1685. Proviene de una familia de músicos por tradición. En su época gozó de fama de virtuoso, de consumado organista, director de orquesta y coros, además de improvisador inimaginable. A pesar de esto su obra fue muy poco difundida, pues la idea de un concertista que interpretara música de otros autores no existía como tal. También tuvo censuradores, para quienes su música parecía demasiado compleja.

Bach vivió siempre en Alemania. Estudió con ahínco las obras de Vivaldi, Buxtehude, Frescobaldi y Pachelbel, transcribiendo algunas de ellas para el clave. Fué músico de la Corte de Weimar (1703), organista de la Iglesia Nueva de Arnstadt (1704) y San Blas de Mühlhausen (1707), Kapellmeister y director de música de cámara de la Corte de Anhalt-Köthen (1717) y director *chori musici* en Santo Tomás de Leipzig (1723).

Para el teclado (clave) escribió preludios y fugas, invenciones, sinfonías, el Clave bien temperado I (1722) y II (1744), siete tocatas (1717), la Fantasía cromática y fuga (1730), seis partitas o suites alemanas, seis suites inglesas, seis francesas, las Variaciones Goldberg y el Arte de la fuga (1749).

Para *violín solo*, tres sonatas y tres partitas (1720). Para violoncello, cinco suites que recuerdan sus suites francesas de clave y seis sonatas para cello y clavicordio.

Para orquesta, los seis conciertos de Brandemburgo (1721) y tres overturas o suites.

Otras de sus obras representativas son La pasión según San Juan (1724), 26 cantatas (1725), La pasión según San Mateo (1729), cuatro misas breves y la Misa en si menor (1733).

José Subirá (1924) nos dice acerca de Bach: “su música se distingue por una absoluta profundidad lógica y psicológica. Abrese con ella un mundo infinito e ilimitado de sensaciones sonoras.....” Opinión bastante certera. En fin, con Bach podemos afirmar que la música del *período Barroco* (1600-1750) llegó a su culminación, éste compositor resumió lo que había antes y anticipó mucho de lo que vendría. Uno de sus grandes aportes a la música es que estableció definitivamente la afinación de semitonos iguales que hasta hoy se emplea.

Podemos señalar tres secciones en ésta obra.

La primera (C.1 al 12) se inicia con una introducción donde aparecen escalas en diesiseisavos y treintaidosavos que nos adentrarán en la tonalidad de do menor. Como una característica de las toccatas, su escritura implica ya un nivel de virtuosismo. Al final de ésta sección hay una cadencia a la dominante (sol).

La segunda sección (C.12 al 33) contrasta fuertemente con la anterior. Aquí hay cuatro voces que en un tejido polifónico “cantan” a modo de coral. El tempo es un *Adagio* y el carácter es meditativo, siempre cambiando armónicamente, como si avanzara, pasando por tonalidades de Mi bemol, Re mayor y Sol menor, hasta terminar en Sol mayor.

En la tercera sección Bach nos presenta una fuga doble a tres voces.

En la primer fuga (c.33 al 85) el tema -de inmensa paz- es presentado la primera vez por la contralto. En la exposición **no** hay un contrasujeto definido que se repita igual a cada presentación del tema. Pasa por las tonalidades de Mi bemol, Si bemol y Sol menor. Esta fuga termina con una parte brillante con treintaidosavos y una cadencia conclusiva a Sol mayor.

En la segunda fuga (c.86 al 170) el tema es exactamente el mismo que el de la primera fuga. Pero aquí sí hay un contrasujeto que aparece cada vez con el tema, y es el mismo, con excepción de algunas veces que varía su final por razones armónicas o melódicas. Esta fuga está enriquecida por episodios que son bastante diferentes de las presentaciones del tema, con células rítmicas que dan variedad, interés y fluidez a la obra. Pasando por tonalidades como Sol menor, Mi bemol, Si bemol, Si bemol menor y Fa menor. A medida que va avanzando la fuga se hace más complicado el tejido armónico llegando al climax -de carácter dramático- en Fa menor y posteriormente en Do menor. Esto nos lleva a una Coda (*Adagio*. c.171 al 175) donde mediante un juego virtuoso de escalas en treintaidosavos y seisillos, con una majestuosa cadencia se da fin a ésta obra.

Es asombroso el manejo de la polifonía y contrapunto de Bach. Es genial la maestría que descubrimos al analizar sus partituras. Y más allá de las notas, el mensaje espiritual que logra comunicarnos al escuchar su música es verdaderamente conmovedor.

LUDVIG VAN BEETHOVEN (1770- 1827)

Nació en la Ciudad de Bonn, Alemania en 1770. Genio desde niño, desbordaba ideas y originalidad. Se consideraba a sí mismo como un artista y defendía sus derechos como tal, dijo alguna vez: “lo que está en mi corazón debe salir a la superficie, y por lo tanto tengo que escribirlo”. Tenía una personalidad de elevada intensidad, defectos de carácter, modales deplorables, desorganizado en todo menos en su música.

Gozaba de gran fama como pianista –fue el más enérgico de su tiempo- e improvisador.

Su obra la podemos ubicar en la transición de el *período clásico* al *período romántico*. En el clásico desaparece la práctica del bajo continuo y en su lugar se da un nuevo tratamiento melódico: la formación de una sola voz homófona, sujeta a períodos simétricos, así como la búsqueda del refinamiento estilístico, el equilibrio y la pasión refrenada.

En la postura del artista romántico notamos un interés por los valores nacionales (mitos, historia, cuentos y canciones) así como también una intensificación de la vida emocional, basada en las fuentes místicas de la personalidad humana.

