01322
1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

ENM
UNAM

Alumno: Andrés Julián Briseño Dávalos
No. de Cuenta: 9859705-3

Trabajo para obtener el título de: "Licenciado en Piano"
Opción de Titulación: Notas al Programa.

Asesor de Tesis: Mtra. María Teresa Frenk Mora.

México, D. F. 2003.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Progama.

Primera Parte.

Partita No. 1 en Si bemol mayor, BWV 825. — **J. S. Bach (1685-1750)**

Preludio
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I & II
Gigue

Sonata para piano No. 23 en Fa menor, Op. 57, "Appassionata." — **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

Allegro assai
Andante con moto-attacca
Allegro, ma non tropo-Presto

Autorizo a la Dirección [illegible]
[illegible]
NOMBRE Briseño Dávalos
Andrés Julian
FECHA 09-Diciembre-03
FIRMA

Segunda Parte.

Estudio Op. 10, No. 4, en Do sostenido menor. — **Frédéric Chopin (1810-1849)**

Estudio Op. 25, No. 12, en Do menor.

Nocturno en Do menor, Op. 48, No. 1.

Muros Verdes. — **José Pablo Moncayo. (1912-1958)**

Tocata, Op 11. — **Sergei S. Prokofiev (1891-1953)**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Notas al Programa

Í N D I C E

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES ..... - 2 -
Partita No. 1 en Si bemol mayor. ..... - 4 -
Johann Sebastian Bach. ..... - 5 -
La Música para Clavecín. ..... - 8 -
Bach y la Suite. ..... - 8 -
Reflexiones sobre Bach y la danza. ..... - 8 -
La Suite. ..... - 9 -
La Partita No. 1 en Si bemol mayor. ..... - 10 -
"Preludio" ..... - 10 -
"Allemande." ..... - 11 -
"Courante" ..... - 12 -
"Sarabande" ..... - 12 -
"Menuet I y II" ..... - 13 -
"Gigue" ..... - 13 -
Sonata Opus 57 en Fa menor. "Appassionata" ..... - 14 -
Ludwig van Beethoven. ..... - 15 -
La Sonata ..... - 16 -
Beethoven y el Piano. ..... - 17 -
La Sonata Opus 57 en Fa menor. "Appassionata" ..... - 18 -
Estudios No. 4 Op. 10 y No. 12 Op. 25 ..... - 25 -
Nocturno Op. 48 No. 1 en Do menor. ..... - 25 -
Frédéric Chopin ..... - 26 -
Chopin y el Piano. ..... - 28 -
Los Estudios ..... - 29 -
Los Estudios No. 4 Op. 10 y No. 12 Op. 25 ..... - 29 -
El Nocturno Op. 48 No. 1 en Do menor. ..... - 32 -
Muros Verdes. ..... - 35 -
Nacionalismo. ..... - 36 -
El Nacionalismo Musical en México. ..... - 37 -
José Pablo Moncayo ..... - 37 -
Muros Verdes ..... - 38 -
TOCCATA Op. 11. ..... - 44 -
Sergei Sergeyevich Prokofiev ..... - 45 -
La Toccata Op. 11 ..... - 48 -
Observaciones Personales. ..... - 54 -
BIBLIOGRAFÍA ..... - 55 -
Anexo 1. Síntesis para el Programa de mano. ..... - 56 -
Anexo 2. Material de Consulta (Partituras) ..... - 60 -

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Mapa, trayectoria y fecha de los lugares de residencia de J.S.Bach. ..... - 7 -
Fig. 1 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Preludio) ..... - 10 -
Fig. 2 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Preludio) ..... - 11 -
Fig. 3 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Preludio) ..... - 11 -
Fig. 4 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Courante) ..... - 12 -
Fig. 5 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Gigue) ..... - 13 -
Fig. 1 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 19 -
Fig. 2 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 19 -
Fig. 3 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 20 -
Fig. 4 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 20 -
Fig. 5 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 20 -
Fig. 6 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 21 -
Fig. 7 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 22 -
Fig. 8 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 22 -
Fig. 9 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 23 -
Fig. 10 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor) ..... - 24 -
Fig. 1 (Chopin- Estudio Op. 10, No. 4) ..... - 30 -
Fig. 2 (Chopin- Estudio Op. 10, No. 4) ..... - 30 -
Fig. 3 (Chopin- Estudio Op. 25, No. 12) ..... - 31 -
Fig. 4 (Chopin- Estudio Op. 25, No. 12) ..... - 31 -
Fig. 5 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.) ..... - 32 -
Fig. 6 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.) ..... - 33 -
Fig. 7 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.) ..... - 33 -
Fig. 8 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.) ..... - 33 -
Fig. 9 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.) ..... - 34 -
Fig. 1 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 39 -
Fig. 2 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 39 -
Fig. 3 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 39 -
Fig. 4 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 40 -
Fig. 5 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 40 -
Fig. 6 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 40 -
Fig. 7 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 41 -
Fig. 8 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 41 -
Fig. 9 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 41 -
Fig. 10 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 42 -
Fig. 11 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 42 -
Fig. 12 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 42 -
Fig. 13 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 43 -
Fig. 14 (Moncayo- Muros Verdes.) ..... - 43 -
Fig. 1 (Prokofiev- Toccata) ..... - 49 -
Fig. 2 (Prokofiev- Toccata) ..... - 49 -
Fig. 3 (Prokofiev- Toccata) ..... - 49 -
Fig. 4 (Prokofiev- Toccata) ..... - 50 -

Fig. 5 (Prokofiev- Toccata) ..... - 50 -
Fig. 6 (Prokofiev- Toccata) ..... - 50 -
Fig. 7 (Prokofiev- Toccata) ..... - 51 -
Fig. 8 (Prokofiev- Toccata) ..... - 51 -
Fig. 9 (Prokofiev- Toccata) ..... - 51 -
Fig. 10 (Prokofiev- Toccata) ..... - 52 -
Fig. 11 (Prokofiev- Toccata) ..... - 52 -
Fig. 12 (Prokofiev- Toccata) ..... - 53 -

Partita No. 1 en Si bemol mayor.

J. S. BACH

Johann Sebastian Bach.

Organista y compositor alemán del periodo barroco. Fue uno de los más grandes y productivos genios de la música europea. Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia. Fue miembro de una familia que durante siete generaciones dio origen, al menos, a 53 músicos de importancia, desde Veit Bach hasta Wilhelm Friedrich Ernst Bach. Johann Sebastian recibió sus primeras lecciones musicales, no muy regulares, de su padre Johann Ambrosius, que era violinista, organista de la ciudad y trompetista de la corte en Eisenach. Éste le enseño a tocar el violín y la viola. A la muerte de su padre, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph, por entonces organista de Ohrdruff en la iglesia de San Miguel. Fue él quien dio a Johann Sebastian sus primeras lecciones de órgano. Bach fue, en buena medida, autodidacta en lo que se refiere a la composición musical. Siguiendo la costumbre de su época, su principal método de estudio consistía en copiar en un cuaderno la música de compositores franceses, alemanes e italianos de su tiempo o anteriores a él. Hizo esto durante toda su vida y con frecuencia realizó arreglos sobre los trabajos de otros compositores.

En 1700, Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg, donde residía en el internado y donde recibió sus únicas lecciones regulares de música. Además de sus necesidades económicas, Bach tomó la decisión de ir a esta escuela con la intención de desarrollarse más en su carrera, ya que San Miguel tenía una importante tradición musical y una biblioteca, a la que el famoso cantante Friedrich Emanuel Praetorius agregó un importante número de manuscritos y documentos. Además de esto, la biblioteca guarda 1102 títulos de alrededor de 175 compositores. De aquí podría fundarse la erudición musical del autor y su gran familiarización con la tradición del coral alemán. Aún después del cambio de voz permaneció allí prestando sus servicios como violinista. En 1703 pasó a ser violinista de la orquesta de cámara del duque Johann Ernst de Weimar, pero más tarde, ese mismo año, se fue a Arnstadt, donde se convirtió en organista de iglesia. En octubre de 1705, Bach consiguió un mes de permiso para estudiar con Dietrich Buxtehude, renombrado organista y compositor danés que vivía en Alemania, quien por entonces se encontraba en Lübeck y cuya música influyó enormemente en Bach. Esta visita le gustó tanto que prolongó su estancia un mes más de lo acordado, lo que levantó críticas por parte de las autoridades eclesiásticas, que además se quejaban de las extravagantes filigranas y armonías con las que Bach acompañaba a la congregación en sus cantos religiosos. A pesar de todo, su arte ya era demasiado respetado como para que estas críticas pudieran ocasionar su despido. En 1707 se casó con María Bárbara Bach, prima segunda suya, y marchó a Mühlhausen como organista en la iglesia de San Blasius. Al año siguiente volvió a Weimar como organista y violinista de la corte del duque Wilhelm Ernst. Allí permaneció durante los siete años siguientes, y se convirtió en concertino de la orquesta de la corte en 1714. En Weimar compuso unas 30 cantatas, incluida la conocida cantata de funeral "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" ("El tiempo de Dios es el mejor") y también compuso obras para órgano y clavecín. Comenzó a viajar por Alemania como virtuoso del órgano y como asesor de constructores de órganos, ya que durante toda su vida, Bach estuvo interesado en el mejoramiento de estos instrumentos. En 1717 Bach obtuvo un nuevo trabajo, que duró seis años, como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Durante este periodo escribió fundamentalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas. También compuso libros de música para su mujer e hijos, con el objeto de enseñarles la técnica del teclado y el arte de la música en general. Estos libros

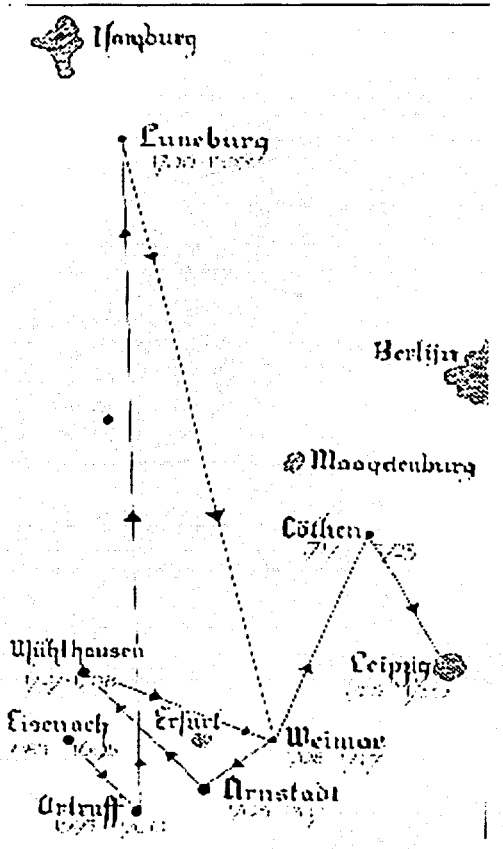
incluyen las Invenciones y el Pequeño Libro de Órgano. En 1721, un año después de que su primera mujer muriera, Bach se casó con Ana Magdalena Wilcken, cantante e hija de un músico de la corte, la cual le dio trece hijos, además de los siete que había tenido con su anterior mujer. Ella lo ayudó en la labor de copiar las partituras de sus obras para los músicos que debían interpretarlas.

Bach se trasladó a Leipzig en 1723 y allí permaneció el resto de sus días. Su cargo de director musical y jefe de coro en la iglesia de Santo Tomás y en la escuela eclesiástica de Leipzig no le satisfacía por diversas razones: tenía disputas continuas con los miembros del consejo municipal, y ni ellos ni el pueblo apreciaban su talento musical. Lo veían como a un anciano que se aferraba a formas obsoletas de música. A pesar de ello, las 202 cantatas que nos han quedado de las 295 que compuso en Leipzig todavía se siguen escuchando, mientras que música de otros compositores ha quedado en el olvido. La mayoría de las cantatas se inician con una sección de coro y orquesta, a ella sigue una alternancia de recitativos y arias para voces solistas y acompañamiento, y concluyen con un coral basado en un simple himno luterano. La música está siempre muy ligada al texto, y lo ennoblece con su expresividad e intensidad espiritual. Entre estas obras destacan la Cantata de la Ascensión y el Oratorio de Navidad, formado este último por seis cantatas. Las Pasiones según San Juan y según San Mateo también están escritas durante el periodo de su estancia en Leipzig, al igual que su magnífica Misa en si menor. Entre las obras para teclado compuestas durante este periodo destacan las famosas Variaciones Goldberg, el segundo libro del Clave bien temperado y el Arte de la Fuga, magnífica demostración de su conocimiento contrapuntístico, formada por 16 fugas y cuatro cánones, todos basados en el mismo tema. Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida, y murió el 28 de julio de 1750, después de someterse a una fallida operación ocular.

Bach, tras su muerte, era recordado más como virtuoso del órgano y el clavecín que como compositor. Sus frecuentes giras le habían asegurado una reputación como gran organista de su tiempo, pero el estilo contrapuntístico de sus composiciones sonaba anticuado para sus contemporáneos, quienes preferían los nuevos estilos preclásicos, que eran más homofónicos y menos contrapuntísticos que la música de Bach y que se estaban poniendo de moda. Debido a esto, durante los 80 años siguientes, su música fue rechazada por el público, a pesar de la admiración que le profesaban ciertos músicos como Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. El resurgimiento del interés por su música se produjo a mediados del siglo XIX. El compositor alemán Felix Mendelssohn preparó una audición de la Pasión según San Mateo en 1829, lo cual facilitó el nacimiento de un nuevo interés por Bach. La Bach Gesellschaft surgió en 1850 a fin de encontrar, editar y publicar los trabajos de Bach. Como este "renacimiento" de Bach coincidió con el florecimiento del romanticismo musical, los estilos utilizados para interpretarlo fueron a menudo distorsiones de lo que Bach pretendía en realidad.

La trascendencia de la música de Bach se debe, en gran parte, al alcance de su intelecto. Es conocido como el maestro supremo del contrapunto. Era capaz de entender y usar cualquier tipo de recurso musical existente en el barroco. Podía combinar en una misma composición los esquemas rítmicos de las danzas francesas, la dulzura de las melodías italianas y el rebuscado estilo contrapuntístico alemán. Al mismo tiempo, podía escribir para voz y para diversos instrumentos sacando el máximo partido de las propiedades de construcción y afinación de cada uno de ellos. Su capacidad para explotar y valorar los recursos, estilos y géneros musicales le permitió introducir importantes cambios de lenguaje instrumental. Así por ejemplo, podía tomar

una composición italiana para varios instrumentos, como un concierto para violín, y transformarla en una obra para clavecín solo. Mediante el estudio de intrincadas líneas melódicas, era capaz de reducir la compleja estructura de una fuga a varias voces y adaptarla para un instrumento como el violín o el violonchelo. Los juegos de preguntas y respuestas, y la libertad de los recitativos operísticos, se pueden encontrar en algunas de sus obras para teclado. La grandeza de Bach no se debió, por supuesto, sólo a su facilidad técnica. Es la expresividad de su música lo que transporta y transmite su humanidad, y conmueve a quienes la escuchan.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mapa, trayectoria y fecha de los lugares de residencia de J.S.Bach.
Eisenach 1685-1695, **Ohrdruf** 1695-1700, **Lüneburg** 1700-1702, **Weimar** 1703-1703, **Arnstadt** 1703-1707, **Mühlhausen** 1707-1708, **Weimar** 1708-1717, **Köthen** 1717-1723, **Leipzig** 1723-1750.

La Música para Clavecín.

Gran parte de las obras para clave y órgano, datan de su estancia en Weimar y Köthen, que fueron los lugares donde más libertad tuvo para componer. En Weimar pudo dedicar mucho tiempo a componer y tocar el órgano, mientras que en Köthen, gracias al enorme gusto por la música de su patrón, Leopold von Anhalt-Köthen, compuso música de cámara y música para clavecín, además de no tener que escribir música religiosa, ya que la corte era calvinista. Aunque las obras pertenecientes a estos periodos no fueron publicadas, eran ampliamente conocidas en Alemania por las copias hechas por sus alumnos.

Bach no publicó más que las composiciones pertenecientes a su estancia en Leipzig. Éstas son: Las siete Partitas, el Concierto Italiano, cuatro Dúos y las Variaciones Goldberg; la primera Partita, fue la primer obra publicada por el autor, cuando ya tenía 41 años, en 1726. Las otras partitas fueron publicadas, una por año, y finalmente aparecieron juntas en 1731 con el título de "Clavierübung I". Todas ellas de gran impacto en su época debido a su dificultad y complejidad.

Bach y la Suite.

Reflexiones sobre Bach y la danza.

Al terminar la Guerra de los Treinta Años, en 1648, con el tratado de Westphalia, que estipulaba que los príncipes de cada uno de los más de 300 estados y otras unidades políticas decidiría la religión y leyes que regirían su área de control, Alemania se encontraba en un total desastre económico y social cuya recuperación se prolongaría más de cien años. Fue en este ambiente en el cual vivió el autor.

Muchas ciudades alemanas, incluyendo algunas en las que trabajó J.S. Bach, importaron cultura de Francia e Italia y competían entre ellas construyendo centros sociales majestuosos que opacaran a los de los vecinos.

La academia (Ritterakademie) adjunta a la escuela de San Miguel era un centro de cultura francesa a la que Bach estuvo expuesto desde niño. Thomas de la Selle, alumno de Lully, enseñaba danza en la academia, con música francesa.

Johann Sebastian Bach escribió mucha música basada en las danzas de la época influenciadas por la cultura francesa, ya que eran muy usuales en los eventos de las cortes de las ciudades donde vivió.

Contenidas en el Clavier-übung I y II se encuentran cuarenta danzas con títulos como Allemande, Sarabande, Gigue, Corrente, Courante, Passepied, Gavotte, Bourré, Tempo de minué y Tempo di Gavotta. Éstas forman parte de las Suites Inglesas, Francesas y las Partitas, así como de la "Obertura en estilo francés".

Además de la influencia de la música de Lully y música de teclado de otros compositores como Couperin, Grigny y Dieupart, así como de los bailes y ceremonias de las cortes, Bach conoció, personalmente o tan sólo su trabajo, a maestros de baile francés como Johannes Pasch (1653-1710), que enseñó en Leipzig por más de cuarenta años y era muy respetado como coreógrafo y maestro: Pantaleon Hebenstreit (1667-1750), conocido como instrumentista virtuoso de la corte de Dresden, donde se hizo amigo de Bach. Tocaba el violín y el "Pantaleon", instrumento de su propia invención; por último Jean Baptiste Volumier (1670-1728) también gran amigo de Bach, maestro de danza, violinista, compositor y "Konzertmeister"

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de entradas de Ballet en la corte de Berlin, antes de ir a Dresden en 1709, donde tendría el mismo cargo.

Las danzas de la corte francesa eran un símbolo de la cultura francesa y fueron adoptadas internacionalmente en Inglaterra, España, Escocia, Portugal, Checoslovaquia, Holanda, Suiza y más tarde Rusia y las colonias europeas en América, pero eran especialmente apreciadas en Alemania.

Los maestros franceses de baile eran los que se encargaban de organizar estos grandes eventos de la aristocracia, desde las pequeñas presentaciones, hasta los grandes bailes de celebración de algún suceso importante.

Muchas de las cortes alemanas contrataban maestros de baile franceses, preferentemente parisinos, que los guiaran en el camino de la elegancia. Éstos instruían a los miembros de la corte en la técnica de baile y mantenían a la corte actualizada con los bailes franceses más recientes. Estos maestros tuvieron mucha demanda en Alemania después de la Guerra de los Treinta Años, ya que el baile francés se edificó sobre los ideales de la "gentileza", "bondad", "integridad" y "decencia", así como un cuerpo y espíritu bellos, cierta majestuosidad, orden, balance, jerarquía y disciplina. De esta forma ayudó a la reestructuración del comportamiento social.

Estos maestros tenían un alto rango social. En un libro de Christoph Weigel de 1698 se ilustran en 212 láminas las diferentes ocupaciones de la época, ordenados por rangos. El maestro de baile se encuentra en el segundo lugar, junto con los doctores, abogados y empresarios.

Aunque estos bailes comenzaron como exclusivos de la corte, para principios del siglo XVIII, también la gente de clase media disfrutaba de la ejecución de éstos. Incluso los maestros montaban semanalmente bailes en sus estudios, para dar a los estudiantes oportunidad de practicar sus coreografías con todas las reglas de comportamiento francés.

En conclusión, podemos observar que Bach tuvo un contacto muy cercano con el baile y la música de baile francesa, así que la influencia fue inevitable.

La Suite.

En un sentido muy general, la Suite es un conjunto de piezas instrumentales que conforman una obra mayor. En el Barroco, la Suite estaba compuesta de varias piezas en la misma tonalidad, de las cuales algunas o todas eran en formas o estilos de danzas.

Apareció hacia 1600 y originalmente incluía: Pavana, Gallarda, Allemande y Courante. Más adelante la forma más usada fue: Allemande, Courante, Sarabande y Gigue. Llevaba ocasionalmente un Preludio y se podía intercalar otras danzas.

Los estudiosos coinciden en que las formas de danza barrocas alcanzan su máximo esplendor en las Partitas de Bach, donde demuestra su dominio absoluto de la técnica y la forma. Así que las Partitas no son otra cosa que Suites, de mayor complejidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La Partita No. 1 en Si bemol mayor.

La Partita en Si bemol mayor, fue la primer obra que el autor vio publicada y es el comienzo del Clavierübung, que incluiría otras 5 Partitas y que sería el inicio de una colección de 4 tomos.

La Partita en cuestión está formada por las siguientes piezas: Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Minuet-Trio y Gigue.

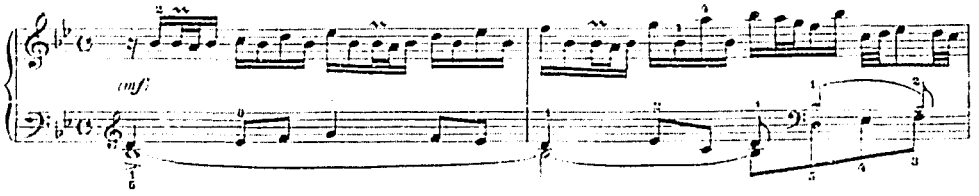
Haremos un breve análisis de cada una:

"Preludio"

La definición de preludio, según Franck Onnen en su Enciclopedia de la Música, es: *"especie de prólogo instrumental, introducción o pieza independiente"*.

En el caso de la Partita No. 1, el Preludio funciona a manera de prólogo, como llamando a la corte al baile. La tonalidad se establece en los primeros dos compases con un pedal de Si bemol sobre el cual se suceden acordes que también definen la tonalidad (I, IV, I, V ,I). En estos dos primeros compases se presenta, en la voz superior, uno de los dos temas principales que se alternan y desarrollan sutilmente durante toda la pieza (fig. 1).

Fig. 1 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Preludio)



Este tema termina en el tercer compás donde cede amablemente el paso al segundo tema (Fig. 2). Este segundo tema desciende, en contraposición al primero que es ascendente. Este segundo tema también es presentado en la región de la tónica. Nuevamente, como si estuvieran tejidos, el primer tema se presenta, ahora en la voz inferior, en el compás 4. Esta vez el tema se encuentra en la región de la dominante y se extiende un compás más para llevarnos delicadamente a Re mayor, que funciona como dominante de Sol menor al cual resuelve en el compás 11. Esta breve inflexión sucede sobre el primer tema, en los compases 9 y 10, el cual tiene un breve desarrollo en estos y los siguientes tres compases para alcanzar el clímax de la pieza modulando a la dominante, utilizando el Sol menor antes mencionado como subdominante de Fa mayor. En estos cinco compases modulantes, el primer tema se presenta primero en la voz inferior y luego en la voz superior para continuar con el segundo tema en Fa mayor en los compases 14-16. Los últimos dos compases cierran con una serie de cadencias a la subdominante y a la tónica con el primer tema ascendiendo triunfante hasta un acorde de Si bemol mayor. El preludio es casi en su totalidad a tres voces, a excepción del final donde la progresión armónica y cadencia se refuerzan con acordes, y podemos ver en unos tres, otros cuatro y hasta cinco notas (fig. 3).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 2 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Preludio)

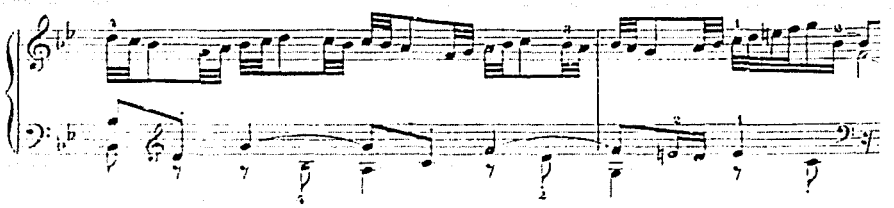
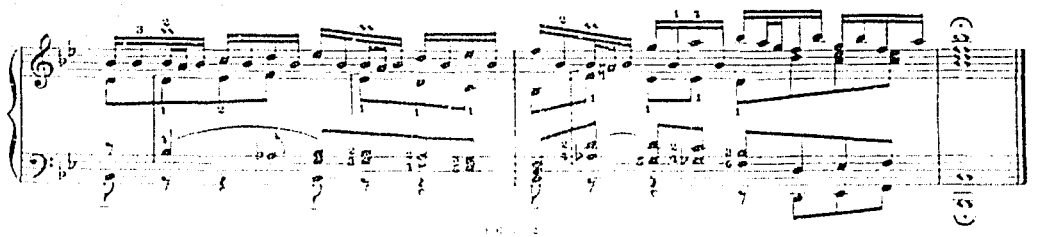


Fig. 3 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Preludio)



"Allemande."

La Allemande, alemanda o alemana, según la definición de Francisco Camino en su libro "Barroco", es *"una danza en compás de 4 tiempos, originaria de Alemania, introducida en las cortes reales durante los Siglos XVI y XVII. Se bailaba por líneas de parejas y llegó a ser el 1er movimiento de la suite instrumental; es una danza tranquila, de tempo moderado, dividida en dos partes, ambas con repetición"*.

Nuestra Allemande, en efecto, está en compás de cuatro tiempos, y aunque no es el primer movimiento de la Partita, sí es la primera danza.

Nuevamente encontramos un pedal en Si bemol; sobre éste se desarrolla una cadencia (I.IV. VII°.I) que da el impulso para el desarrollo de toda la pieza, o cuando menos de la primera parte. Toda la pieza mantiene el motivo rítmico de 4 dieciseisavos por tiempo, a excepción de algunos pequeños trozos. Esta consistencia rítmica reafirma el carácter de danza.

Está dividida en dos partes, con barras de repetición ambas. Yo me atrevería a decir que su forma es A-A', ya que son muy similares en cuanto a motivos melódicos. Presentan una serie de progresiones armónicas que nos llevan cada vez a mayor tensión, concentrándose ésta hacia los últimos compases, con varios acordes disminuidos que resuelven en una cadencia que, en la primera parte nos lleva a la dominante, donde comenzará la segunda sección que en su última cadencia nos lleva nuevamente a la tónica.

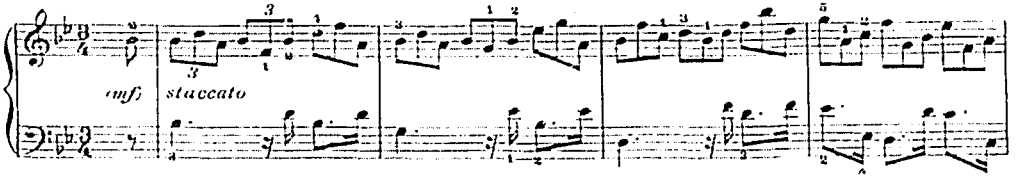
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Courante"

La Courante es una danza francesa de ritmo ternario. Existen dos tipos, a la francesa, lenta y contrapuntística, y a la italiana, denominada "Corrente", rápida y de ritmos complejos. Normalmente ocupa la segunda posición en la suite Barroca. Debo mencionar, que aunque la pieza en cuestión esta titulada como "Courante" es decir de estilo francés, se acerca más al estilo de la "Corrente" italiana.

Aunque el compás marcado es ¾ , la mayor parte del tiempo la subdivisión es ternaria, pareciendo más un compás de 9/8, a pesar de que la figura de la voz inferior, que por tradición se iguala al valor de la última nota de la figura superior (Fig.4), correspondería más al primer compás señalado. Tenemos dos secciones con barra de repetición. Nuevamente, observamos la similitud de ambas secciones en cuanto a motivos melódicos y progresiones armónicas. Como es usual, la primera sección comienza en la tónica y termina en la dominante y la segunda sección, comienza en la dominante y termina en la tónica.

Fig. 4 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Courante)



"Sarabande"

La Sarabande, cuyo origen probable fue la música folclórica de la Nueva España, pasó luego por España a finales del siglo XVI como una danza tempestuosa y exótica. Su estilo, considerado demasiado apasionado, sensual y lascivo, despertó críticas que llevaron a su censura. En el siglo XVII apareció en Italia y Francia y se transformó en una danza lenta, en tres tiempos (con acentuación del segundo), de carácter ceremonioso y expresivo.

La Sarabande de la partita No. 1 tiene dos secciones, ambas con repetición. La primera, de 12 compases y la segunda de 16. La primera sección comienza en la tónica y termina en la dominante; la segunda sección hace el viaje de regreso, de la dominante a la tónica. Las frases son largas y expresivas, la voz superior canta una melodía mientras que las voces inferiores dan el soporte armónico. Sólo hacia el final, a partir del compás 9 de la segunda sección, la voz más grave releva a la soprano en el canto de la melodía mientras ésta la acompaña con un trino, y de ahí en adelante sólo dos voces en contrapunto llegan al final a un acorde en la tónica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Menuet I y II"

El Menuet es la danza francesa más famosa. De compás ternario, era una de las danzas preferidas de Luis XIV por su elegancia y flexibilidad. Es la única forma barroca que sobrevivió en el periodo clásico en sinfonías y sonatas. Fue Lully quien le dio fama y prestigio al Menuet, introduciéndolo en sus ballets y óperas.

El Menuet I de la partita en Si bemol mayor está en compás de ¾. Tiene dos secciones con barra de repetición. Es totalmente contrapuntístico; mientras el bajo va en cuartos, la soprano canta una melodía en octavos alternando, en algunos compases, notas pedales. En las casillas de repetición, figuras en dieciseisavos adornan con un ligero toque de virtuosismo, para regresar al comienzo de las secciones. La primera sección comienza en la tónica y hacia el final modula hacia la dominante para comenzar la segunda sección en esta región y luego regresar a la tonalidad original.

El Menuet II es muy pequeño, de dos secciones de 8 compases cada uno. Está a cuatro voces; tiene frases muy bien equilibradas y definidas, de cuatro compases cada una, dos en cada sección. Ambas secciones tienen barras de repetición. Nuevamente la primera sección inicia en la tónica y termina en la dominante y la segunda sección al contrario. Con sus notas pedales y notas suspendidas hace un contraste especial con el Menuet I, dando una sensación de mucho menos movimiento sin tener que cambiar el tempo.

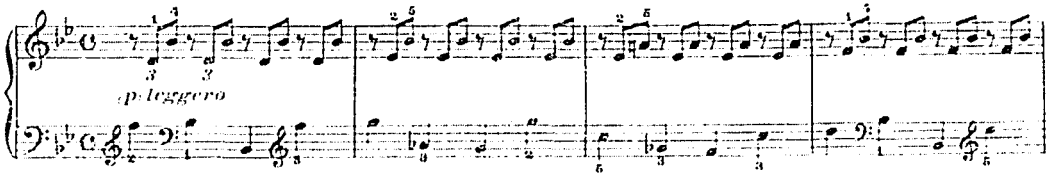
"Gigue"

La Gigue es una danza vivaz que puede estar escrita en compases como 3/8, 6/8, 12/8, 12/16, 9/16, C. Se usa comúnmente para terminar una suite. La textura de la gigue es comúnmente contrapuntística, imitativa e incluso algunas veces fugada.

Las cadencias importantes aparecen siempre al final de las secciones, lo que puede resultar en piezas muy largas que acumulan mucha energía. Otra característica de la Gigue es que la longitud de las frases es muy difícil de predecir o adivinar.

En la Gigue de la Partita no.1, tenemos dos secciones: la primera comienza en la tónica y finaliza en la dominante y la segunda al contrario. El compás está marcado como " C " ; en toda la gigue tenemos cuartos que se intercalan con octavos atresillados (fig. 5). Con acordes quebrados se dibuja la armonía que va cambiando en un acorde diferente cada compás. El estilo es imitativo todo el tiempo. El cambio de registro de los cuartos da la impresión de un diálogo en el que hay pregunta y respuesta. La sensación es de movimiento continuo, yendo de menor a mayor tensión al final de las secciones y reposando en las cadencias finales.

Fig. 5 (J.S. Bach- Partita No.1 en Si bemol mayor-Gigue)



FALLA DE ORIGEN

Sonata Opus 57 en Fa menor. "Appassionata"

Ludwig van Beethoven.

Ludwig van Beethoven.

Compositor alemán, es considerado uno de los más grandes de la cultura occidental. Nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770. Se formó en un ambiente propicio para el desarrollo de sus facultades, aunque excesivamente rígido. Su primera instrucción musical fue dirigida de forma tiránica por la disciplina de su padre, que era tenor en la capilla de la corte y quien quería convertirlo en un niño prodigio como Mozart. En 1789, Beethoven comenzó a trabajar como músico de la corte para mantener a su familia, debido a la enfermedad de su madre y el alcoholismo de su padre. Sus primeras obras, bajo la tutela del compositor alemán Christian Gottlob Neefe, especialmente la cantata fúnebre por la muerte del emperador José II, mostraban ya una gran inteligencia, y se pensó en la posibilidad de que fuera a Viena para estudiar con Wolfgang Amadeus Mozart. Aunque la muerte de Mozart en 1791 hizo que estos planes no pudieran realizarse, Beethoven marchó a Viena en 1792 para estudiar con el compositor austriaco Josef Haydn.

En Viena, Beethoven deslumbró a la aristocracia con sus improvisaciones pianísticas, a la vez que llegó a acuerdos bastante beneficiosos con los editores de música de la ciudad. El creciente mercado de publicaciones musicales le permitió trabajar como compositor independiente, algo que Mozart intentó en la década anterior sin conseguirlo. En la primera década del siglo XIX, Beethoven, a partir del legado de Haydn y Mozart, creó un nuevo lenguaje, aunque afirmaba "*no haber aprendido nada de Haydn*", e incluso llegó a buscar un maestro complementario como fue el compositor vienés Johann Georg Albrechtsberger.

Beethoven asimiló enseguida el clasicismo vienés en todos los géneros instrumentales: sinfonía, concierto, cuarteto de cuerda y sonata. La pérdida creciente de la capacidad auditiva que comenzó en 1798, lo hizo aislarse de la sociedad. Comenzó entonces a cambiar de domicilio con frecuencia. Durante el periodo estival vivía en las afueras de Viena, sobre todo en Heiligenstadt, y en invierno regresaba a la ciudad. En 1802 expresó el profundo sufrimiento que le causaba su progresiva sordera en el famoso Testamento de Heiligenstadt, un documento dirigido a sus dos hermanos y a la sociedad en general. Las excentricidades del músico aumentaron a partir de 1805. Sus conciertos en público eran contados, y en el año 1814 ofreció el último. A pesar de los rumores que circulaban entre las personas cercanas a él sobre sus repetidos enamoramientos, Beethoven siempre elegía a mujeres inaccesibles que pertenecían a la aristocracia, estaban casadas, o las dos cosas a la vez. En la carta dirigida a su "amada inmortal" (que se supone nunca llegó a enviar y está fechada en el año 1812) expresa sus sentimientos hacia la única mujer que debió corresponderle. El misterio de la identidad de esta mujer se resolvió en 1977, gracias al musicólogo estadounidense Maynard Solomon. Se trata de Antonie Brentano, esposa de un mercader de Frankfurt y madre de cuatro hijos. Su sentido ético y el miedo al matrimonio, hicieron que Beethoven huyera de esta relación, a pesar de los conflictos emocionales que le causó. En 1815, tras la muerte de su hermano mayor, Casper Carl, Beethoven empleó todas sus energías en un costoso pleito legal contra su cuñada por la custodia del hijo de nueve años de aquél, Karl. En un principio la madre obtuvo el favor del tribunal, pero la intervención en 1820 del archiduque Rodolfo, el protector más poderoso del músico, hizo que ganara el juicio. Beethoven no actuaba como un padre ideal y los roces y desavenencias surgidos entre él y su sobrino desembocaron, en 1826, en un intento de suicidio por parte de Karl. En 1818, Beethoven, ya sordo por completo, tuvo que utilizar "libros de conversación" en donde la gente escribía sus

notas y observaciones para que el compositor los entendiera. Renegó de todo el mundo menos de un pequeño y cerrado círculo de amigos. Exceptuando los estrenos de la Sinfonía nº 9 en Re menor, op. 125 y partes de la "Missa Solemnis" en Re mayor, op. 123 en 1824, su música siguió interesando únicamente a un reducido grupo de expertos. A pesar de todo, ya había alcanzado un gran prestigio y en su lecho de muerte recibió todo tipo de muestras de simpatía. Murió en Viena el 26 de marzo de 1827; muchas personas asistieron a su funeral.