Con Beethoven la forma clásica logró su máximo perfeccionamiento. Pero fue él mismo quien más adelante “rompió” dicha forma y se convirtió en el primer músico programático de gran categoría. Creó el prototipo de la concepción musical romántica con su Sinfonía Pastoral, donde pide “más expresión del sentimiento que descripción”.

El arte de Beethoven haya su mayor expresión a través de tres formas musicales: la sonata para piano, la sinfonía y el cuarteto para instrumentos de cuerda.

Escribió 32 sonatas para piano que constituyen un ciclo completo e insustituible de su evolución espiritual y artística. El piano era su instrumento favorito. La sonata no 23 opus 57 “*Apasionata*” debe su título al impresor de música hamburgués Rudolf Craz, que la publicó en 1807.

A propósito de ésta sonata, Schiller (alumno de Beethoven) le preguntó a éste, qué estaba pensando cuando escribió ésta sonata y él contestó: “leed la Tempestad” (se refería a la obra teatral de W.Shakespeare). Ciertamente habremos de encontrar similitud entre la estructura de la obra literaria y la estructura musical de la sonata. Me referiré a esto más adelante en el análisis propio de la sonata.

Compuso 9 sinfonías. Hay en ellas tanta emoción , claridad en la exposición incluso de las ideas más sublimes, una facilidad de cambiar de sentimientos que los oyentes se sienten subyugados ante tal música. Hay apuntes de una décima sinfonía que quedó inconclusa.

Tiene 16 cuartetos o 17 si incluimos la fuga en Si bemol mayor opus 133 publicada por separado. Representan la cumbre poética y técnica de su arte. También escribió 10 sonatas para violín y piano, 22 tríos para diversos instrumentos, un concierto para violín y orquesta (opus 61) y cinco conciertos para piano y orquesta. Numerosas composiciones vocales –lieder, cánones, cantatas- cerca de 300 piezas.

1er. Movimiento

Allegro assai

Tiene forma sonata. Está escrito en fa menor, compás de 12/8. La **Exposición** empieza de lleno con el primer tema “A”, cuya melodía dibuja un acorde descendente y luego ascendente de fa menor (c 1 al 4). Contrastando con esto está la segunda parte del tema que tiene otra figura melódica más estable y un trino (c. 3). Del compás 5 al 9 repite el tema en Sol b mayor. Este inicio de sonata es misterioso pues su matiz *pp* nos sumerge en una sensación de incertidumbre.

Hay un motivo rítmico melódico muy interesante que nos dará un toque característico en éste movimiento (c 10). Es el tema del “Destino” de Beethoven, mismo que unos años después va a ser el tema principal de su quinta sinfonía:



Como en ésta, ya había aparecido en otras obras para piano con anterioridad. En éste análisis lo llamaré tema “D”.

Del compás 1 al 23 presenta el tema “A”. Enseguida (c 24 al 34) hay un puente cuya característica es un ostinato rítmico de octavos que a su vez hacen un pedal armónico de Mi bemol.

El segundo tema “B” tiene semejanza con el tema A en el aspecto rítmico y un poco en el melódico. Es como si surgiera de éste. Sin embargo son muy diferentes en cuanto a su carácter. El tema A es oscuro, terminante. El tema B es afable y luminoso, esperanzador. Está en la tonalidad de La b mayor (c 35 al 39) y cuando se repite en la octava superior, es interrumpido por un acorde de Si b menor (c 42) que detiene su movimiento. Sigue un período de transición (c 43 al 50) hasta llegar a otra parte en La b menor donde se está desarrollando el tema D (c 51 al 65). Dicho tema aparece en la mano izquierda (ver c 53 y 54) con una fuerza arrolladora. Melódicamente dibuja un acorde disminuido a partir de Si b. Esto se repite (c 57 y 58) una octava arriba. Luego va decreciendo poco a poco y así finaliza la exposición en el compás 65.

El **Desarrollo** (c.65 al 134), inicia con el tema A en Sol # menor (tercer grado de Mi), y después en Mi mayor, entrando por completo a ésta tonalidad. No lo repite

igual que en la exposición. Hace una ampliación de la segunda parte de éste tema (ver c. 71 al 78).

Del compás 78 al 88 vuelve a presentar la célula motivica del tema A en diferentes tonalidades: Mi menor, Sol mayor, Do menor, Mi b mayor, La b mayor; rompiendo ésta secuencia cuando lo presenta en disminuído a partir de La (c. 89 al 92). Después repite el puente de la exposición con un pedal armónico de La b (c. 93 al 108).

Repite el tema B en Re b mayor (c. 109 al 113) y modula a Sol b mayor, Si menor, Sol mayor y Do mayor (c. 114 al 122), después alarga el tema para llegar a una sección de acordes disminuídos a partir de Re bemol, que finaliza con la presentación del tema D en un punto climático del movimiento (c. 123 al 134).

Justo en ese momento llegamos a la **Reexposición** (c. 135. al 202) cuya peculiaridad es que mantiene un pedal armónico de Do con un ostinato rítmico de octavos (c. 135 al 151). También repite el tema A en Fa menor y Sol b mayor. No sin aparecer el tema “D” en ambas manos.

Presenta el tema A en Fa mayor (c. 152). Aparece un puente (c. 163 al 173) como en la exposición, con un pedal armónico de Do. Enseguida presenta el tema B en Fa mayor (c. 174 al 180) que es “detenido” por un acorde de Si b menor. Ocho compases más tarde –después de una escala descendente que no se compromete con ninguna tonalidad- llegamos a la presentación del tema “D” en Fa menor (c. 190 al 203). Su melodía es “dramática”, pues dibuja un acorde disminuído a partir de Sol bemol (ver c. 192 y 193).