La Sonata.

Sonata viene del italiano "sonare" es decir sonar, así como "toccata" viene de "tocare", tocar o "cantata" de "cantare", cantar. Este título, adoptado para designar una pieza específica para instrumento(s), se comenzó a utilizar alrededor del año 1600. Aunque el término fue siendo cada vez más restringido a música de cámara o instrumentos solos, en algunos momentos se aplicó para casi todo tipo de música instrumental, que poco a poco fue distinguiéndose una de otra por sus características. Ejemplo de términos que llegaron a usarse como sinónimos de Sonata fueron Sinfonía y Concierto.

Estas confusiones se daban, ya que no había una definición clara de sonata, sino sólo que era música para instrumentos. Por ejemplo, una antología alemana de música para teclado ostenta el título general de "Toccate, canzoni e altre sonate" pero ninguna de las piezas está nombrada específicamente sonata.

Otro caso común fue que, ya que en Italia la "Sonata da camera" era en muchas ocasiones una "Suite" de danzas, en Francia se llegó a equiparar el término "Suite" con "Sonata" y en Inglaterra "Chamber ayres" con "Sonata".

La definición que el francés Sebastián de Brossard hace del término sonata en 1701, que más tarde ampliaría en 1710, puede darnos una idea más clara de cómo o qué se consideraba sonata en el Barroco. Dice así:

"Las sonatas son piezas como fantasías, preludios, etc., extendidas y variadas con todo tipo de estilos y emociones, acordes raros o inusuales, con fugas simples o dobles, etc., de acuerdo a la fantasía del compositor, limitado sólo por las reglas del contrapunto y no por ningún compás o patrón rítmico establecido. Únicamente con su inspiración y talento, cambia el ritmo y escalas de la forma que le convenga, etc. Se pueden encontrar sonatas en 1,2,3,4,5,6,7 y 8 partes, pero originalmente son para violín solo o dos violines y bajo continuo en el clavecín y frecuentemente un bajo figurado para la viola da gamba... Aunque hay una infinidad de estilos, los italianos los reducen a dos principales.

El primero comprende las "Sonatas da Chiesa", apropiadas para la iglesia, las cuales comienzan comúnmente con un lento y majestuoso movimiento, de acuerdo a la dignidad y santidad del lugar; después del cual viene algún tipo de fuga alegre y animada. Éstas son las que se denominan correctamente "Sonatas".

El segundo tipo, incluye las llamadas "Sonatas da camera", propias para la corte. Éstas son suites de muchas pequeñas piezas hechas para bailar y en la misma tonalidad. Dichas sonatas comienzan con un Preludio o pequeña Sonata que sirve de preparación para las otras piezas. Luego vienen la Allemande, la Pavane, La Courante y otros aires serios; después la Gigue, Pasacaille, Gavotte, Menuet, Chaconne y otras danzas alegres. Todas están compuestas en la misma tonalidad, y tocadas consecutivamente comprenden la "Sonata da camera".

Aunque sigue pareciendo confuso y ambiguo el término, el tiempo se encargaría de distinguir los diferentes tipos de música instrumental.

En el período clásico, la Sonata fue la forma instrumental más importante. Las características de la Sonata pueden observarse también en otras formas como la Sinfonía, Concierto y Música de Cámara. La diferencia radica en la composición del conjunto instrumental. El esquema común de la Sonata clásica es: un 1er. movimiento rápido (Allegro), el 2do. lento (Adagio) un 3ro. de carácter danzante (Scherzo, Menuet) y un 4to. movimiento final, de nuevo rápido, un poco más acelerado que el primero (Allegro vivace, Presto). Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert fueron los maestros de esta forma instrumental.

Los movimientos de la Sonata están escritos generalmente, sin ser una regla, de la siguiente manera:

-El primero, en forma sonata (consta de tres secciones: exposición, desarrollo reexposición). La exposición puede tener uno o más temas, generalmente 2, de carácter contrastante y en diferente tonalidad. Si el primero es mayor, el segundo estará en la dominante. Si es menor el primero el segundo estará en el relativo mayor.

El desarrollo constituye la parte central del movimiento. En éste el compositor puede utilizar una gran cantidad de recursos para hacerlo variado, llamativo e interesante, utilizando el material antes expuesto. Estos recursos pueden ser, por ejemplo: segmentación melódica, modulaciones armónicas, imitación contrapuntística, combinación polifónica de los distintos temas, etc.

Por último, la reexposición presenta casi todo o todo el material de la exposición con algunas modificaciones, principalmente que el segundo tema debe ahora estar en la tónica para finalizar en la misma tonalidad en que comenzó el movimiento.

-El segundo movimiento, lento, puede estar escrito en forma ternaria (ABA), o bien en forma de variación.

-El tercero, en forma de menuet o scherzo, es decir un tema inicial, un trío intermedio y repetición del tema inicial.

-El último movimiento puede ser en forma sonata o rondó, es decir un tema o estribillo que se alterna con distintas temas.

En cuanto a la forma, Beethoven se dio muchas libertades y la ajustó a sus ideas; si sentía la forma demasiado holgada, la reducía y, por el contrario, si la forma estrangulaba la idea, la ampliaba. De ahí que encontramos algunas Sonatas en dos movimientos o Sonatas que se alargan más de lo establecido, o bien en las que se intercalan otros movimientos distintos, o simplemente el orden de los movimientos es otro.

Beethoven y el Piano.

Beethoven inició su carrera como virtuoso y compositor del teclado. Era bien conocido por la aristocracia por sus maravillosas improvisaciones. Sus primeras obras fueron hechas para

este instrumento: "Nueve variaciones sobre una marcha de Dressler" y tres Sonatas: Re bemol mayor, Fa menor, Re mayor.

Czerny, pianista y alumno de Beethoven, dijo: *"Nadie le igualaba en la rapidez de sus escalas, en los dobles trinos y en los saltos, ni el mismo Hummel. Su porte cuando tocaba era reposado, noble y bello, sin el más ligero gesto. Sin embargo, a medida que aumentaba su sordera se inclinaba cada vez más hacia delante. Sus dedos eran fuertes, cortos y de yemas abultadas, por el constante ejercicio, pues como me lo comentó varias veces, durante su juventud practicaba hasta altas horas de la noche. Beethoven producía tal impresión sobre sus oyentes que casi todos prorrumpían en llanto o en agitados sollozos. Y todo porque había algo de maravilloso en su expresión, en la belleza y originalidad de sus ideas y en el estilo espiritualizado al que las vertía."*

Influencia importante tuvo en el estilo pianístico de Beethoven la música de Mozart, Haydn, Dussek, Clementi, J.S. Bach y C. Ph. Emanuel Bach.

Beethoven siempre presionó a los constructores de pianos para que lograran en el instrumento una mayor sonoridad, más posibilidades de contraste y de cantar una melodía. Las limitaciones en un instrumento era algo que le irritaba mucho.

La Sonata Opus 57 en Fa menor. "Appassionata"

Fue concebida y esbozada desde 1803-4, junto con la Sonata Waldstein Op. 53 y otras muchas obras importantes, entre las que podemos mencionar la Sinfonía "Eroica" Op. 55 (1803-4), El Concierto triple, Op. 56 (1803-4) y la ópera "Leonore".

No fue sino hasta 1805 que Beethoven terminó la Appassionata, la cual se publicó en febrero de 1807. Es conocida como su más grandiosa Sonata para piano y era la favorita del mismo Beethoven, como lo afirma su discípulo Czerny, así como la "Eroica", del mismo periodo, lo era entre las sinfonías.

El mismo Czerny considera esta Sonata como *"el más completo desarrollo de una idea poderosa y colosal."*

Alexander Kelberine, en su libro "The four famous Pianoforte sonatas of Ludwig van Beethoven" dice de la Appassionata: *"No hay una sola nota que pudieramos cambiar en la Appassionata. - En la Appassionata el material forja su propia forma- no somos concientes de la maestría o ingenuidad en el desarrollo de las ideas. Todo es expresión."*

El primer movimiento está conformado de la siguiente forma: Comienza presentando el primer tema, en Fa menor, dividido principalmente en dos partes. La primera consta de dos frases de cuatro compases cada una, las dos formadas por un arpegio y una cadencia (fig. 1), la primera en Fa menor terminando en Do mayor, y la segunda en Sol bemol mayor terminando en Re bemol mayor. La segunda sección del primer tema o idea principal, surge de la segunda parte de estas frases. Es una sucesión de cadencias intercalada con un pequeño motivo rítmico (fig. 2) que acumulando tensión desemboca en un arpegio quebrado de un acorde disminuido que lleva a una cadencia al quinto grado en 1ra. inversión.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 1 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)

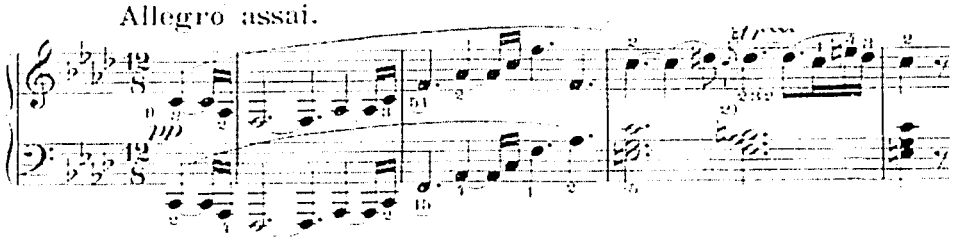
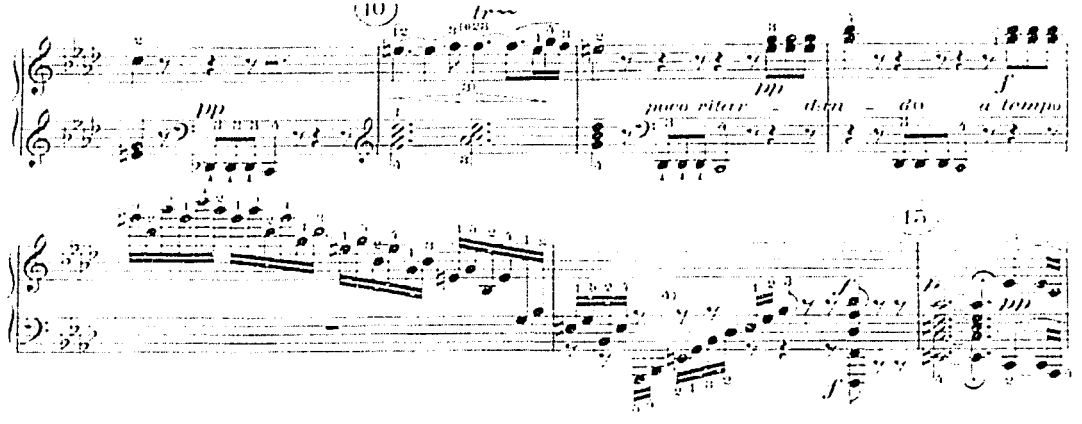


Fig. 2 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)



De la anacrusa al compás 17 pasamos al puente que nos llevará al segundo tema. Éste comienza como el primer tema pero se expande en sonoridad y longitud (fig. 3) llevándonos a un pasaje de ideas sincopadas sobre un ostinato de octavos (fig. 4) que finalmente nos deja con el segundo tema en el compás 35.

Este segundo tema es una pequeña frase de 4 compases que se repite posteriormente una octava más arriba y se encuentra en la región del relativo mayor (fig. 5), es decir en La bemol mayor, terminando en el compás 41 con un acorde de La bemol mayor en 1ra. inversión. Una cadencia nos lleva a un trino sobre la dominante de La bemol, al que sigue una escala descendente que da el impulso para la sección final que, con gran fuerza y movimiento, está formada por dos frases de cuatro compases, hechas de acordes quebrados en la tonalidad del segundo tema. Éstas se presentan de la misma forma que el segundo tema, la primera en un registro y la segunda una octava arriba. La exposición termina en el compás 65 después de una cadencia que se repite tres ocasiones.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 3 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)

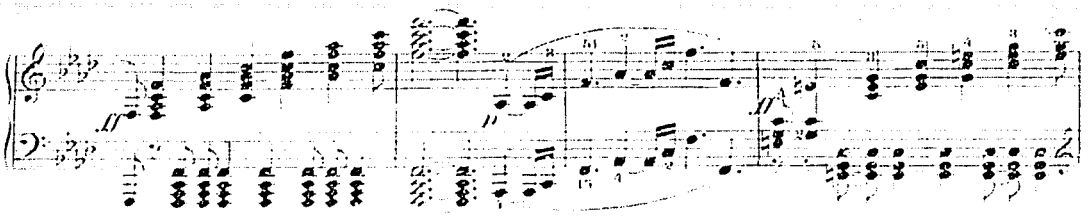


Fig. 4 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)

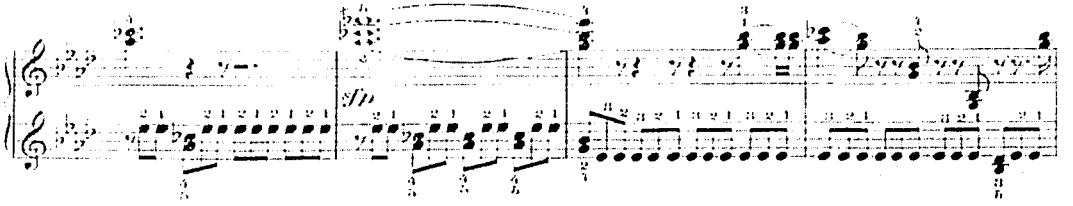
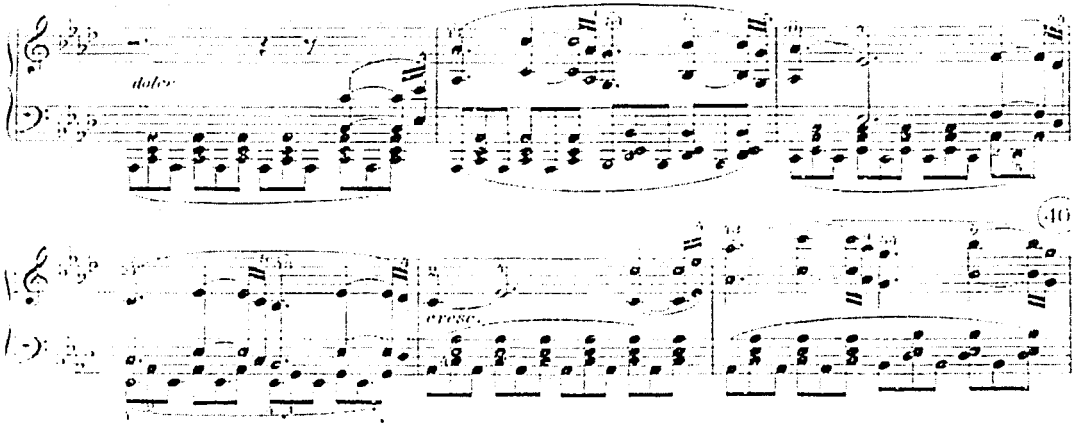


Fig. 5 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)



La parte media o desarrollo, comienza con una progresión modulante hecha a partir del primer tema que nos lleva a una sección en *forte* en el compás 79, que comienza en Mi menor, hecha también con ideas del primer tema. En La bemol mayor, en el compás 93, se desarrolla la idea presentada en el puente de la exposición, que terminará por llevarnos al desarrollo del segundo tema en el compás 109. En general, este desarrollo es una ampliación de la sonoridad, armonía e intensidad de la exposición e incluso las ideas son presentadas en el mismo orden.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

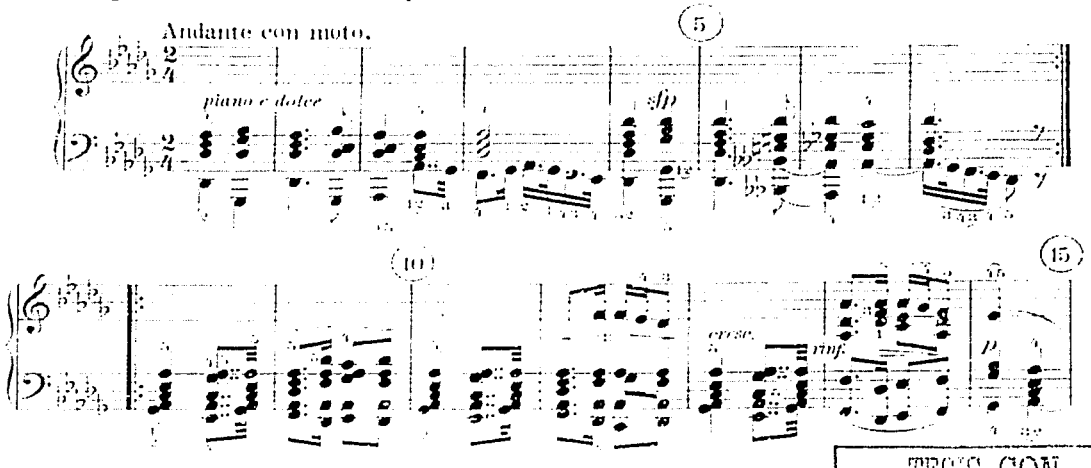
En la reexposición, no sólo se presentan de nuevo las ideas principales, sino que intensidad y sonoridad aumentan aún más. El ostinato en octavos sobre el que se presenta el primer tema, lo hace más angustiante y acumula más energía. En el compás 150, vemos el puente, ampliando algunos compases con acordes que aumentan la tensión dando paso nuevamente al pasaje sincopado que nos lleva a la calma del segundo tema. Éste desemboca después a una cadencia que se repite tres veces; esto es equivalente a la parte conclusiva de la exposición. Esta vez, el segundo tema y toda la sección conclusiva están en la tonalidad original. Éste no es el fin del primer movimiento. La sección que hemos llamado "conclusiva" solo nos liga a un puente que lleva a la tempestuosa coda. El puente comienza a partir del compás 203, donde parece que la calma del segundo tema, sólo nos da un pequeño reposo para acumular aún más tensión, que pareciera explotar en los arpegios de los compases 227-234. Nuevamente un punto de reposo, pero evidentemente inconcluso, como generando suspenso. De sorpresa, aparece el *"più allegro"* que funciona como coda, y que termina de manera un tanto violenta pero maravillosamente el primer movimiento.

Como podemos ver, sigue siendo a grandes rasgos, una forma sonata. Llevada a sus límites, pareciera que en cualquier momento éstos fueran a ser demolidos. Así que Beethoven no permitió que la forma lo limitara y en cambio dejó a sus ideas moldear y expandir la forma.

El segundo movimiento es, en contraste con el primero, de un carácter mucho más calmado y tranquilizante

Este *"Andante con moto"*, está construido en forma de tema con variaciones. Primero se presenta el tema como un coral, en Re bemol mayor, que tiene dos secciones de 8 compases cada una, marcadas con repetición (Fig. 6). Este tema se presenta en el registro grave del piano y es muy calmado. Poco a poco, en cada variación, Beethoven aumenta la densidad y el movimiento. Va subiendo de registro y los matices van aumentando de igual forma; del *piano* al *forte* y luego al *fortísimo*. Por último, regresa nuevamente a una versión casi idéntica del tema original. Finaliza con dos acordes disminuidos de Si bemol, el primero *piano* y el segundo *fortissimo*, que ligan al segundo con el tercer movimiento.

Fig. 6 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El tercer movimiento, con la indicación "*Allegro ma non tropo*", inicia con el mismo acorde disminuido que ha dejado el segundo movimiento en suspenso.

A excepción de algunas secciones, todo el movimiento esta dominado por una idea (fig.7). La forma es nuevamente forma sonata y sólo tiene un tema principal. Hacia el compás 95 hay una fuerte inflexión hacia la dominante; las escalas dibujan la tonalidad de Fa mayor pero hay cadencias V-I a la dominante. En el compás 109 hace una cadencia a Fa mayor, y luego un arpegio de Sol bemol disminuido cierra la exposición sin detener el movimiento.

El desarrollo comienza con la misma idea principal, pero en la dominante de Si bemol menor a la que resuelve en el compás 125, en el que una pequeña idea melódica alterna en diferentes registros a manera de diálogo (fig.8). Esto nos lleva en el compás 141 a la aparición de un nuevo tema (fig. 9)que aparece primero en Si bemol y luego en la tónica. Una sección de acordes quebrados con bajo en la dominante y una serie de arpegios disminuidos en octavos cierran el desarrollo y dan paso a la reexposición.

Fig. 7 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)

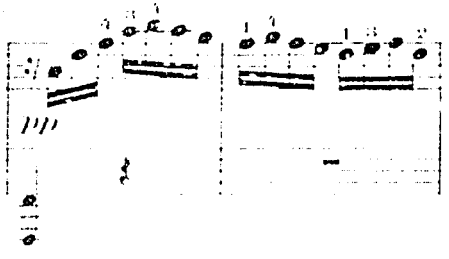
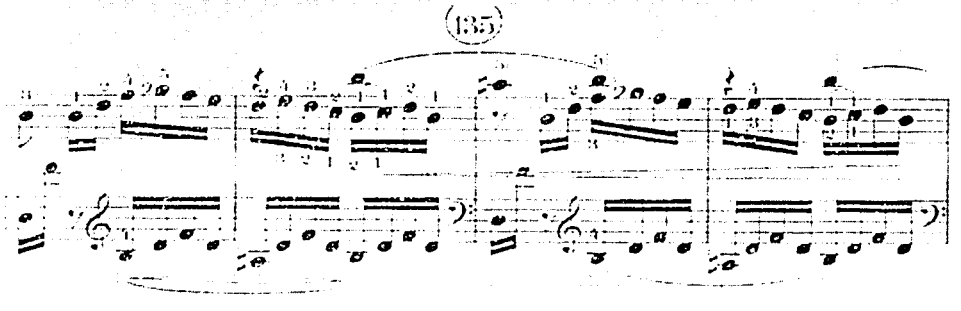
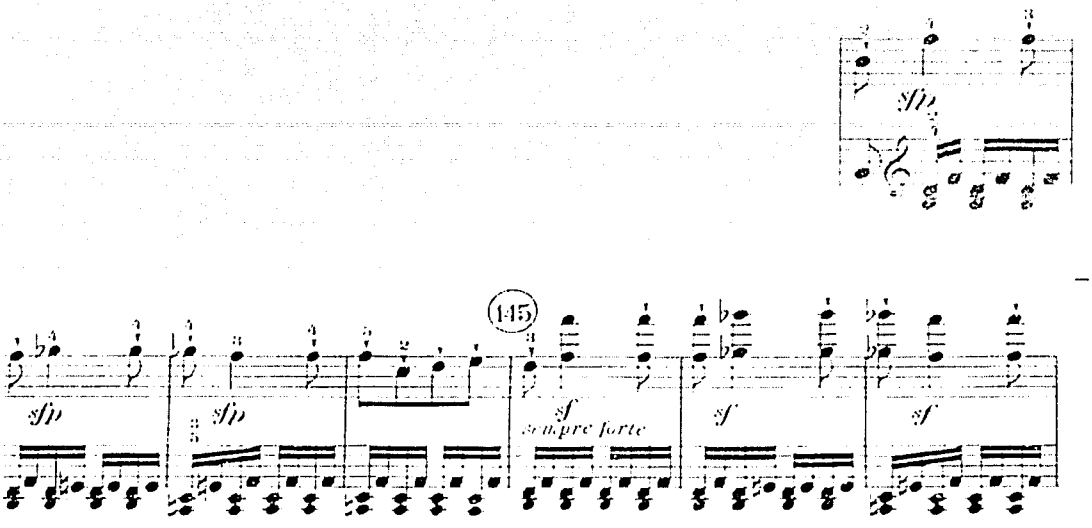


Fig. 8 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 9 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)

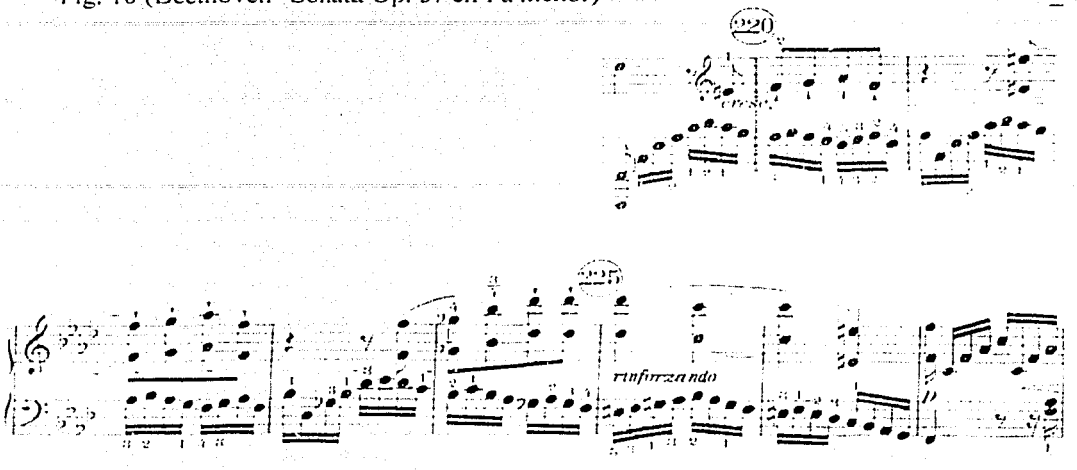


En la reexposición podemos escuchar, al inicio, una clara línea melódica que se superpone a la idea original (fig.10). Lo demás permanece casi intacto, con las variantes armónicas necesarias para regresar a la tónica. Esta vez la sección conclusiva de cadencias y escalas nos lleva a la CODA, que como en el primer movimiento es mucho más animada y tempestuosa. Esta tiene dos secciones: la primera, que a su vez se divide en dos partes, está hecha de material nuevo. Las dos partes inician con dos acordes de mitad en "*ff*" y siguen en octavos en "*p*" cantando una melodía. Ambas partes tienen barra de repetición. La primera comienza en la tónica y termina en la dominante y la segunda comienza en La bemol mayor para luego regresar a Fa menor.

Después de repetirse, esas dos partes dan paso a la segunda sección de la CODA que es una serie de cadencias a la tónica sobre la idea original, que se repite hasta culminar en una serie de arpegios descendentes en la tonalidad original y dos acordes que marcan el final.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 10 (Beethoven- Sonata Op. 57 en Fa menor)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estudios No. 4 Op. 10 y No. 12 Op. 25.

Nocturno Op. 48 No. 1 en Do menor.

Frédéric Chopin.

Frédéric Chopin

Compositor y pianista polaco, es considerado como uno de los más grandes autores de música para piano. Su fecha de nacimiento es difícil de precisar debido a la cantidad de documentos que se contradicen unos a otros. Oscila entre el día 22 de febrero y el 1ro. de marzo, y entre los años 1809 y 1810. Tal vez la más confiable es la que afirma el mismo autor y la fecha de las celebraciones familiares, registrada en la correspondencia familiar. Ésta es el 1ro. de marzo de 1810. El lugar: Zelazowa Wola, cerca de Varsovia. Su padre, Nicolás Chopin, era francés y su madre, Tecla Justina Krzyzanovosca, pertenecía a la aristocracia polaca. Aunque el origen del padre de Chopin era muy humilde, gracias a su ambición, inteligencia y relaciones, para 1816 su posición social era ya muy respetable y su casa era centro de reunión de artistas e intelectuales distinguidos. En estas reuniones, los padres de Chopin y su hermana mayor, Luisa, tocaban el piano, que desde pequeño conmovía a Chopin y lo hacía llorar.

De niño, su hermana le dio sus primeras lecciones de piano, no muy formales ya que ella era también una niña. Su primera instrucción formal la recibió de Adalberto Zywny, que era amigo de su padre y que, siendo violinista, supo guiar a Chopin en la técnica pianística, además de enseñarle teoría musical y mostrarle el arte de Bach y Mozart. Todo esto entre 1817 y 1822.

Su siguiente maestro fue Elsner, por entonces director del Conservatorio de Varsovia, quien se ocuparía de otras materias musicales, más que de técnica pianística.

En 1824, pasó un par de meses en Szafarnia; ahí escuchaba a la gente cantando polonesas y mazurcas; puede que de aquí surgieran los rasgos folclóricos de su música.

El 27 de mayo de 1825, Chopin tocó en un concierto para demostrar un nuevo instrumento, invención del profesor Hofman, de la Universidad de Varsovia: el Aeolomelodikon, un híbrido de armonio y piano. El concierto fue un éxito y los comentarios fueron escuchados por el Zar Alejandro I, que por entonces estaba en Varsovia, y quiso escuchar el instrumento y al intérprete. Se organizó otro concierto en la Iglesia Evangélica y el zar mostró su satisfacción regalándole a Chopin una sortija de diamantes.

En otoño de 1826 ingresa al conservatorio de Varsovia y termina sus estudios en 1829. Casi inmediatamente, en julio de ese año, parte para Viena, en donde es bien recibido y da un concierto en el Kärntnertor Theater. De este concierto surgieron las críticas del sonido "débil" o "delicado" de Chopin, a lo que él responde que prefiere que lo critiquen por eso, a que digan que toca demasiado fuerte. El 18 de agosto, vuelve a presentarse en el mismo lugar con gran éxito.

Sale de Viena el 19 de agosto hacia Praga; de ahí pasó a Teplitz, luego a Dresden. Luego regresa a Varsovia, pasando por Breslau, el 12 de Septiembre. En estos lugares, no dio conciertos pero conoció a mucha gente importante que lo apreciaría y recomendaría por sus cualidades.

En Varsovia estrena, el 17 de marzo de 1830, su Concierto en Fa menor y luego el de Mi menor, el 11 de octubre del mismo año, ambos con gran éxito.

Sale nuevamente de Varsovia en busca de crecimiento y éxito en el extranjero. Pasando por Breslau y Dresden, llega a Viena poco antes del 24 de noviembre de 1830. Esta vez no fue recibido con tanta efusividad. La situación de Polonia contra el Imperio Ruso causaba en los vieneses descontento contra los polacos.

Aunque su vida social fue muy animada en Viena, la rutina y la nostalgia por su familia y su patria no lo hacían muy feliz. Las cartas a su familia eran muy optimistas y llenas de buen humor, pero las cartas a sus amigos dejan ver sus verdaderos sentimientos. Le angustia la suerte de Polonia; uno de sus amigos de la infancia se encuentra ahí luchando contra los rusos. Además

de esto, siente incertidumbre en cuanto a su futuro ya que las cosas no van tan bien como esperaba.

Por fin, el 4 de abril de 1831, da un concierto en la "Redoutensaal", en la que tocó su Concierto en Mi menor, sin orquesta. Otro el 11 de junio, en el Kärntnertor. Nuevamente el Concierto en Mi menor, esta vez con orquesta. Ambos sin repercusiones importantes.

El 20 de Julio sale hacia Munich, con pasaporte sellado: "para Londres, por París." Su situación económica no era buena y sale de Viena con un mal sabor de boca. En Munich da un exitoso concierto el 28 de agosto. Luego pasó por Stuttgart en donde las noticias acerca de la derrota de los polacos y la toma de Varsovia entre el 6 y 7 de septiembre por los rusos, sumado a la incertidumbre del bienestar de sus familiares y amigos, lo abruman.

Aproximadamente a mediados de septiembre llega a París, en donde se encuentra, en su opinión, con los mejores músicos y la mejor ópera del mundo. Allí conoce a Rossini y Cherubini y al entonces famoso pianista Kalkbrenner.

París estaba en apuros económicos, las enfermedades asustaban a los ricos quienes se iban a las provincias y según el mismo Chopin, había demasiados músicos y desgraciadamente, en sus palabras, "ninguno en peligro de muerte." Todo esto agravaba su mala situación económica, y las circunstancias hacían difícil que tuviera presentaciones.

Por fin, el 26 de febrero, junto con otros artistas, como se usaba en la época, toca en un concierto en la Sala Pleyel. Después tocó en el Conservatorio en un concierto de beneficencia.

Presentado por el príncipe Valentín Radziwill, asiste a una velada musical en casa del Barón James de Rotchild de la cual recibirá grandes beneficios en el futuro. Para empezar, se vuelve el maestro de piano consentido y preferido de la aristocracia. Sus mejores y más estables ingresos futuros vendrán de esta actividad. Esta fama fue aprovechada por los editores, que no tardaron en publicar su música, para igual beneficio económico del autor. Su editor en Francia fue Schlesinger.

En París conoció e hizo amistad también con Liszt, Berlioz y Mendelssohn. En 1833, Chopin daría conciertos con Liszt, Hiller y los Herz.

En 1835, tuvo lugar un feliz reencuentro de Chopin con su familia en Carlbad, donde pasaron alrededor de 4 semanas. Después fueron a Tetschen, invitados por la familia Thun-Hohenstein.

El 14 de Septiembre, sus padres salen a Polonia y Chopin sale, el 19 del mismo mes, hacia Dresden, donde lo espera la familia Wodzinski. Ahí se enamora de María, la hija de los Wodzinski; incluso pretendían casarse. Los visita dos veranos consecutivos, pero en 1837, Chopin se enferma gravemente y corren rumores de su muerte. Estos rumores llegaron a oídos del padre de María, quien decide que no sería bueno para su hija casarse con un hombre de salud inestable como Chopin, y rompen el compromiso. Esto desalienta al autor quien se muestra deprimido. Su amigo Pleyel, para distraerlo, lo lleva a Londres en el invierno, lo cual no beneficia en nada la salud de Chopin.

En aquellos días, conoce Chopin a Madame Dudevant, alias George Sand, escritora. Se habla de que esta mujer llevaba una vida un tanto escandalosa. Aunque la primera impresión que causó esta mujer en Chopin no fue agradable, pronto se harían amigos y luego se enamorarían, todo esto mientras ella se encontraba casada.

Debido a la personalidad idealista, romántica y respetuosa de Chopin, no le fue fácil a Sand conquistarlo, pero después de todo, el pianista cedió. No tardarían en despertar sospechas en el marido de Sand , así que asustados tanto por el escándalo como de un enfrentamiento violento, se irán los amantes junto con los hijos de Sand a Palma de Mallorca en 1838, en busca de tranquilidad, aislamiento y un clima benéfico para Chopin y el hijo de Sand, Mauricio, quien

también estaba enfermo. Allí su vida fue muy tranquila, a excepción de las molestias ocasionadas por la enfermedad de Chopin, diagnosticada ya por los médicos del lugar como tuberculosis. El clima del verano fue benéfico, pero al llegar el invierno, las cosas cambiaron para la feliz pareja.

El aislamiento y ambiente propicio, les dio a ambos mucho tiempo para trabajar y esto se refleja en una buena producción de ambos artistas.

El 11 de Febrero de 1839, debido a la mala salud de Chopin, emprenden el regreso a Francia. Después de 8 días en Barcelona, llegan a Marsella. Aquellos tiempos, los pasó Chopin componiendo y haciendo negocio con sus editores. En junio, se instalan (Chopin, Sand y los hijos de ella) en Nohant, y en el otoño de 1839 regresan a París, en donde viven en diferentes domicilios para deshacer las sospechas de la gente que los conocía y rumoraba sobre su romance.

El 26 de Abril de 1841 da un concierto en la Sala Pleyel, comentado por Liszt en la "Gazette Musicale".

El verano lo pasan en Nohant y en otoño vuelven a París. Sería el último verano feliz de la pareja. A partir de 1845, las relaciones con los hijos de Sand se vuelven conflictivas. Esto, sumado a la mala salud de Chopin, que afecta también su carácter, hace que se separen.

En 1848 continúa con sus lecciones de piano y dando presentaciones. El último concierto que dio en París fue el 16 de febrero.

El 20 de abril se va a Londres, donde ofrece frecuentes conciertos en reuniones en casas de la aristocracia.

El 23 de noviembre de 1848 regresa a París, cae gravemente enfermo y muere el 17 de octubre hacia las 2 de la mañana. El 30 del mismo mes se efectuó su solemne funeral en la iglesia de la Madeleine y su entierro en el panteón de Pere-Lachaise.

Chopin y el Piano.

La carta de su padre, cuando Chopin se encontraba en Paris y conoció a Kalkbrenner, hace alusión a que Chopin no había tenido que estudiar tanto como otros pianistas para lograr el dominio que tenía. Todo esto revela cuán peculiar había sido la formación del pianista.