Enseguida está una **Coda de Sección** o **Coda del desarrollo** (c. 203 al 238). En la mano izquierda presenta el tema A en Fa menor, sol b mayor y Re b mayor; de repente (c. 213) empieza a deformar el tema, pues armónicamente pone acordes disminuídos, lo cual altera la melodía, volviéndola tensa. Llega a una parte en *ff* donde diesiseisavos alternados entre las dos manos pasan por las tonalidades de Sol b mayor, Si b menor, Do mayor y Re b mayor (c. 218 al 226).

Luego hay una sección muy virtuosa de arpeggios en Si b menor, Fa menor y Do con séptima de dominante (c. 227 al 238). En los últimos cuatro compases de ésta Coda aparece el tema “D” en diferentes registros, creando una sensación de incertidumbre.

La **Coda final** (c. 239 al 263) presenta el tema A en Fa menor. De nuevo lo va haciendo más dramático con sus modulaciones inesperadas (ver c. 243 al 250).

Bloques de acordes en *ff* y con *sforzando* nos anuncian el final del movimiento, que termina presentando el tema A en matiz *piano*, disminuyendo de sonoridad hasta *pianissimo*.

Estructura del primer movimiento:

A. puente. B. Puente. D
Exposición

A. A. Puente. B. Puente. D.
Desarrollo

A. Puente. B. D. A. Puente. D.
Reexposición
Coda de sección

A. A.
Coda

Segundo movimiento

Andante con moto

Se trata de un *tema con variaciones*, escrito en compás de 2/4, en Re b mayor. El **tema** (c. 1 al 16) tiene dos partes -de 8 compases cada una-, la primera en Re b mayor y la segunda en La b mayor como respuesta a la primera. La melodía del tema es apacible y nos sugiere serenidad, madurez. Está escrito en el registro grave del piano (r. 4).

En la **primera variación** (c. 17 al 35) el bajo está sincopado. La mano derecha lleva el tema (r.4) con acordes de octavos que se alternan con silencios de octavo. También hay melodías con dieciseisavos que alternando silencios hacen un elegante juego de síncopas.

En la **segunda variación** (c. 36 al 53) el tema (r.5) está en dieciseisavos en la voz superior, a modo de acompañamiento de la nueva melodía del bajo, que es a su vez un tipo de inversión del tema.

En la **tercera variación** (c. 54 al 68) solo aparece la primera.

En la **cuarta variación** (c. 69 al 85) aparece la segunda parte del tema (La b mayor) bastante cambiado. Se encuentra en la voz superior (r.6) y la mano izquierda acompaña en treintaidosavos con bajo de Alberti y escalas. parte del tema (en Re b mayor). Está sincopado en la voz superior (r.6) y la mano izquierda acompaña en treintaidosavos con un bajo de Alberti y escalas, 8 compases después se invierte y es la mano derecha quien con treintaidosavos acompaña al tema, que ahora está sincopado y con acordes en la mano izquierda

En la **quinta y última variación** (c. 86 al 101) vuelve a aparecer el tema como al principio, pero ahora se divide entre los registros 4, 5 y 6. El bajo hace el acompañamiento con una melodía dulce y *cantabile* (c 88 al 89 y 92 al 93). Al finalizar la frase (c 100) Beethoven **no** resuelve a la tónica como se espera, sino resuelve a un acorde disminuido a partir de Si b que nos deja en tensión y es a la vez el preámbulo para el siguiente movimiento (*attaca*).

Tercer movimiento

Allegro ma non troppo

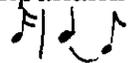
Escrito en Fa menor.

Hay un abrupto cambio de ambiente entre el segundo movimiento y éste.

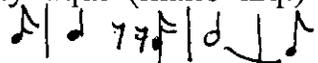
Aquí, Beethoven utiliza una forma mixta: el **Rondo-Sonata**.

Para su análisis dividiremos en 2 secciones todo el movimiento.

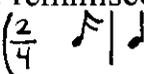
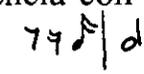
En la primera sección hay una introducción (c 1 al 19) donde octavos con puntillo y dieciseisavos después, nos informan del material temático que habrá en todo el movimiento.

El tema del **estribillo**, que llamaremos “A”, aparece por primera vez del compás 20 a la caída del 28; ahí mismo empieza una repetición del tema (c. 28 al 36), pero aparece un acompañamiento diferente (mano izq.) de dieciseisavo y cuarto con apoyatura $\frac{2}{4}$  que más adelante será material del primer episodio (B).

Es importante decir que si analizamos armónicamente al estribillo nos damos cuenta de que los primeros 4 compases (c. 20 al 23) dibujan un acorde ascendente de fa menor; y los siguientes 2 compases (c. 24 y 25) otro de Sol b mayor. Esto nos remite inmediatamente al tema primordial del primer movimiento (ver inicio).

El **primer episodio “B”** lo consideramos de la anacrusa del compás 36 a la caída del compás 64. El material temático que hay aquí (mano izq.) está basado en el siguiente motivo rítmico-melódico: $\frac{2}{4}$ 

Enseguida aparece el tema del estribillo como puente, modulando hacia do menor (c. 64 al 75).

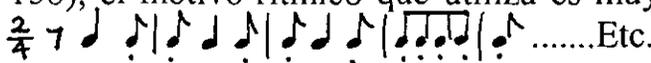
El episodio “C” (c. 76 al 96) está en Fa menor. Su material temático tiene alguna reminiscencia con el del episodio “B”. Pero aquí es más espaciado el ritmo: $\left(\frac{2}{4} \text{  \right) \frac{2}{4} \text{ $

Termina esta primera gran sección con una **codetta** (c. 96 al 117) utilizando el tema del estribillo y un nuevo material que es conclusivo:

$\frac{2}{4}$ 

(ejem. C. 98 al 100) y que utilizará para los finales de sección y coda. Ese ritmo siempre lo presentará con acordes.