Si bien algunas veces fue criticado por tener un sonido "pequeño", paradójicamente, músicos como Mendelssohn y Mikuli, discípulo de Chopin, se expresarían de su forma de tocar de la siguiente forma:

Mendelssohn dice en una de sus cartas: *"Como pianista, Chopin es hoy uno de los primerísimos. Obtiene efectos nuevos, como Paganini en su violín, y ejecuta pasajes maravillosos que nadie hasta ahora podía imaginar que fuesen posibles."*

Mikuli, por su parte se expresa así: *"El sonido que Chopin le sacaba al instrumento era inmenso, sobre todo en los pasajes cantabile."*

La forma de tocar de Chopin lo llevaría más a tocar para un auditorio pequeño que en las grandes salas. En cuanto a su forma de componer para este instrumento, era muy novedosa; nadie hasta entonces había usado acordes tan abiertos que daban sonoridades tan distintas a lo usual. La totalidad de su obra es, ya sea para piano solista, piano con grupos pequeños o piano y orquesta. En el total de sus obras se puede ver su preferencia por las formas pequeñas como las Polonesas, Mazurcas, Baladas, Estudios, Preludios, etc.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los Estudios.

Todos los recursos que Chopin utilizaba eran realmente sorprendentes en su época. Las entonces extrañas posiciones de acordes y rebuscadas digitaciones dieron lugar a declaraciones como la que Rellstab hace de los Estudios Op. 10 diciendo: *"Quienes tengan los dedos torcidos podrán enderezarlos practicando estos estudios; pero quienes no, deberán no tocarlos, a menos que tengan a mano un cirujano."*

Hay que tomar en cuenta que los Estudios Op. 10 fueron escritos entre 1829 y 1831. Chopin tenía alrededor de 20 años y no había nada parecido en la literatura pianística precedente.

A diferencia de los estudios para piano hechos anteriormente, que eran sólo ejercicios, los de Chopin los superan por mucho en cuanto a interés musical. A partir de sus Estudios, esta forma tomaría mayor importancia para otros compositores.

Doce estudios forman el Op.10, luego vendrían otros doce contenidos en el Op. 25 y por último los "Tres Nuevos Estudios." Veintisiete estudios para trabajar toda clase de problemas técnicos sin perder de vista la expresión musical.

Los Estudios No. 4 Op. 10 y No. 12 Op. 25.

Podemos ver rasgos comunes entre estos Estudios. Ambos en tonalidad menor, la forma en ambos es (A-B-A'); el movimiento en los dos es constante, una vez que comienzan, no se detienen hasta el final y la figura rítmica de cuatro dieciseisavos por tiempo nunca se pierde.

El No. 4 Op. 10, está en Do sostenido menor. Una anacrusa en la dominante comienza el movimiento. Desde el principio, un acorde que genera tensión, la tonalidad y la indicación de tiempo *(Presto)* definen el carácter del estudio. Incluso la indicación *"f con fuoco"*, que da paso súbitamente a un piano, deja ver la gama de emociones que evoca.

La sección (A) está formada de la siguiente manera: Una frase de cuatro compases, la cual encierra los materiales de los cuales surge todo el estudio, se repite tres veces (fig. 1). La primera vez, la mano derecha lleva los dieciseisavos que cantan la apresurada melodía mientras la mano izquierda acompaña con acordes cortos. En los siguientes compases, es la mano izquierda la que canta y la derecha la que la acompaña, ahora en la región de la dominante. Nuevamente la melodía regresa a la mano derecha en la tónica terminando esta vez la frase en un arpegio en Fa sostenido menor. A éste le siguen cuatro compases que cierran la sección con una cadencia en la tónica (compás 16).

Hecha con los mismos materiales que la sección (A), la sección (B) es una serie de progresiones modulantes complicadas. Los cromatismos y cadencias consecutivas hacen difícil definir un centro tonal por mucho tiempo. Por ejemplo, de los compases 29 al 32, se define Mi menor pero sólo brevemente. La presencia de muchos acordes disminuidos contribuye también a la ambigüedad tonal. Del compás 47 al 50 una escala cromática y un acorde de dominante marcan el regreso a la tonalidad original y el inicio de (A') .

La sección (A'), repite (A) integra y se extiende cuatro compases más reafirmando la tonalidad y acumulando tensión, dando paso a la CODA.

La CODA no presenta material nuevo. Un pequeño motivo rítmico melódico, ya presentado antes, desciende cromáticamente mientras que el bajo nos amarra a la tonalidad

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(fig.2). Primero en la tónica (compases 71-74) luego en la dominante (Compases 75-78) que resuelve a un arpegio en la tónica que lleva al final del Estudio.

Fig. 1 (Chopin- Estudio Op. 10, No. 4)

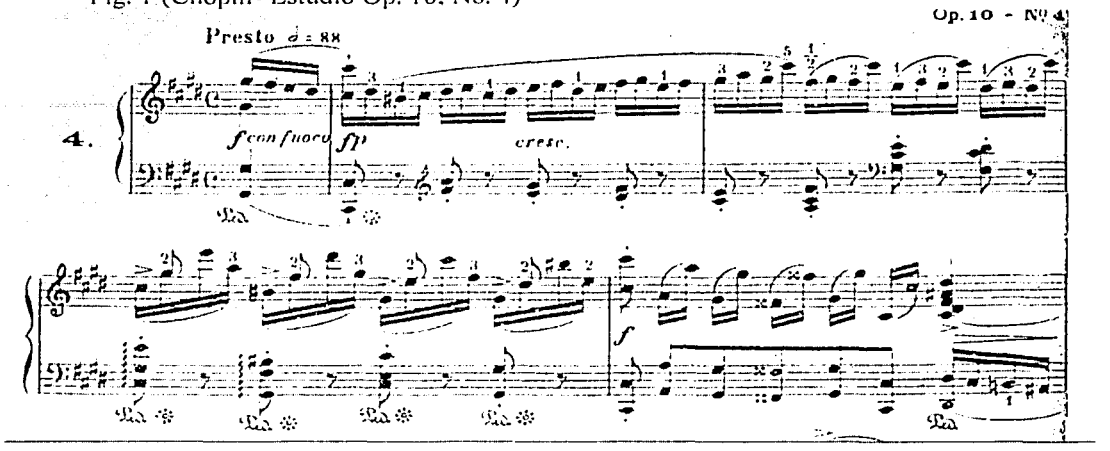
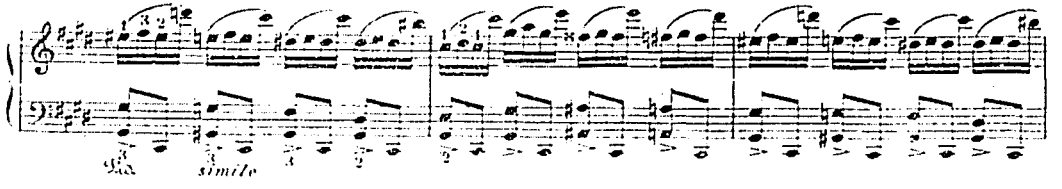


Fig. 2 (Chopin- Estudio Op. 10, No. 4)



El No.12 Op. 25 se desarrolla todo el tiempo con arpegios en ambas manos que se complementan armónicamente y dibujan sutilmente líneas melódicas resaltadas por acentos puestos cada dos tiempos, y en ocasiones cada tiempo. Tiene la misma forma y sus secciones se conforman de la siguiente manera:

La sección (A) presenta:

1. Una sección de arpegios a tres octavas (fig. 3); ésta a su vez está dividida en dos frases de seis compases: la primera cierra con una cadencia a Do menor y la segunda con una cadencia a Do mayor. Están unidas por un pequeño puente, más melódico, de dos compases (comp. 7-8).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2. Una sección de arpegios que se extienden una octava más que en la sección anterior (fig. 4). Está en Do mayor y presenta cadencias a esta tonalidad cada dos compases.

Fig. 3 (Chopin- Estudio Op. 25, No. 12)

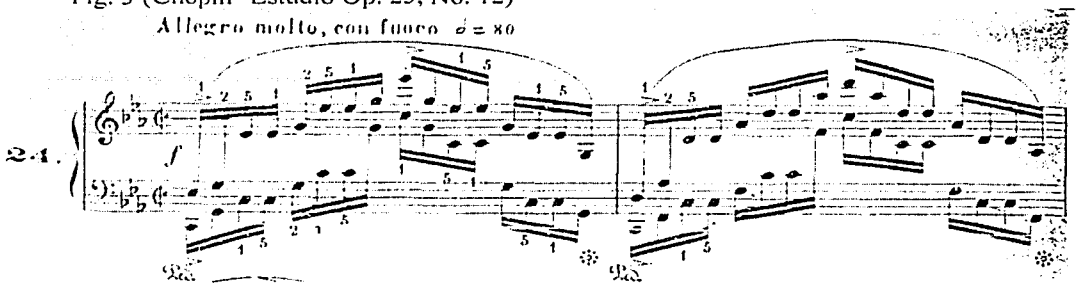
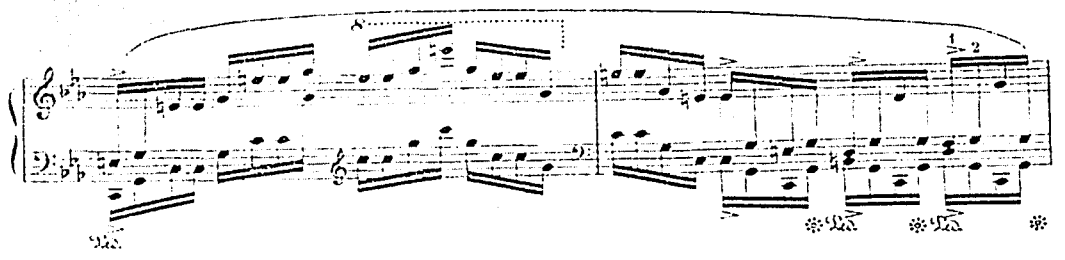


Fig. 4 (Chopin- Estudio Op. 25, No. 12)



La sección (B) es como un espejo de (A):

1. Comienza con lo que sería la segunda sección de (A) sólo que en tonalidad de La bemol mayor y luego...
2. al equivalente de la primera sección de (A), con arpegios de tres octavas de extensión. A partir de aquí, casi todos los acordes pertenecen a tonalidad original, a excepción de algunos que son de paso.

(B) incluso tiene el mismo número de compases que "A". Los compases 45 y 46 serían más bien un puente para ligar a (B) con (A').

(A') es una ampliación de (A). Primero se presentan la frase de seis compases y el puente melódico de dos compases. Lo que sigue se amplía, primero con una cadencia a Re bemol mayor seguida de acordes que nos regresan a la tonalidad inicial, para pasar nuevamente a la sección de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

arpegios de cuatro octavas, con cadencias que reafirman la tonalidad. Ésta se extiende un par de compases más en el Fa menor que resuelve a la tonalidad original, para terminar.

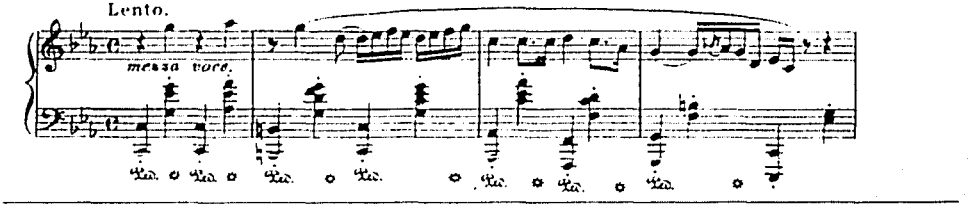
El Nocturno Op. 48 No. 1 en Do menor.

Los Nocturnos son piezas breves escritas entre los años 1827 y 1846. Fueron inspirados e influenciados por las obras, con el mismo nombre, del pianista irlandés Field, pero pronto tomaron personalidad propia.

El Nocturno No.1 del Op. 48 está fechado con el año 1841, y dedicado a "Mademoiselle Laure Duperré". Su forma es A-B-A'.

En Do menor, la sección (A) presenta una tranquila y melancólica idea melódica (fig. 5). Está dividida en varias frases y tiene su clímax en los compases 21-24. Ésta flota sobre la armonía que lleva la mano izquierda, alternando acordes con bajos en octavas que dan una sensación de profundidad. Al final de esta sección, una sucesión de terceras que descienden cromáticamente hace la suave transición a la tonalidad de Do mayor en que comienza la sección (B).

Fig. 5 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.)



La sección (B) tiene dos partes que contrastan entre sí por su carácter.

La primera de estas, con la indicación "*poco più lento*" y "*sotto voce*", está construida a manera de coral y su carácter es tranquilo y renovador (fig.6). En la segunda, la melodía que se cantaba en el coral se interrumpe por las agitadas octavas en tresillos de dieciseisavos (fig. 7, compás 39). Éstas ascienden cromáticamente detenidas sólo por los reposos que marcan los cambios armónicos. La tensión crece y se acumula hasta el compás 46 marcado "*ff*"" en donde después de una pausada y victoriosa cadencia, las octavas caen en un arrebato emocional que nos lleva a la sección (A').

Nuevamente en Do menor, en (A') se reexpone todo el tema melódico de (A). Esta vez la sonoridad y la textura rítmica-armónica son mucho más densas (fig. 8). Hay un incremento en la velocidad y, en consecuencia, la intensidad y agitación emocional son mayores.

FALLA DE ORIGEN

Una pequeña CODA, a partir del compás 73, termina la pieza conteniendo y sofocando las emociones desplegadas en todo el Nocturno (fig. 9).

Fig. 6 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.)

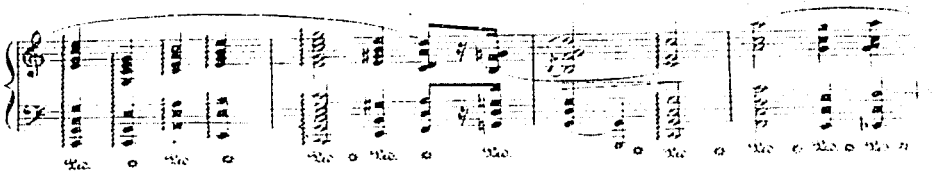


Fig. 7 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.)

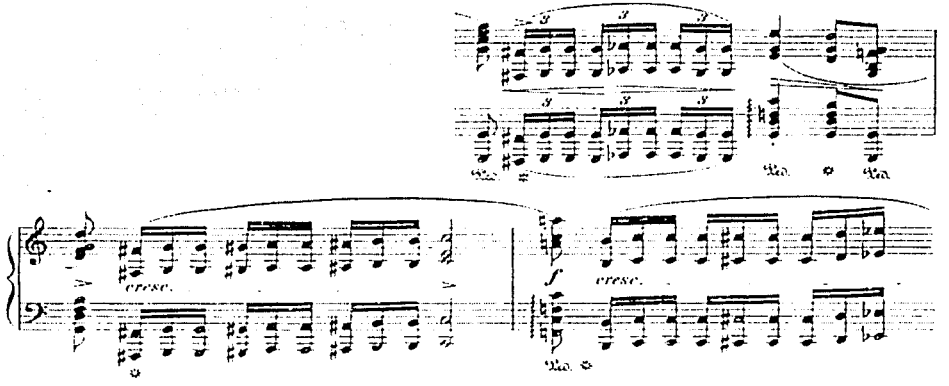
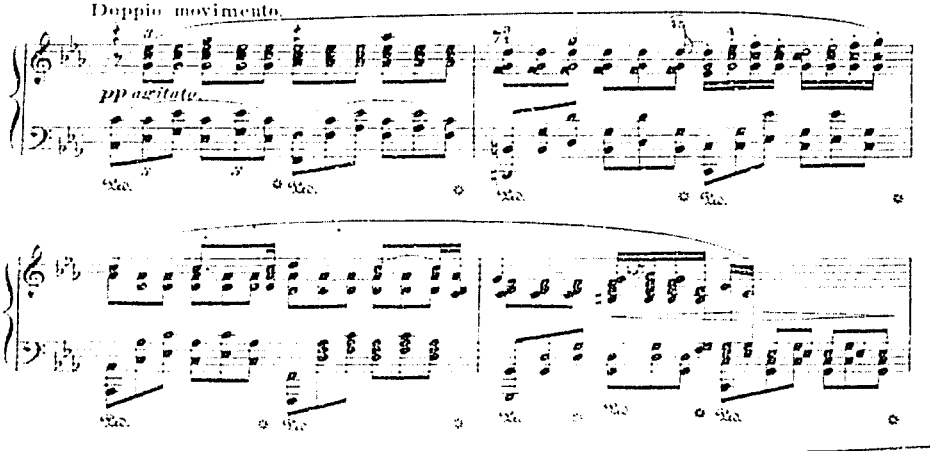
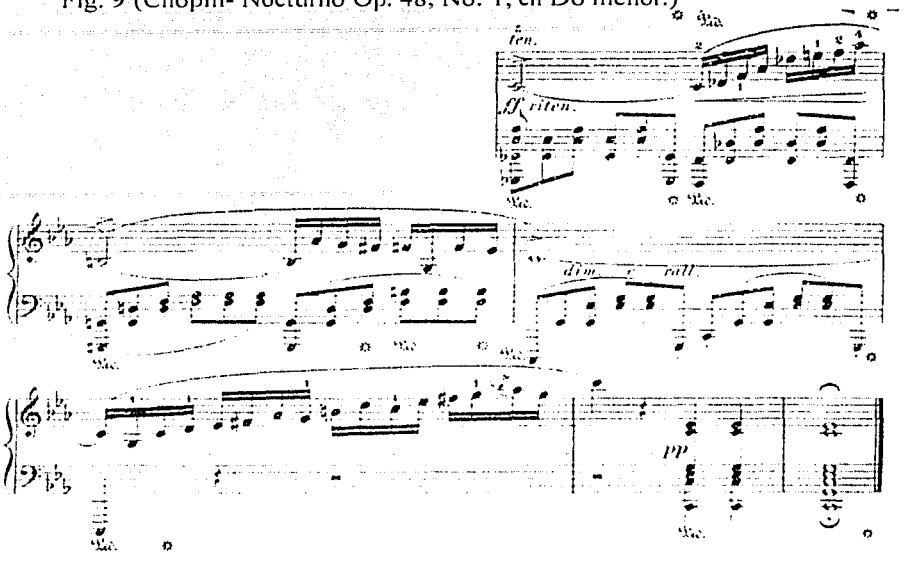


Fig. 8 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 9 (Chopin- Nocturno Op. 48, No. 1, en Do menor.)



DE ORIGEN

Muros Verdes.

José Pablo Moncayo.

Nacionalismo.

Se denomina Nacionalismo musical al movimiento que surgió en la segunda mitad del siglo XIX con objeto de reafirmar los valores esenciales de cada raza o nación a través de su música popular o de su folclor. Es una reacción a la agobiante presión del romanticismo germano y de la ópera italiana, que invadían y condicionaban la música europea del momento.

El nacionalismo tiene su origen en el romanticismo. Ciertos acontecimientos políticos e históricos como: la invasión Napoleónica, la declaración de independencia de Estados Unidos, el congreso de Viena, que declaraba los derechos de cada nación a fijar sus fronteras, la separación de Grecia y Turquía y de Holanda y Bélgica, o la unificación de Alemania y de Italia, condujeron al desarrollo de las ideas nacionalistas, despertando sentimientos de unidad y de firme voluntad de diferenciarse de sus vecinos. Asimismo, surgió el deseo de unión en diferentes grupos y pueblos para defenderse de la dominación extranjera.

Ejemplos de este movimiento se pueden encontrar en músicos como: Frédéric Chopin con sus polonesas o Franz Liszt con sus rapsodias húngaras. Donde con más fuerza se hizo notar este movimiento fue en aquellos países que, como Rusia, España, Hungría o los países nórdicos, al estar tanto tiempo bajo la influencia germana e italiana, sintieron la necesidad de crear algo distinto, algo nacional, buscando las raíces de su propio pueblo.

El primer nacionalismo surgió en Rusia con la ópera La vida por el Zar o Ivan Susanin (1836) del compositor Mihail Glinka, cuyo argumento y melodías son enteramente rusas. A éste le seguiría Alexandr Dargomizhski (1813-1869) con las óperas Rusalka (1855) y El convidado de piedra (1871). Pero por encima de todo destacó el llamado grupo de los Cinco compuesto por: Mili Balakirev, su impulsor, pianista y autor del poema sinfónico Tamara (1867-1882); Cesar Cui (1835-1918) que se inspiró en el folclore ruso para componer obras como la ópera William Ratcliff (1869); Modest Mussorgski, el que más profundiza en el alma rusa. Su ópera Boris Godunov (1874) es una obra maestra de la música rusa, inspirada en la historia del zar Boris. Los dos últimos miembros del grupo son: Nikolai Rimski-Korsakov, cuya obra más conocida es Scheherazade (1888) y Alexandr Borodin, un niño prodigio de la música, compuso la famosa ópera El príncipe Igor (1862-1867) y el poema sinfónico En las estepas del Asia Central (1880).

En España los principales representantes fueron Isaac Albéniz, Felipe Pedrell, Enrique Granados y, ya en el siglo XX, Manuel de Falla. En la obra de Albéniz destacan las composiciones basadas en la música popular de cada una de las regiones de su país; así encontramos la Suite Española o la Suite Orquestal Catalonia (1899). Pedrell (1841-1922) desarrolló una importante labor de investigación sobre la música española, que dio como resultado el Cancionero popular español (cuatro volúmenes, 1919). Granados destacó como compositor de música para piano; su obra maestra es la suite Goyescas (dos volúmenes, 1912 y 1914) inspirada en los grabados del pintor español Francisco de Goya. Por último, Manuel de Falla se encuentra a medio camino entre el nacionalismo decimonónico y las nuevas tendencias que comenzaron a desarrollarse en el siglo XX. Entre su variada producción destacan obras tan populares como Noches en los jardines de España (1909-1915), cuyo primer movimiento está inspirado en los jardines del Generalife en la Alhambra de Granada, y El amor brujo (1915) con su célebre "Danza del fuego".

Del nacionalismo musical en otros países algunos ejemplos son: en Noruega, Edvard Grieg. Su música para un poema de Henrik Ibsen llamado Peer Gynt (1875) se convirtió en la obra más representativa del nacionalismo noruego. En Finlandia, será Jean Sibelius el que con el

poema sinfónico Finlandia (1899) enardecerá el fervor patriótico. En Checoslovaquia, destacó Bedrich Smetana cuya ópera cómica La novia vendida (1886), que promueve los sentimientos nacionales, se convirtió en el símbolo del nacionalismo checo. Las otras dos grandes figuras fueron Antonín Dvorák con la Sinfonía del Nuevo Mundo (1893) y Leos Janácek, que sobresale por su producción operística como la obras La zorrita astuta (1923) y De la casa de los muertos (1928). En Hungría destacan compositores como Béla Bartók y Zoltán Kodály que, aunque de forma tardía, recogen el auténtico folclor húngaro.

El Nacionalismo Musical en México.

En México, el fenómeno de creación musical siguió casi las mismas tendencias de imitación de lo establecido en los centros europeos importantes, por lo menos hasta el estallido de la revolución. La música de salón era muy popular y la ópera dominaba la escena musical.

El nacionalismo mexicano se fue desarrollando alrededor de la Revolución y dominó durante el periodo entre 1928 y 1950. Se caracteriza por tener elementos tomados, ya sea de la música mestiza o de la música precortesiana. Éstos se pueden ver ya sea en los títulos de las obras, motivos rítmicos y melódicos e incluso en la instrumentación. Entre sus representantes más importantes podemos nombrar a: Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Miguel Bernal Jiménez, entre otros.

De éstos el más reconocido es Carlos Chávez, debido a su gran actividad además de compositor, como: fundador de la Orquesta Sinfónica de México (1928), Director y maestro del Conservatorio, jefe del Departamento de Bellas Artes, la institución de la Ópera de Bellas Artes en 1948. También fue reconocido como director en el extranjero por su trabajo con grandes sinfónicas en ciudades como Nueva York, Cleveland, Los Ángeles, Buenos Aires, entre otras.

José Pablo Moncayo.

Nació en Guadalajara, Jalisco el 29 de junio de 1912. Su padre fue Francisco Moncayo Casillas y su madre Juana García López. Desde pequeño se mudó junto con su familia a la ciudad de México, en donde estudió piano con el maestro Eduardo Hernández Moncada.

Ingresó al Conservatorio en el año de 1929, en donde estudió con maestros como Candelario Huízar y Carlos Chávez.

El estilo de Moncayo revela dos tendencias, una impresionista y la segunda nacionalista. Según Hugo de Grial, ambas se pueden ver en su obra Amatzinac, de sus primeras obras de 1936-37.

El mejor ejemplo de sus rasgos nacionalistas puede verse en su obra más famosa: "Huapango", estrenada el 15 de agosto de 1941 por la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez. Esta obra surgió de un encargo del mismo Chávez para un concierto denominado "Música Tradicional Mexicana", y está hecha con material que Moncayo recolectó en Alvarado. Estos son tres sones veracruzanos: "Siqui Sirí", "Balají" y "el Gavilancito". La obra fue denominada "Huapango" debido a la región en la que fueron colectados los materiales.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Algunos de los logros y sucesos importantes en la vida profesional del artista fueron:

En 1944 ganó el concurso de composición convocado por la Orquesta Sinfónica de México con su "Primera Sinfonía", estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 1ro. de septiembre del mismo año.

En 1948, en el debut de la Ópera de Bellas Artes instituida por Chávez, junto con otras dos óperas de autores mexicanos se estrenó su ópera "La mulata de Córdoba".

En 1949, volvió a ganar un concurso convocado por la OSM para conmemorar el centenario de la muerte de Chopin, con su obra "Tierra de Temporal".

En 1953, la Orquesta Sinfónica de Louiseville le encargó una obra. De este encargo surge "Cumbres", estrenada ese mismo año.

En los últimos años de su vida compuso obras como "La potranca", que sería parte de la película "Raíces" premiada en Cannes, y el ballet "Tierra y Bosques".

Murió el 16 de junio de 1958 en la ciudad de México.

Muros Verdes.

En su libro *"Músicos Mexicanos"*, Hugo de Grial dice, en cuanto al título de esta y otras piezas de Moncayo: *"Los títulos de algunas de sus obras: Homenaje a Cervantes, Cumbres, **Muros Verdes**, pueden parecer descriptivos, pero el compositor los ideó más para dar una cierta delimitación a la atmósfera general, que con intención de guía argumental."* Menciona esto pues, según él, Moncayo no utilizaba mensajes extramusicales o programas literarios adheridos a su música.

La obra está dividida en tres secciones muy bien delimitadas, contrastantes entre sí. En ellas, concebidas en su mayor parte contrapuntísticamente, el autor se da a la búsqueda de colores, sonoridades y efectos rítmicos. Esto lo logra utilizando escalas modales, cambios de compases, y usando en sus acordes intervalos como cuartas y quintas. Éstos últimos, más que funcionar como acordes pertenecientes a una tonalidad sirven como materiales de construcción de cierta sonoridad. Esto no quiere decir que las relaciones tonales sean dejadas a un lado; por lo menos no del todo.

Brevemente describiré algunas características de cada sección para ejemplificar lo antes expuesto.

-La Primera Sección es de carácter calmado y canta melodías en terceras (fig. 1). Está a su vez dividida en dos secciones. La segunda, a partir del compás 34, es un poco más movida (fig.2), presenta cambios de compás (2/4, 3/8) y hacia sus últimos compases la sonoridad cambia y se vuelve más intensa. Esto lo logra cambiando el intervalo de terceras en la melodía, por cuartas y luego, octavando la melodía, cuartas y quintas (fig. 3). Los matices van subiendo también del *mp* al *ff*.

Otra herramienta usada en esta sección para dar diferentes sonoridades es el cambio de escalas. En la primera parte de esta sección la escala usada es Do mayor, pero utilizada primero como Jónico y luego como La Eólico. En los compases 26-33, se presenta un acento sobre la nota Si, que prepara para la escala usada en la siguiente parte de la primera sección. Esta segunda parte presenta la armadura de Mi mayor, pero las notas usadas dan la sonoridad de un Si Mixolidio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 1 (Moncayo- Muros Verdes.)

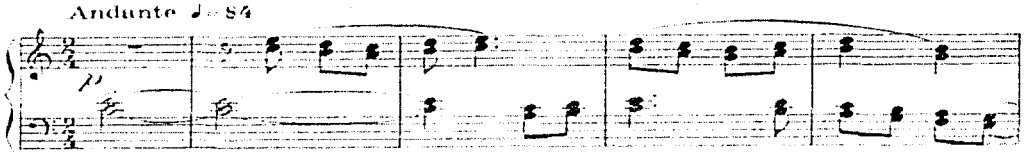


Fig. 2 (Moncayo- Muros Verdes.)

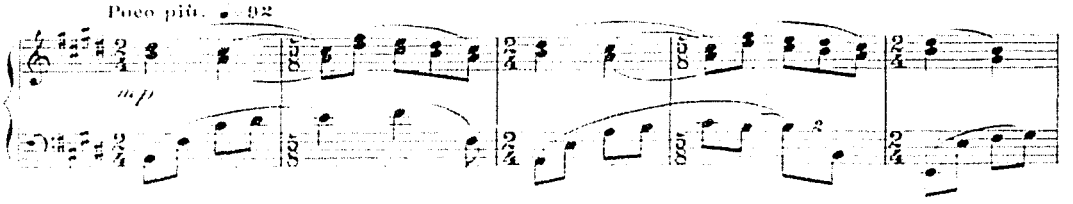
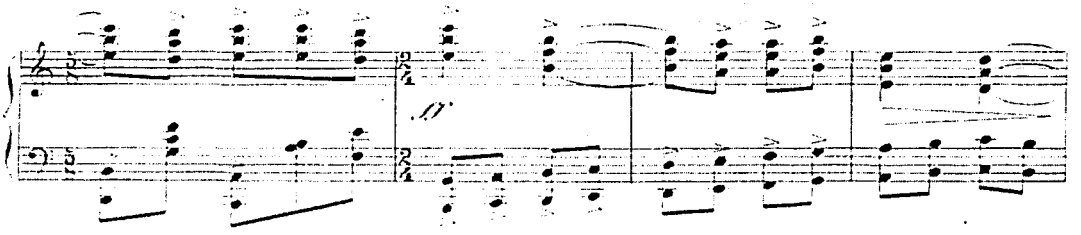


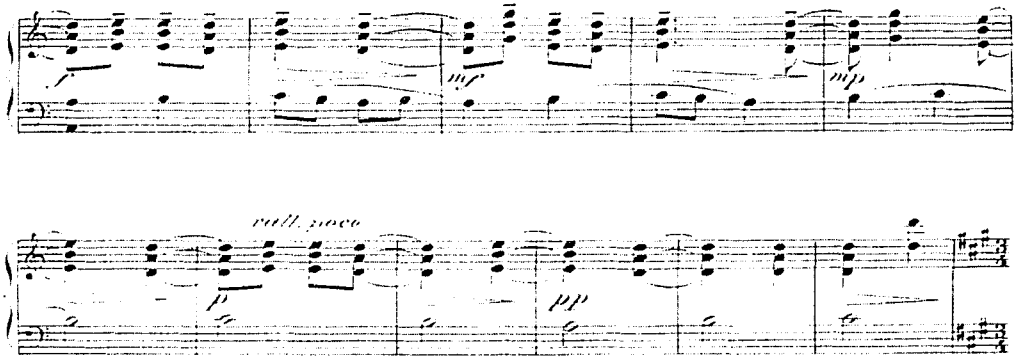
Fig. 3 (Moncayo- Muros Verdes.)



Nuevamente, al final de la segunda parte de esta sección, una alteración prepara para la sonoridad de la siguiente. Re y Do becuadro en los compases 60-62 llevan sutilmente a la armadura de Do mayor. La escala en octavas, de los compases 64-66, dibuja un Sol Mixolidio que desemboca a unos compases en La Eolio. Éstos sirven como preparación para la siguiente sección (fig. 4).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 4 (Moncayo- Muros Verdes.)



-La Segunda Sección, a partir del compás 78, es lenta y de matices impresionistas. Es la más corta de las tres. La línea superior canta una melodía sobre acordes por cuartas y quintas. El bajo va casi en toda la sección en octavas con la quinta intermedia (fig.5). La armadura es de La mayor pero la escala usada casi en toda la sección es La Lidio (con Re #). Un La# aparece ocasionalmente preparando la sonoridad del Si b del compás 98, en donde la armadura cambia a Do mayor y la escala usada es Sol eólico. Esta parte une a la segunda con la tercera sección (fig. 6).

Fig. 5 (Moncayo- Muros Verdes.)

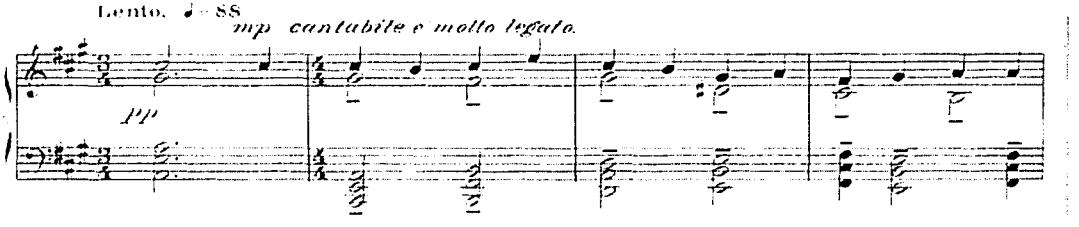
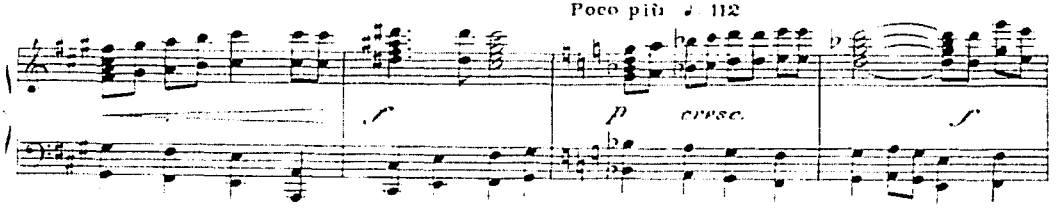


Fig. 6 (Moncayo- Muros Verdes.)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

-La Tercera sección comienza en el compás 104. Es la más larga y animada de todas, de carácter rítmico y percutido. Como la primera sección, presenta también varias partes con diferentes sonoridades.

La primera de éstas es un contrapunto entre dos voces (fig. 7). Con armadura de Do mayor, la sonoridad por las alteraciones presentadas es de Do Lidio (Fa #). En ocasiones hasta combina sonoridades de diferentes modos (fig. 8, comp. 139).

Fig. 7 (Moncayo- Muros Verdes.)

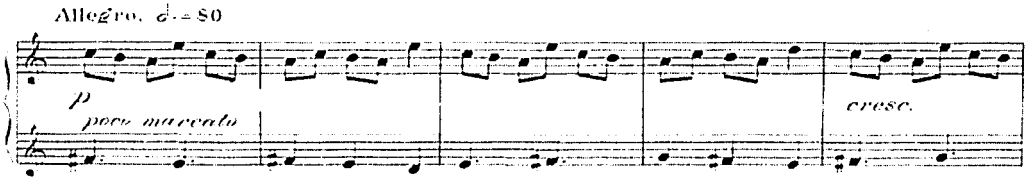
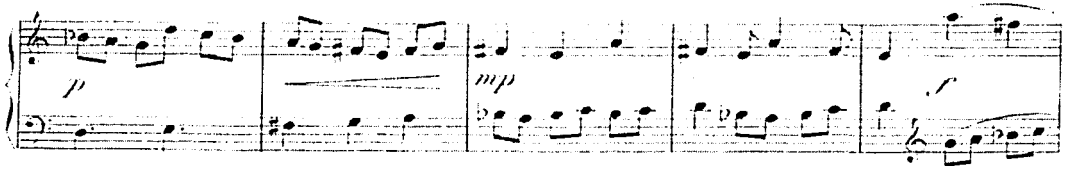
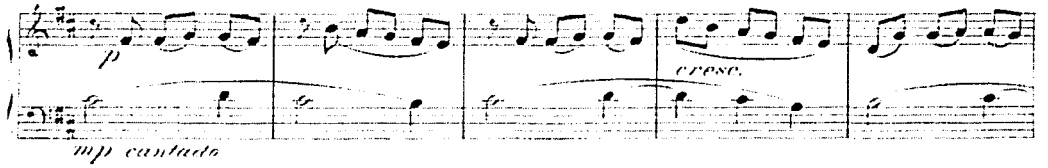


Fig. 8 (Moncayo- Muros Verdes.)



La segunda de las partes presenta un motivo, cuya rítmica emparenta con la de la melodía de la primera sección. Éste se presenta variado en sonoridad (figs. 9-10-11) en las siguientes partes de esta sección; algunas veces en terceras y otras en cuartas alternando con motivos rítmico-melódicos, derivados del mismo motivo.

Fig. 9 (Moncayo- Muros Verdes.)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 10 (Moncayo- Muros Verdes.)