La **segunda sección** empieza con el tema del estribillo (c 118 al 142). En ésta ocasión lo presenta en disminuído a partir de fa, haciendo algunas variaciones. Después lo presenta en las tonalidades de Si b menor y do b mayor, cambiando también el acompañamiento.

En el **episodio “D”** (c. 142 al 158), el motivo rítmico que utiliza es muy atractivo al oído por sus síncopas: Etc.

Primero lo presenta a una sola voz y después octavado (ejem. C. 146 al 150). Está en las tonalidades de Si b menor y fa menor.

Al terminar éste episodio, vuelve a aparecer el tema del estribillo en fa menor como puente. Esta vez dicho tema está fugado, pues lo inicia la mano derecha y un tiempo después lo sigue la mano izquierda (c. 158 al 168).

El **episodio “E”** (c. 168 al 212) presenta síncopas en *ff* que tienen el efecto de ir hacia más –van al registro agudo del piano-, armónicamente van en progresión a un acorde disminuído (que sirve de dominante de fa menor).

Si hay una peculiaridad aquí, la debemos a los silencios hasta de un compás entero (ver c 179 al 141) que juegan un papel fundamental creando la sensación de incertidumbre, misterio; y esto aunado a la sonoridad de un acorde disminuido (c 184 al 205) realmente nos convence de ello.

Es importante anotar que en éste episodio los matices inician en *ff* y terminan en *pp* con un acorde de do con séptima de dominante (c. 206 al 211), que indudablemente se resuelve en la reexposición.

En la **Reexposición** (c. 212 al 288), los materiales que utiliza Beethoven son: el estribillo sintetizado (c. 212 al 228), repite el episodio B (c. 228 al 256), repite el puente en fa menor con el tema del estribillo pero a diferencia de la primera vez que lo presenta (c. 64), ésta vez modula a Re b mayor. Del compás 268 al 288 repite el episodio C pero en otra tonalidad: Re b mayor.

Después (c. 288 al 307) nos presenta una Coda de Sección con material del estribillo y los octavos con ritmo conclusivo (ver codetta). Esta Coda tiene 2 casillas, la primera regresa a la segunda sección del movimiento.

De la segunda casilla en adelante llegamos a la gran **Coda final**. (c. 308 al 371). Hay un cambio en la dinámica del movimiento: *Sempre più allegro* (c. 312) y *Presto* (c. 316).

En el *Presto* utiliza muchos acordes que nos dan la sensación de grandiosidad. Hasta la primera casilla (c. 316 al 323) son parte de la tonalidad de fa menor. De la segunda casilla hasta la segunda primer casilla (c. 325 al 334) están en la tonalidad de La b mayor.

De aquí y hasta el final de la obra (c. 335 al 371), el acompañamiento tiene sforzandos (*sf*) y matices que van del *f* al *ff*. El resultado final es una sonoridad exuberante y majestuosa, que nos impacta por su tono dramático.

Estructura del tercer movimiento

1ª. Sección Introducción . A . B . A como puente . C. Codetta con A .
EXPOSICIÓN

2ª. Sección A . D. A como puente . E .

A sintetizada. B. A como puente . C. A como coda de sección. CODA.
REEXPOSICIÓN

ACERCA DE LA PIEZA TEATRAL “LA TEMPESTAD” Y LA SONATA “APASSIONATA”

La trama de la Tempestad es muy sencilla: Próspero, que es un mago por afición y duque legítimo de Milán, fue desposeído de su ducado por su hermano Antonio -que a su vez fue ayudado por el Rey de Nápoles- y lanzado al mar en una barca con su pequeña hija Miranda. Ambos arriban a una isla desolada en el Mediterráneo. Transcurren algunos años y con ayuda de la magia, Próspero hace naufragar la nave de su hermano, donde viene el príncipe Fernando, que después se enamorará de Miranda.

En cuanto a los otros personajes, el mago castiga a sus enemigos y luego los perdona. Ariel (espíritu de bien) es puesto en libertad y los demás -excepto Calibán (nativo de la isla)- regresan a Italia donde Próspero recupera su

ducado, celebra la boda de su hija Miranda con Fernando y renuncia a la magia.

En el acto I está el naufragio de los enemigos de Próspero en la isla. En el acto II aparece Calibán, personaje perverso que es como un engendro. Sin embargo no todo es terrible, pues Shakespeare introduce un enredo cómico en medio del drama. El primer movimiento de la Sonata bien podría representar estos primeros dos actos.

En el acto III se presenta el romance de Miranda y Fernando que es más que aprobado por Próspero (escena I). Si ponemos atención al carácter del tema del 2º. Movimiento (sonata), su gentileza supondría a éstos dos personajes enamorándose.

En el acto IV Próspero ofrece un interludio o mascarada a los jóvenes enamorados, donde aparecen genios y figuras mitológicas. Las variaciones 3, 4 y 5 del 2º. Movimiento (sonata) evocan la fantasía de este imposible.

Y es aquí precisamente cuando Próspero de una manera abrupta recuerda a Calibán, que ahora está aliado con sus enemigos. Se interrumpe la mascarada, los personajes fantásticos se desvanecen y la venganza se reinicia.

Sin duda este fin de acto nos recuerda el cambio del 2º al 3er movimiento de la sonata.

En el acto V y Epílogo, Próspero castiga y perdona a sus enemigos, llegando al desenlace que ya conocemos.

A fé que si “buscamos” semejanzas entre los personajes de la obra y cada uno de los temas de la sonata nos vamos a llevar una grata sorpresa. Imaginación desbordada o no; si hurgamos en la personalidad de los primeros y les damos “vida” a través de los sonidos; les dejamos salir para que nos encanten con sus aventuras.....entonces iremos encontrando más y más similitudes entre las atmósferas de la obra teatral y la música.

La Tempestad, obra “mágico-fantástica”, la Apassionata, otro tanto. Encontrar un vínculo entre ellas es probable; qué tan cierto es éste?, cada quien finca los límites de su imaginación.

EDWARD HAGERUP GRIEG (1843 – 1907)

Nació en Bergen, Noruega. Sus primeras lecciones de piano las tomó con su madre, que era pianista profesional. Estudió en el conservatorio de Leipzig (1858), donde fue discípulo de Wenzel y Moscheles, Hauptman y Richter, Reinecke y Rietz. En 1863 pasó a Copenhague y allí continuó junto con Gade y Hartmann, quienes ejercieron gran influencia sobre él.

Se estableció en Cristiania (hoy Oslo) en 1866; donde organizó y dirigió la Academia de Música Noruega desde 1867. El noruego Rikard Nordraak despertó su interés en la música folklórica de su país: “aprendí a conocer los cantos del norte y mi propia naturaleza” decía Grieg.

En 1874 el gobierno Noruego le otorgó un salario anual que le permitió dedicarse por completo a la composición. Se hizo famoso por su música incidental para el drama poético Peer Gynt (1875), de Henrik Ibsen.

En 1885 se aisló en un estudio de Lofthus, después mandó construir la villa Trolldhaugen, cerca de Bergen, donde vivió el resto de sus días

Aunque su música tiene influencia de los compositores románticos, como R. Schumann y F. Chopin, Grieg adaptó sus propias melodías basándose en el estilo del folclor noruego y fue el maestro de los fundamentos armónicos que evocan la atmósfera de su tierra.

Entre sus composiciones destacan: Heridas del corazón, La última primavera (inspiradas en un poema noruego), y la suite En tiempos de Hölberg (1885), para orquesta de cuerdas El retorno al país y Olav Trygvason, para coro y orquesta, un cuarteto de cuerda, canciones y numerosas obras para piano, entre ellas una balada en sol menor y el famoso concierto para piano y orquesta en la menor opus 16.

El concierto para piano Opus 16 es uno de los más tocados en el mundo. Grieg lo compuso en el verano de 1868, mientras estaba de vacaciones en una villa danesa en Zeeland; un año antes de casarse con su prima Nina Hagerup.

Su lirismo e inigualable sabor noruego lo hace diferente de los Románticos de Europa Central: es cálido, brillante y majestuoso.

1er. Movimiento

Allegro moderato

Está escrito en la menor, en compás de 4/4. Tiene forma **sonata**. Inicia con una introducción (c.1 al 6) donde seguido de un redoble del timbal entra el piano en *ff* con una virtuosa progresión de acordes y arpeggios que por su fuerza emotiva, se imponen desde el principio.

La **Exposición** se encuentra del compás 7 hasta el 88. Es la orquesta la que inicia presentando el tema 1 en la menor. Este tema está compuesto de dos partes, la primera (c.7 al 10) tiene un ritmo muy preciso,; la segunda (c. 11 al 14) es muy ligada y *cantabile*. Repite la segunda parte del tema (c.15 al 18) antes de que empiece el piano solista.

El piano entra en el compás 19 con el tema 1 mientras la orquesta lo acompaña (c,19 al 30). Enseguida hay un puente (.c.31 al 40), el carácter es vivaz e inquieto. Está en la menor, aunque presenta algunas inflexiones a Re mayor, hasta que llega a la dominante de Do (Sol mayor) al final de esta parte; donde una escala cromática descendente (c,41 y 42) nos lleva a la Coda de Sección (c,43 al 48).

Seguido de esta Coda hay un *tutti* de la orquesta, que a modo de introducción, presenta el tema 2, de un carácter ensoñador. Está en Do mayor (c.49 al 52), y el piano lo retoma (c. 53 al 72), desarrollándolo, dándole más fuerza, y poco a poco va *crescendo* hasta llegar a *ff*; construyendo una gran cadencia al fin de la exposición.

Del compás 73 al 116 un *tutti* de orquesta da fin de la exposición y nos introduce al **Desarrollo** (c,73 al 88).

En éste, la flauta -acompañada por arpeggios por el piano- desarrolla el tema 1 (1ª. Parte) en Mi menor (c. 89 al 92) y en fa menor (c,95 al 98). La orquesta completa sigue con el tema 1 (1ª parte) en *f* hasta que el piano toma la 2ª parte de dicho tema, presentándolo de una manera diferente; con un carácter más dinámico, haciendo una progresión por tonos (c.102 al 106).

Después hay una sección de octavas para el piano donde el solista luce su virtuosismo (c. 110 al 112) llegando a un punto climático del

movimiento. Por su parte la orquesta se queda con reminiscencias del tema en los cuernos y trombones (c. 113 al 116). Poco a poco se reduce la sonoridad y así llegamos a la Reexposición:

En la **Reexposición** el piano presenta el tema 1 (c. 117 al 124) aunque ésta vez es la orquesta quien lo repite (c. 125 al 128). Después está el mismo puente de la exposición (c. 129 al 138) con inflexiones a Mi menor y a Mi mayor. Vuelve a presentar la escala cromática descendente y Coda, esta vez para llegar a Mi mayor como dominante de La (c. 139 al 146).

El tema 2 se encuentra ahora en La mayor. Lo presenta primero la orquesta (c. 147 al 150) y luego el piano (c. 151 al 171). Después hay un *tutti* (c. 171 al 175) en *ff* que abrirá paso a la **Cadencia**.

En ésta última -de completo lucimiento por parte del pianista que la interpreta-; el compositor hace gala de sus habilidades, explotando al máximo las posibilidades sonoras del piano.

Es impresionante la expresividad y emotividad que logra Grieg en ésta cadencia.