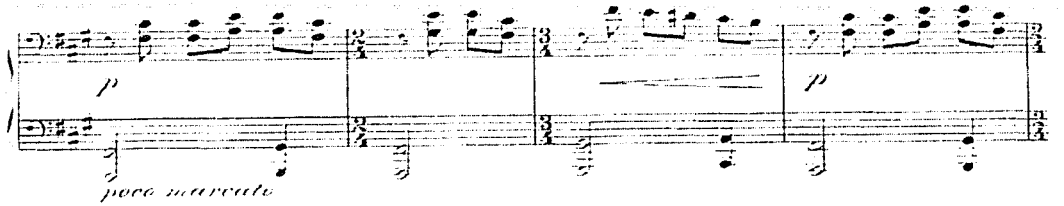
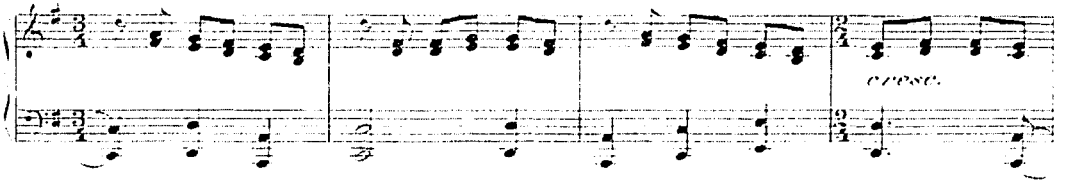
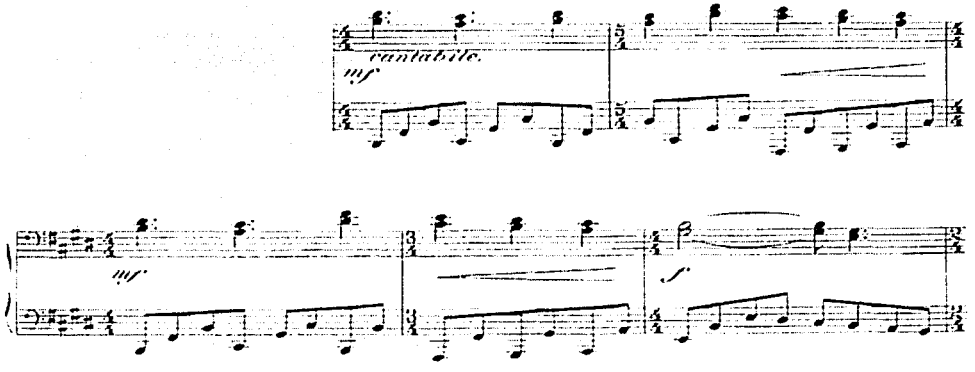


Fig. 11 (Moncayo- Muros Verdes.)



Para terminar esta sección y la pieza entera, vemos una reexposición de los temas presentados en la segunda parte de la Primera Sección. Esta vez están desarrollados de distintas formas, por ejemplo la aumentación (fig. 12). El acompañamiento en octavos lo hace más dinámico. Después viene la sección de acordes de cuartas creciendo al *fortissimo* que cerraba la primera sección (fig. 13), y por último una pequeña y rítmica coda termina la pieza majestuosamente (fig. 14).

Fig. 12 (Moncayo- Muros Verdes.)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 13 (Moncayo- Muros Verdes.)

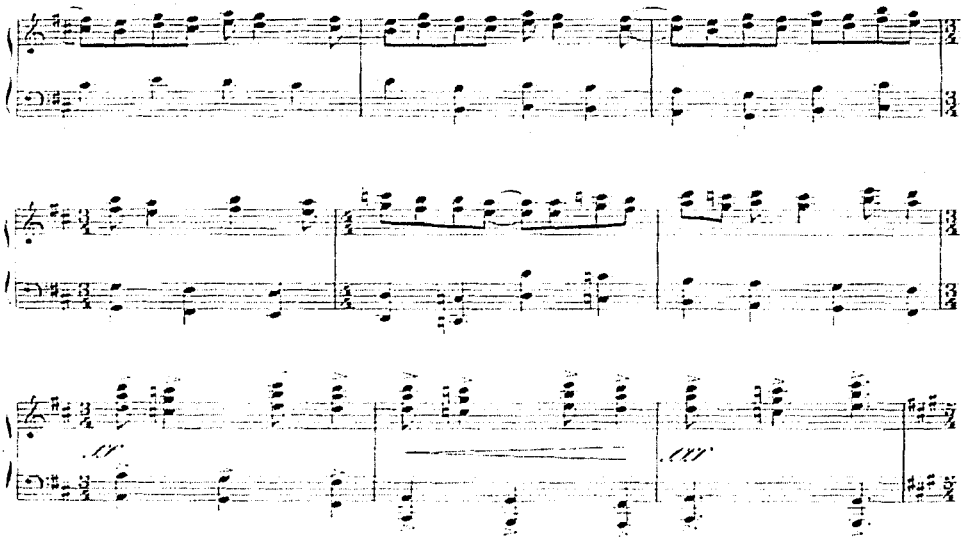
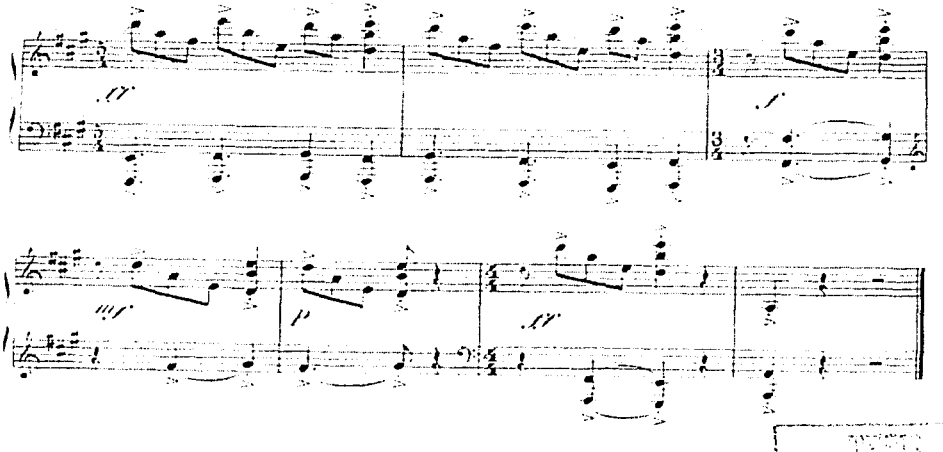


Fig. 14 (Moncayo- Muros Verdes.)



VISTO BUENO
VALLE DEL CAUCA

TOCCATA Op. 11.

Sergei Sergeyevich Prokofiev.

Sergei Sergeyevich Prokofiev.

Nació el 23 de abril de 1891 en la aldea de Sontzovka, cerca de Yekaterinoslav (actual Dnipropetrovsk, Ucrania). Su padre fue Sergei Alexeyevich Prokofiev, agrónomo graduado en la Academia de Agricultura Petrovsko-Razumovskoye. Su madre, Marya Grigoryema Zhithovka, era pianista y excelente maestra.

Sergei fue el tercer hijo del matrimonio. Los dos hijos anteriores murieron; de aquí tal vez la atención que recibió Prokofiev en su infancia. Por ejemplo: no fue a la escuela. Fue educado por sus mismos padres. Su madre le dio su primera instrucción musical y a los cinco años compuso su primera pieza: "Galope Hindú"; a los seis ya había compuesto un vals, una marcha y un rondó, y a los siete una marcha a cuatro manos.

A los ocho años hizo su primera visita a Moscú, donde al asistir a representaciones operísticas, su gusto por la música escénica se despertó. Poco después compuso su ópera "El Gigante" y luego "Islas Desiertas".

En 1902, en un nuevo viaje a Moscú, Sergei Tajenev escuchó la obertura de "Islas Desiertas" y recomendó a su alumno Pomeranstev para continuar la educación de Sergei.

Pomeranstev viajó a Sontzovka los veranos de 1902 y 1903, enseñando a Prokofiev las bases de armonía, forma e instrumentación.

Para finales de 1902 tenía ya una Sinfonía en Sol mayor y en el verano de 1903 una ópera basada en un texto de Pushkin: "Fiesta durante la Peste".

Por recomendación de Glazunov, a los trece años ingresó al Conservatorio de San Petersburgo a estudiar composición con maestros como Reingold Glier, Nikolai Rimski-Korsakov y Anatoli Liadov. Los métodos tradicionales lo irritaban y sus calificaciones no fueron muy buenas, debido a su atrevimiento y rebeldía al componer.

En diciembre de 1908 hizo su primera presentación en público en un concierto organizado por las "Veladas de Música Moderna". Prokofiev ejecutó siete piezas para piano, entre ellas su "Sugestión Diabólica", que impresionó al auditorio.

Terminando sus estudios de composición, continuó estudiando en el Conservatorio, ahora piano, con Annette Essipova y dirección orquestal con Nikolai Nikolayevich Tcherepnin. Con Essipova también hubo discusiones por su rebeldía y sus tendencias ultramodernistas. Con Tcherepnin, en cambio, el trato fue menos accidentado; tal vez por que éste era el más moderno del grupo de compositores de San Petersburgo.

Fue él quien despertó su respeto por los clásicos (Haydn y Mozart) y la música sinfónica. Sus tendencias neoclásicas se hacen notar en su "Sinfonietta" Op. 5, en otras piezas del Op. 12 y particularmente en su "Sinfonía Clásica". En el período que se extiende hasta 1911, sus obras llevan aún el sello de la imitación de autores como Rachmaninoff, Medtner y Schumann, reconocidos por el mismo autor. Sin embargo, su espíritu modernista y sus tendencias experimentales e investigadoras se pueden ver hasta en sus miniaturas para piano de 1907-9, siempre a la búsqueda de nuevos ritmos y armonías.

En 1910 muere su padre, y es su madre quien sigue apoyándolo para que continúe con sus estudios.

1911 fue un año importante, ya que hizo su debut como compositor sinfónico con la obra "Sueños", primero en Moscú en el Parque Sokolniki, presentado por Konstantin Solomonovich Saradzhev y luego en San Petersburgo en un programa dirigido por Kankarovich en el teatro Pavlosk. En ese año también se comenzaron a publicar sus obras e inició la lucha con los editores

y la crítica. La ejecución de su concierto para Piano No. 1 despertó mucha controversia en la prensa. A pesar de las críticas, buenas o malas, sus presentaciones públicas tenían éxito.

Este éxito de su concierto en los años 1912-13, motivó al autor a componer música aún más osada. En el verano de 1913, en el teatro Pavlovsk, dirigido por Aslanov, se estrenó su Concierto No. 2 con interesantes críticas del público reseñadas por la prensa. Por ejemplo, en la "Petersburgskaya Gazeta" el 25 de abril de 1913, se comentó: *"Este concierto cubista y futurista despertó universal interés..."* luego en la reseña del concierto dice: *"...El joven artista finaliza su concierto con una incontenible combinación de discordancias mecánicas. El auditorio está escandalizado. La mayoría silba. Con una reverencia burlona, Prokofiev vuelve a sentarse y ejecuta números bis. El auditorio abandona la sala exclamando: "¡Ésta música futurista puede irse al diablo! Hemos venido a divertirnos. ¡Los gatos que chillan en los tejados hacen una mejor música que ésta!"*

Y. Kurdyumov calificó al concierto como *"Babel de locos sonidos sin forma ni armonía, amontonados unos sobre otros"*.

N. Bernstein lo llamó *"cacofonía de sonidos que no tienen nada de común con la música verdadera... las cadencias de Prokofiev, por ejemplo, son insoportables; constituyen tal confusión musical que uno podría pensar que son el resultado de un tintero derramado sobre el papel"* (Petersburgskaya Gazeta, 25 de agosto de 1913).

Esta presentación coincide casi en tiempo con la gira que otros compositores futuristas rusos como Mayaskovsky, Kamensky y Borlyuk harían por diferentes ciudades rusas con críticas similares.

En 1913 Prokofiev conoce a Debussy y se expresa de su música como "no suficientemente sustanciosa".

Entre 1913-14 Prokofiev dirigió conciertos públicos con frecuencia. Siguió ofreciendo recitales de sus nuevas composiciones en Moscú y San Petersburgo, y fue el último año que pasó en el Conservatorio.

En su autobiografía dice: "Aunque no me importó nada la clasificación mediocre que obtuve en composición, esta vez me sentí llevado por la ambición y resolví ganar un primer tiempo en ejecución pianística".

Así fue como terminó sus estudios en el Conservatorio ganando el premio "Rubinstein". El 11 de mayo en las ceremonias de graduación, se ejecutó el Concierto No.1 con orquesta bajo la dirección de Teherepnin. Toda la prensa da San Petersburgo cubrió el acontecimiento.

En 1914, como premio de su graduación, viajó a Londres Ahí se hizo amigo de Diaghilev, con quien colaboró después en sus programas de Ballet.

Con el inicio de la Primera Guerra Mundial, la economía del artista se vio afectada y tuvo que pedir adelantos a sus editores sobre obras aún no terminadas.

El 7 de marzo de 1915 da su primer concierto en el extranjero, en el Augusteo de Roma. En ese tiempo hizo amistad con Stravinsky, y su contrato con Diaghilev aumentó su popularidad en Rusia.

Nestyev describe los puntos de vista estéticos de Prokofiev durante estos años, basándose en las cartas e intentos que hizo en la crítica el autor, como *"una apasionada defensa de todo lo nuevo y un violento desagrado por lo estereotipado y pasivamente imitativo"*.

En estos años su "Suite Escita" y su ópera "El Jugador" causaron mucha controversia.

En octubre de 1917, la revolución sacude a Rusia y Sergei compone la cantata "Siete, Son Siete". De ésta el autor comenta: *"Los acontecimientos revolucionarios que agitaban a Rusia me*

afectaron inconscientemente y me exigieron una expresión. No sabía cómo hacerlo y por ello me volví hacia los temas antiguos preservados a través del tiempo".

No obstante la difícil situación de la Rusia Revolucionaria, Prokofiev emprende su salida al extranjero. El mismo señala: *"Sólo cuando salí del paso, vi los peligros a los que me había expuesto".*

El 1ro. de junio llegó a Japón, donde fue bien recibido y dio recitales de sus obras, dos en Tokio y uno en Yokohama. Permaneció en Japón por espacio de dos meses. Luego partió a Nueva York, a donde llegaría en septiembre. En esta primera visita a Norteamérica su música no fue bien recibida, y se dio a conocer más como pianista que como compositor. Hizo intentos por presentar sus óperas "El Jugador" y "El amor por tres naranjas" pero esto no fue posible.

Aún en esta desfavorable situación y debido a su amor por la música para ópera, en 1919 comienza otra ópera: "El Ángel Llameante", basada en un texto de Valery Bryusov.

En 1920 viajó a Europa, a París y luego a Londres, donde encontró a Diaghilev y Stravinsky, con quienes colaboró nuevamente. Regresó nuevamente en otoño a Norteamérica a dar recitales como pianista. Solo hasta 1921 se aceptó incluir en la programación "El amor por tres naranjas". En ese mismo año en Europa, se estrenó "El Bufón", acogida positivamente en París pero un escándalo en Londres.

En América una situación similar sucedió con "El amor por Tres naranjas". Se estrenó el 30 de diciembre de 1921. En Chicago fue bien recibida, pero en Nueva York provocó críticas desfavorables. Lo mismo pasaría con su Concierto para Piano No. 3.

En 1923 se casó con la cantante de origen español Lina Lluvera, con quien tendría dos hijos.

De 1923 a 1933 vivió en París, realizando giras como pianista en las que interpretaba obras propias, como sus 5 Conciertos para piano y sus 5 primeras Sonatas para ese instrumento. Durante este periodo su tendencia lírica le ganó la crítica desfavorable de los parisienses que exigían novedad.

Movido por las exigencias del público y la crítica parisiense, compuso su Sinfonía No. 2 en Re menor, que no tuvo gran éxito en su estreno en 1925. Ese año Diaghilev le encarga música para un Ballet que describiera la vida en la Rusia Soviética y de este encargo surge "El Paso de Acero".

En el invierno de 1925-6, realizó otra gira a los Estados Unidos seguida por una gira a Italia.

En los siguientes años sus óperas ganan popularidad en Rusia. En enero de 1927 hace un corto viaje a su patria y toma la nacionalidad soviética. Permaneció allí por tres meses dando exitosos conciertos.

En 1928 compuso el ballet "El Hijo Pródigo" que sería el último que Diaghilev presentaría, debido a su muerte unos meses después del estreno en 1929.

En 1930, Prokofiev realizó otra gira por Estados Unidos, en la que dio 24 conciertos con importantes orquestas y compuso obras por encargo para algunas de ellas.

En ese año compuso la 4ta. Sinfonía, el Cuarteto para Cuerdas y el último Ballet que haría en el extranjero: "Sur le Borysthene".

Entre 1933 y 1936 se dio el gradual regreso del artista a su país natal. Fue hasta 1936 que se estableció permanentemente en Rusia. La primera obra de este regreso fue la música para la película "El teniente Kijé"(1933) escrita casi simultáneamente con "Noches Egipcias". Entre las obras escritas cuando regresó a Rusia, cabe destacar "Pedro y el Lobo" (1934) para narrador y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

orquesta, el ballet Romeo y Julieta (1935-6) en donde su lenguaje es calificado como realista, la ópera "La Guerra y la Paz" (1946), la enérgica "Sinfonía nº 5" (1945), la suite "El teniente Kijé" (1933) derivada de la música de la película del mismo nombre y la cantata "Alexander Nevski" (1938, para la película del director soviético Sergei Eisenstein).

El 22 de Junio de 1941, los Nazis atacan la Unión Soviética. Prokofiev es evacuado junto con otros representantes del mundo de la ciencia y el arte al Cáucaso. La guerra no afectó su producción, y su patriotismo aumentado se refleja en sus obras de carácter histórico ("Alexander Nevsky", "Ivan el Terrible" "La Guerra y la Paz").

A pesar de que en la Unión Soviética, a partir de la Revolución de 1917, la libertad del artista fue limitada, Prokofiev fue fiel a sus tendencias. En 1948 fue censurado por utilizar un "excesivo formalismo" y "armonías cacofónicas". La Quinta y Sexta Sinfonías no gustaron y debido a ellas fue llamado "desviacionista antidemocrático". Prometió componer con mayor lirismo, pero su ópera "Cuento de un hombre auténtico" (1948) fue de nuevo censurada. Su Sinfonía nº 7 (1952, premio Stalin) le devolvió el favor del gobierno. Prokofiev falleció el 5 de marzo de 1953 en Moscú (el mismo día que Stalin) cuando acababan de comenzar los ensayos para su ballet "La flor de piedra" (1950, escenificado en 1954).