Regresa la orquesta para hacer la **Coda Final** (c. 176 al 191) con materiales del tema 1, y es seguida por el piano; que vuelve a presentar los acordes de la introducción (ver c. 2 y 3), pero modifica el ritmo; ahora los presenta en tresillos.

2º. Movimiento

Adagio

Está en la tonalidad de Re bemol mayor. Compás 3/8. Tiene forma ternaria: A B A.

En la **parte A** inicia la orquesta con el tema 1, meditativo y muy expresivo (c. 1 al 8). Enseguida aparece el tema 2, que tiene muchas similitudes armónicas con el 1 (c. 9 al 19).

Con estos dos temas desarrollará todo el movimiento. Del compás 23 al 28 hay una pequeña coda con una progresión armónica (el bajo se mueve descendientemente en escala cromática) que repetirá en la Coda Final del movimiento.

La parte B (c. 29 al 48) es donde inicia el piano con una melodía *cantabile* en Re b mayor, su esqueleto armónico es muy semejante al del

tema 1. Presenta varios ritmos irregulares como tresillos y quintillos, lo que le da cierta particularidad a esta melodía. En cuanto a los matices que maneja son muy variados: *mp*, *pp* y *ff*, a veces con doble *sforzando*. Esta melodía se repite en fa bemol (enarmónico de Mi mayor, c. 39 al 47).

Después de esto es la orquesta (especialmente la flauta) quien presenta un fragmento del tema 2 en progresión, pasando por las tonalidades de Si menor, Mi mayor y La bemol (c.49 al 54). Mientras tanto el piano hace el acompañamiento con arpeggios.

Luego, vuelve a aparecer el tema de la parte A en Re b mayor tal cual (c 55 al 62). La diferencia es que ahora lo presenta el piano en *ff*, con acordes en ambas manos, que dan la sensación de majestuosidad.

Enseguida, los cuernos tomarán el inicio del tema 2, haciendo una progresión armónica; pasando por Si b menor, la menor, Do menor y Sol bemol mayor. El piano tiene acordes que se intercalan con el discurso musical de la orquesta (c. 63 al 76).

Para finalizar el movimiento hay una **Coda** (c.77 al 84, orquesta) con los materiales del inicio (ver c 23 al 28), la diferencia es que ahora el piano interviene presentando una parte de la melodía (c.79 y 80).

Attacca

3er. Movimiento

Allegro marcato

Está escrito en la menor en compás de 2/4. Tiene forma mixta: Rondo-Sonata. Para su análisis la podemos dividir en 3 secciones.

En la primera sección (**Exposición**) hay una introducción que inicia la orquesta en *pp*, marcando el ritmo de este movimiento (c. 1 al 4). Enseguida, el piano entrará vistosamente con arpeggios y escalas (c. 5 al 8). Presenta el tema principal (**Estribillo**, c. 10 al 19), éste es de forma irregular, pues es de 10 compases. Su carácter: fuerte y vivo. Está en la menor. Es muy interesante este tema, pues tiene dos melodías simultáneas, y durante la exposición, Grieg desarrollará ambas melodías. De ahí surgirá el tema 1 y 2.

Termina esta intervención del piano y a continuación es la orquesta quien presenta el tema 1 (c.38 al 45), que como dijimos tiene origen en el tema principal (ver voz intermedia, c 11 al 14, piano)

Luego, aparece el piano con nuevo material: secuencias muy virtuosas de arpeggios para la mano derecha acompañadas por acordes en la mano izquierda (c 46 al 58). El fagot, mientras, tiene melodías cortas que recuerdan el tema 1, después se le unen las cuerdas.

En el compás 59 surge una nueva melodía (muy cromática) que presenta el piano. Termina en el compás 67; después hará una *cadencia* (c.67 al 74) para llegar a la presentación (hecha por la orquesta) del tema 2 en sol mayor. También el tema 2 se origina en el tema principal (ver voz superior, c. 11 al 14, piano). La diferencia está en la melodía de los diesis seisavos. El ritmo y las notas repetidas se mantienen.

Mientras la orquesta presenta el tema 2 – haciéndolo en *stretto*- el piano la acompaña con arpeggios por todo el teclado (c. 75 al 88).

Después viene un *tutti* que repite en *ff* el tema 2 como puente (c. 89 al 96) para llegar a un cadencia de piano solo (c. 97 al 101), donde este último también presentará el tema 2 uniéndosele la orquesta (c. 102) para acompañarlo en el gran desarrollo del tema 1 (c. 102 al 124). Hay otro *tutti* (c. 124 al 133) que da fin a la exposición.

La segunda sección inicia en el *Poco più tranquillo* (c. 134)

Es la flauta la que presenta el tema 3 (a modo de episodio), éste último es completamente diferente de los anteriores. Está en Fa mayor, tiene un carácter dulce y afable. El piano lo presenta (c. 156 al 223), mientras la orquesta hace un acompañamiento suave, simplemente ambientando la atmósfera de éste tema. Termina en matiz *ppp*, lo que nos haría pensar que es el fin del movimiento.

En la tercera sección (**Reexposición**) el piano presenta el tema principal (c.230 al 258). La orquesta presenta el tema 1 (c.259 al 266). El piano repite las secuencias de arpeggios, que esta vez modulan a La mayor (c.267 al 279). Después; la melodía que presentó en el compás 59, la presenta en otro tono: Si mayor (c.280 al 289).

El tema 2 es reexpuesto por la orquesta ahora en la dominante de La: Mi mayor, haciendo *stretto* (c.296 al 311). Después presenta el tema 1 –en sol menor-; ésta vez se vuelve muy dramático (c.312 al 320), mientras que el piano acompaña a la orquesta con un ostinato de tresillo en la mano izquierda y una melodía en octavas que ayuda a crear más tensión. Después de un *tutti* de orquesta presenta el tema 2 con trémolos (c.320 al 331), y luego el tema 1 en *ff* (c.332 al 341).

Hay una cadencia del piano, con octavas en ambas manos en *ff* y que remata con acordes también en ambas manos (c 342 al 345).

El compás 346 es de silencio, para entrar al *Quasi presto*. Desde aquí podemos considerar que empieza la gran **Coda final**. En éste cambio de *tempo* aparece el tema principal como al principio del movimiento; la gran diferencia es que le cambia de compás –ahora está en $\frac{3}{4}$ - y de modo: lo presenta en La mayor (c. 347 al 359). Le hace cambios muy llamativos al oído por sus matices *p* y *f* y por su armonía, que tiene inflexiones a Si b mayor (c. 360 al 371). Después construye una progresión armónica que culmina con un *crescendo* grandioso (c. 372 al 408).

En el compás 409 hay otro cambio de *tempo*: *Andante Maestoso*. El piano hará los acompañamientos con arpeggios y acordes por todo el teclado. La orquesta presentará el tema 3 (de la parte B) en *ff* y en La mayor, cambiando su carácter original –dulce- por uno majestuoso (c. 409 al 419).

Finaliza éste concierto cuando el piano presenta con acordes en ambas manos, en *fff pesante*, el tema 3. Hace su última aparición con un gran final, con una escala que recorre todo el teclado, y acordes en la tonalidad de La mayor (c. 420 al 427).

ACHIELLE PICCHI (1950)

Pianista brasileño de carrera internacional. Comenzó sus actividades profesionales como solista y camerista en 1972. Hasta la fecha ha dado aproximadamente 600 conciertos y recitales en Brasil y en el Continente europeo. Su repertorio abarca la literatura pianística tradicional más importante e incluye gran número de obras brasileñas, en las cuales se especializó.

Es un compositor que ha escrito un extenso catálogo de obras para distintas dotaciones. Su música ha sido tocada en Brasil y en el extranjero con gran aceptación por parte del público y la crítica.

En 1993 ganó el premio de la Asociación Paulista de Críticos de Arte como mejor recitalista del año. En 1996 obtuvo la Maestría en la Universidad de Sao Paulo. Actualmente es Director Adjunto de la Sociedad Brasileña de Musicología en dicha Universidad.

No. 15 “Etérico”

Cuatro notas *pianissimo* que se repiten una y otra vez abren ese espacio “etérico” a que se refiere el compositor al inicio de la partitura.

Treintaidosavos que la mano derecha repetirá como ostinato, creando así el ambiente donde cuatro compases después aparece una melodía en la mano izquierda, la cual, más que un interés melódico nos atrae por su ritmo.

Picchi elige un cierto número de notas y con ellas crea distintas sonoridades. Hay una sección de acordes al final del preludio, armonía atonal que solo en la melodía del bajo podría revelar una conducción hacia la tónica (do). El efecto que produce este tratamiento de la armonía no es en nada desagradable al oído, sino que le induce a nuevas posibilidades sonoras.

NO. 18 “Estupefacto”

Preludio breve, sin barras de compás, donde los silencios juegan un papel tan importante como las notas. Breves grupos de éstas y a veces notas aisladas que al quitarse el pedal resuenan como ecos, logran un efecto de misterio.

No. 19 “Atormentado”

Este preludio está escrito en compás de 4/4 con cambios a $\frac{3}{4}$ y $\frac{5}{4}$ ocasionalmente. La melodía aparece en el bajo con novenas. Disonancia que de hecho crea una tensión armónica fuerte. Mientras que ambas manos acompañan o “ambientan” la melodía con acordes en *ff* y *f*. Los bloques de dichos acordes tienen intervalos de segundas, cuartas, quintas aumentadas, disminuídas, séptimas, en fin, toda clase de disonancias.

De carácter “ fuerte y recio” este preludio termina con un triple *sforzando* en un clouster de teclas blancas y negras.

No. 20 “Decidido”

Para su análisis dividiremos este preludio en tres partes. El material temático que el compositor utiliza es el mismo para todo el preludio.

En la primera parte hay una introducción que nos recuerda a una **toccata** por su rapidez y virtuosismo. Después inicia una melodía modal (mano derecha) en do #. La mano izquierda tiene un ostinato rítmico en re con terceras mayor y menor, lo que no nos permite definir ninguna tonalidad.

Va cambiando de acompañamiento subiendo por tonos y semitonos hasta llegar a una segunda parte donde la melodía aparece variada en su rítmica.

Notas repetidas en diferentes registros y octavas que descienden cromáticamente en *crescendo* nos llevan a la tercera parte del preludio, donde ésta vez la melodía aparece octavada en *f* llegando así al clímax.

Finaliza con un glissando descendente por todo el teclado, precedido éste por unos clusters en *ff* con ambas manos.

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA (1899-1995)

Compositor, pianista, arreglista y Director de orquesta. Nació en Jalapa Veracruz en 1899. A los doce años comenzó a tocar el piano, descubriendo y desarrollando sus habilidades en este instrumento amenizando las funciones del cine Victoria en su Ciudad natal. En 1918 llegó a la Ciudad de México y estudió en el Conservatorio Libre. Ahí tuvo de maestros a Rafael Tello y Joaquín Beristain. Estudió piano, armonía, solfeo, composición e instrumentación. Fue pianista-director de la pequeña orquesta que amenizaba las funciones del cine Olimpia, misma que Carlos Chavez conoció, pidiéndole después a Moncada que instrumentara una de sus obras: el "Vals Elegía"; de ahí en adelante se hicieron amigos. Cuando Chavez fue Director de la Orquesta Sinfónica de México lo invitó como ejecutante de celesta y piano, más adelante cuando fue Director del Conservatorio lo llevó como maestro de Conjuntos vocales. Durante catorce años trabajó en la Orquesta Sinfónica de México donde llegó a ser Director ayudante y Subdirector. En 1940 fue Subdirector del Conservatorio Nacional y por esas fechas junto con Francisco Agea inició la presentación de óperas dentro de la misma escuela, poniendo en escena óperas de R. Castro, Cimarosa, Milhaud, Debussy, Poulenc, Ravel, Luis Sandi y óperas de él mismo. Transcurrieron 15 años para que recibiera la medalla al mérito pedagógico otorgada por dicha institución.

En la década de los cuarenta fué : Director de la Escuela Superior de Música, representante de música en la Comisión Revisora de planes de estudio y programas de la S.E.P. y Director de coros de la Opera Nacional. También participó en la fundación de la Academia de Opera del I.N.B.A. En 1951 ganó junto con Carlos Jimenez Mabarak un premio a la mejor música por la película "Deseada", protagonizada por Dolores del Río. En 1964 se unió a la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). En 1992 obtuvo la medalla Candelario Huizar en reconocimiento a su trayectoria académica. Murió en la Ciudad de México en diciembre de 1995.

Su trabajo musical abarca desde obras para piano solo hasta sinfonías, duetos, cuartetos, orquesta de cámara, banda, voz sola, voz y piano, voz y otros instrumentos, coro solo, coro y piano, coro y orquesta, coro y banda, música escénica, ópera, ballet, música para teatro y para cine. Destaca su primera sinfonía (1942). Lamentablemente de sus 138 obras, 32 se perdieron en los

archivos del INBA, entre éstas últimas se cuentan diversas orquestaciones, instrumentaciones, música para coro, ballet, películas, canto, villancicos y guitarra.

COSTEÑA (1962)

Moncada

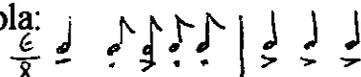
El propio compositor comentó: “Siendo yo veracruzano, el estilo de mi región es algo que llevo muy profundamente....evoco no solamente su música sino hasta sus ruidos como el de su mar, el de sus ríos, el de sus ranchos, y hasta el silencio de sus profundas selvas. Bajo ésta influencia he compuesto bastantes obras.....”. “Costeña” está inspirada en textos de poetas costeños, veracruzanos en su mayor parte, tiene un estilo regionalista, “ruda y hasta agresiva, trata de reflejar la imagen del puerto de Veracruz”

Su forma

Está escrita en compás de 6/8 y el *tempo* es *Allegro giusto*. Su armonía es bitonal. Su carácter vivo y alegre. Podemos distinguir cuatro secciones (A, B, C, D) que se encuentran seguidas una de otra sin ningún corte, pausa o cambio de tiempo.

En la **sección A** (c. 1 al 45) el tema (cuyo centro tonal es sol) es presentado por una sola voz en el registro medio. En la segunda parte del mismo inicia el acompañamiento con acordes en la mano izquierda. Es importante hacer notar que durante toda la pieza hay una acentuación diferente para la mano izquierda y para la mano derecha. Mientras que por ejemplo en la derecha se acentúan los tiempos fuertes, en la izquierda los acentos van a contratiempo y viceversa. Estos acentos desfasados dan una peculiaridad a ésta obra. Pequeños motivos rítmico melódicos que se repiten y se enlazan con otros de diferente tonalidad son característicos de ésta sección.

En la **sección B** (c. 46 al 80) aparece un nuevo tema, ésta vez el centro tonal es la. En su esqueleto rítmico podemos notar una hemiola:



Este motivo lo presentará repetidamente y de ahí surgirán distintas variaciones.

Las hemiolas en compás de 6/8 son típicas de la música folklórica mexicana, por ejemplo el son y el huapango. El tratamiento que dá el

compositor a éste ritmo, usándolo constantemente y haciendo todo un desarrollo aunque sin evidenciar ninguna melodía popular, es característico del período nacionalista.

Al final de ésta parte hay un puente que tiene un pedal armónico en Mi bemol y que mantiene durante 13 compases. Mientras la mano derecha va presentando armonías de Mi bemol, Si bemol mayor y Re mayor, hay un continuo *crescendo*. La tensión armónica que se crea sirve para llevarnos a la siguiente sección.

La melodía del tema que aparece en la **sección C** (c. 81 al 87) en *ff*, la volverá a presentar en ésta sección así como en el final. Aquí hay una melodía en cuartas que empieza discretamente (c. 88 al 102), poco a poco se desarrolla; ésta antecede a otro pequeño tema que toca la mano izquierda y que más adelante se alterna con el tema de la sección B. De éste último se hace un nuevo desarrollo en tonos como La mayor, Re mayor y Mi bemol.

Hay un gran *crescendo* que desemboca en el tema de la **sección D** (c. 123 al 148), mismo que es una variación del primer tema de la sección A. Aquí nos encontramos en el punto climático de la obra, que se mantiene en un matiz *ff* hasta el final. Los últimos acordes son de séptima mayor y quinta aumentada a partir de sol.

BIBLIOGRAFIA

CONTRERAS Soto, Eduardo; *Eduardo Hernández Moncada*. Ensayo bibliográfico, catálogo de obras y antología de textos. México, CENIDIM, 1993.

SUBIRÁ, José; *Los grandes músicos. Bach. Beethoven. Wagner*. Madrid, Biblioteca de los artistas célebres, 1924.

ALAIN, Olivier; *Bach*. Tr. Del francés por Felipe Ximenez de Sandoval. Madrid, 1981.

SHONBERG, Harold c. *Los grandes compositores*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.

SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of Music and Musicians*. Londres, MacMillan Publishers Limited, 1980.