La Toccata Op. 11

El piano tuvo un lugar importante en la vida de Prokofiev. Fue primero reconocido como pianista, y tiempo después como compositor. Israel Nestyev, en su libro "Prokofiev", dice de la música para piano en la vida de Sergei: *"Las piezas para piano representan para Prokofiev el mismo "laboratorio" de nuevas imágenes musicales que, por ejemplo, las "Fantasiestücke" para Schumann y los preludios para Chopin, Scriabin y Shostakovich".*

La mayoría de sus Óperas, Ballets y obras sinfónicas fueron concebidas primero en este instrumento.

Además de la Música de Cámara y sus Conciertos para Piano y Orquesta, Prokofiev disfrutaba mucho el componer pequeñas piezas para piano. Entre ellas encontramos la Toccata Op. 11 que Nestyev describe como: *"de rápido ritmo maquinista y curiosos efectos politonales y constructivistas."*

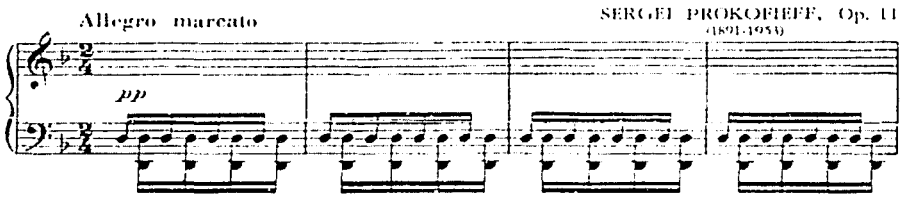
Está dividida en dos grandes secciones.

La primera sección está construida por varios episodios que presentan diferentes motivos. La figura de cuatro dieciseisavos por tiempo domina toda la pieza, a excepción de la división entre secciones. Es sobre ésta que se entretejen distintos motivos rítmico melódicos. Los diferentes episodios son:

a) El primero está formado por un ostinato en dieciseisavos sobre una misma nota (Re) (fig. 1) y funciona como introducción. Éste inicia el movimiento que no se detiene más que en la división entre secciones.

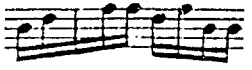
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 1 (Prokofiev- Toccata)



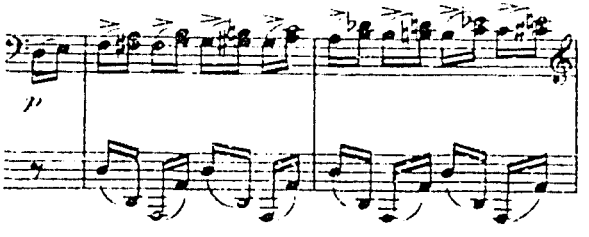
b) El segundo episodio, que comienza entre los compases 24-25, presenta un motivo rítmico melódico (fig. 2) que sirve de base sobre el cual otras figuras se entrelazan contrapuntísticamente. Este episodio comienza con sólo dos voces y poco a poco se va haciendo más denso.

Fig. 2 (Prokofiev- Toccata)



c) El tercer episodio, a partir del compás 57, presenta un bajo alternando octavas a distancia de cuartas y quintas (fig. 3) junto con una línea melódica ascendente en frases de cuatro compases, que acumulando tensión culmina en el siguiente episodio, que es el clímax de esta primera sección.

Fig. 3 (Prokofiev- Toccata)



d) El cuarto episodio (compás 77) es una melodía descendente armonizada por terceras al doble cromáticamente (fig. 4). Esta frase tiene cuatro compases y se repite en la octava inferior. Un pequeño puente de cromatismos ascendentes y descendentes (fig. 5) sirve de respiro para volver al mismo tema melódico que se repite tres veces, cada uno en la octava inferior.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 4 (Prokofiev- Toccata)

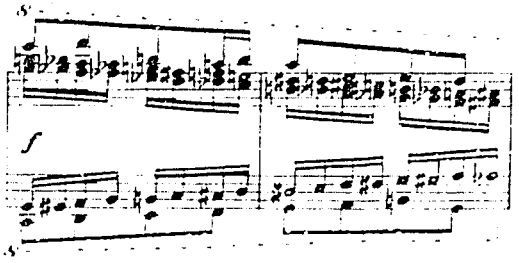
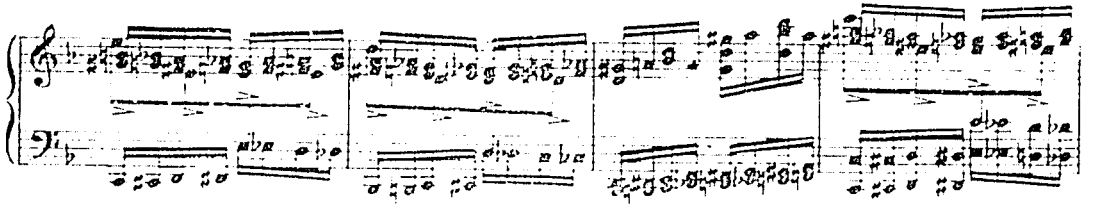


Fig. 5 (Prokofiev- Toccata)

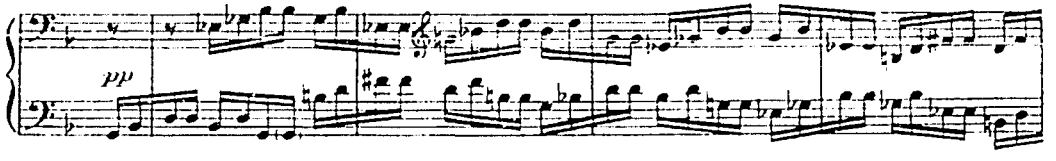


e) Termina la primera sección con el ostinato sobre Re que antes sirvió de introducción (compás 97).

La segunda sección (compás 110-111) es como una reexposición y breve desarrollo de los temas presentados en la primera. De igual forma describiremos cada episodio.

a) El motivo melódico del primer episodio de la primera sección se presenta a manera de canon en diferentes acordes (fig. 6). La densidad aumenta poco a poco. Se presenta un nuevo motivo melódico (fig. 7). El motivo anterior se sigue desarrollando, en una ocasión se presenta en aumentación (fig. 8) y de aquí en adelante la densidad disminuye hasta dos voces.

Fig. 6 (Prokofiev- Toccata)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 7 (Prokofiev- Toccata)

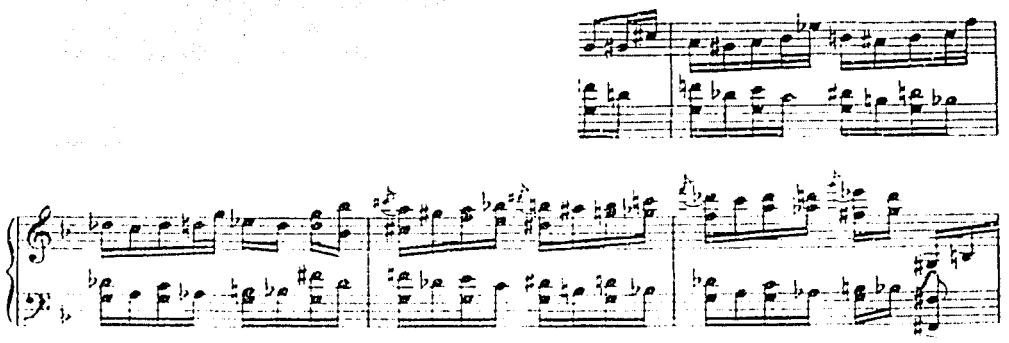
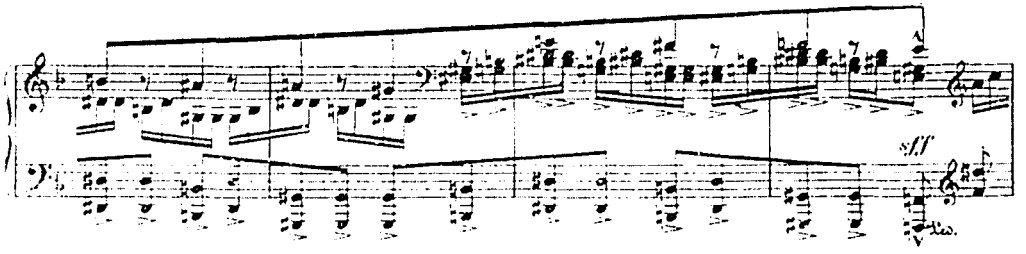
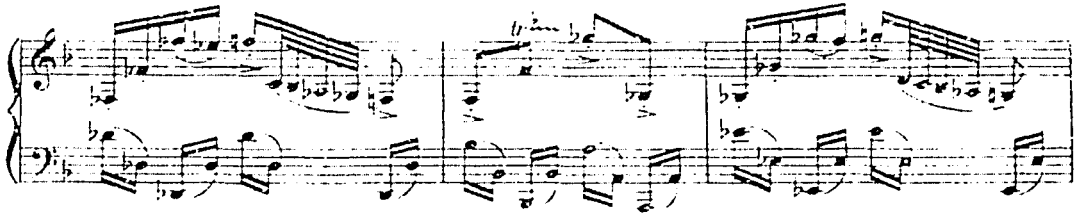


Fig. 8 (Prokofiev- Toccata)



b) Se presenta ahora el mismo material del segundo episodio de la primera sección. En esta ocasión, se repite dos veces comenzando dos octavas abajo. Presenta variaciones en algunas secciones (fig. 9, comp. 161) y se extiende algunos compases (169-172) que acumulan tensión y dan dirección al siguiente episodio.

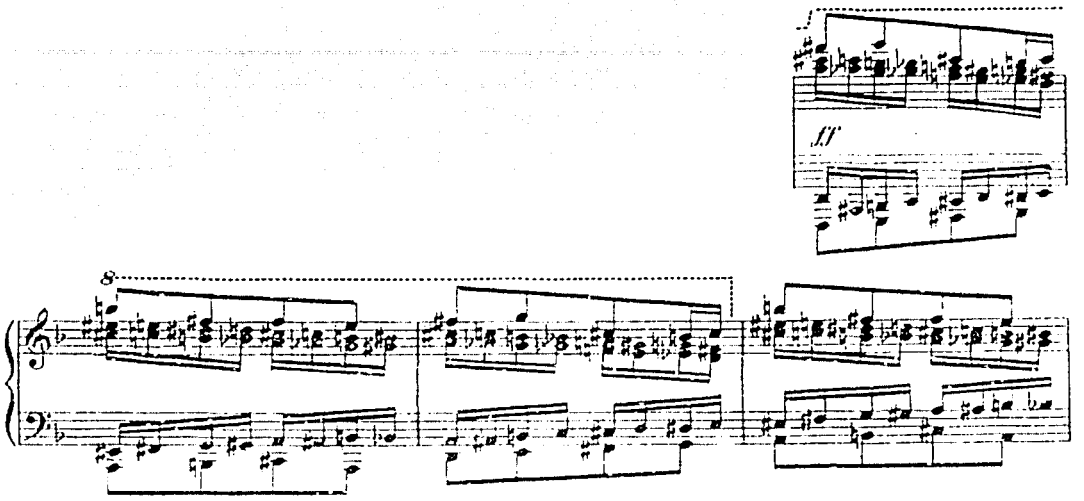
Fig. 9 (Prokofiev- Toccata)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

c) Ahora viene la línea melódica descendente; esta vez está en otro tono (fig. 10, comp.173). Se repite dos veces igual que en la primera sección, dividida por un puente de cromatismos ascendentes y descendentes.

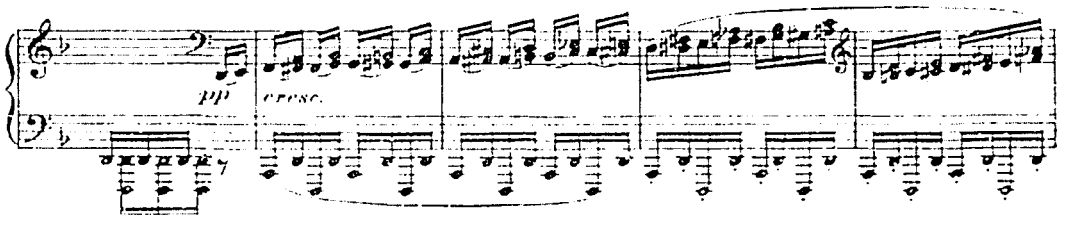
Fig. 10 (Prokofiev- Toccata)



d) El ostinato nuevamente funciona cerrando la sección (comp.193) y uniéndola a la CODA. La sonoridad de esta sección se ve reforzada con octavas y mayor volumen.

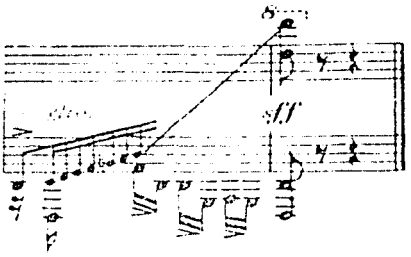
La CODA está hecha de material de los primeros episodios (fig. 11, comp. 211) y aumentando la velocidad termina con un *glissando* en la mano derecha que lleva a octavas en unísono (fig.12).

Fig. 11 (Prokofiev- Toccata)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 12 (Prokofiev- Toccata)



En su autobiografía, Prokofiev definió hasta cinco líneas estilísticas en su música: la clásica, la modernista (caracterizada por la tendencia a la atonalidad y aún a la cacofonía intencionada), la "motorista" (con ritmos *ostinato*), la lírica y la grotesca o burlona. Pero no se trata, como el mismo Prokofiev se cuidó de advertir, de etapas o periodos, sino de tendencias superpuestas, que se alternan o mezclan según los casos.

En la Toccata podemos ver por lo menos dos de éstas: La "motorista" o "maquinista" y el carácter burlón y semigrotesco de las líneas melódicas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Observaciones Personales.

Ha sido una buena cantidad de tiempo la invertida en el estudio de las obras que a este trabajo conciernen. Pero igual de grandes, han sido los beneficios obtenidos. El programa fue escogido como una meta a lograr, llena de dificultades por vencer. Así pues, cada una de las obras me ha enseñado gran cantidad de cosas y por lo tanto cada una significa mucho para mí. Esto por supuesto bajo una buena guía: la de la Maestra Ma. Teresa Frenk, a la cual agradezco todas sus enseñanzas y consejos. En las danzas de la Suite de Bach pude aprender a controlar el pulso, pues en mí, la tendencia a correr se acentuaba. El carácter de danza me ayudó a sentir el pulso con todo el cuerpo y a respirar con las frases. Por otro lado, en Beethoven pude trabajar los contrastes, que me ayudaron también a descubrir otros niveles de expresión.

Si bien hubo muchos problemas técnicos que resolver en la "Appassionata", los Estudios y el Nocturno de Chopin no me dieron menos problemas. Pasará mucho tiempo antes de que pueda decir que los he dominado por completo. Toda esta dificultad y esfuerzo valen la pena por el placer de poderlos tocar.

En Moncayo pude aplicar muy bien lo aprendido en la clase de solfeo, con los cambios de compases y distintos modos usados. Esta obra me exigió otro tipo de comprensión para su análisis por su construcción y forma. También aquí pude aplicar los contrastes trabajados en Beethoven, pues los cambios súbitos de matices abundan.

Prokofiev por su parte, hizo trabajar mucho mi memoria. Aquí también aplican los contrastes de matices y el control del pulso que me exigía Bach. Esta obra me divierte mucho y su estudio fue más que entretenido.

El trabajo de investigación me ayudó a comprender más cada una de las obras, y por tanto la interpretación es más conciente que intuitiva. Conocer a los autores y su situación histórica y social me dio un marco más definido de lo que probablemente deseaban transmitir, o por el contrario, lo que no deseaban. Un ejemplo claro sería: el abusar de la sonoridad del instrumento en Chopin. Después de leer lo que expresaba el autor en referencia a este tema, tan controvertido en su vida, tendré cuidado de no martillar nunca un pasaje cantado.

Si bien la idea del compositor es difícil de precisar, por lo menos el trabajo será más profundo, y a final de cuentas mi trabajo como intérprete será dar una propuesta, que ahora está basada en un mejor conocimiento de las obras.

No pretendo afirmar que he dominado a la perfección todos los aspectos a los que me he referido, pero puedo decir que hay una base sólida sobre la cual se puede seguir trabajando.

BIBLIOGRAFÍA.

- ÁLVAREZ CORAL, JUAN. "Compositores Mexicanos." EDAMEX. México, D.F. 1993.
- BAL Y GAY, JESÚS. "Chopin." Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1959.
- BONILLA, LUIS ERNESTO. "Las treinta y dos Sonatas para piano de Ludwig van Beethoven." Tercer Mundo Editores. Bogotá, Colombia. 1987.
- BLOM, ERIC. "Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed." Da Capo Press. Nueva York. 1968
- CAMINO, FRANCISCO. "Barroco." Edit. Ollero & Ramos. 2002.
- CHANTAVOINE, JEAN. "Beethoven." Biblioteca Villar. Valencia, España. 1943.
- COLONNA, MARÍA. "Forma Sonata" (Tesis). México, D.F. 1941.
- DE GRIAL, HUGO. "Músicos Mexicanos." Ed. Diana. México, D.F. 1965.
- FROHLICH, MARTHA. "Beethoven's "Appassionata" Sonata." Clarendon Press. Nueva York. 1991.
- GARIEL, EDUARDO. "Chopin. La tradición de su Música y consideraciones sobre algunas de sus obras y manera de interpretarlas." Imp. y lit. de F. Díaz de León, S.A. México, D.F. 1894
- JAFFÉ, DANIEL. "Sergey Prokofiev" Ed. Phaidon. Singapore. 1998.
- KELBERINE, ALEXANDER. "The four famous Pianoforte Sonatas of Ludwig van Beethoven." J. Fischer & Bro. Nueva York. 1939.
- LEUCHTER, ERWIN. "Bach. con 6 ilustraciones." Ricordi Americana. Buenos Aires. 1950.
- LISZT, FRANZ. "F. Chopin." Ed. Centauro. México. 1945.
- LITTLE, MEREDITH-JENNE, NATALIE. "Dance and the Music of J. S. Bach."Indiana University Press. USA. 1991.
- MÄLMSTROM, DAN. "Introducción a la música mexicana del siglo XX." Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1977.
- MORENO RIVAS, YOLANDA. "Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana." UNAM. México, D.F. 1995.
- NESTYEV, ISRAEL. "Prokofiev." Ed. Schapire. Buenos Aires, Argentina. 1960.
- NEWMAN S., WILLIAM. "The Sonata in the classic era." The Norton Library. USA. 1972.
- ONNEN, FRANCK. "Encielopedia de la Música." Edit. Afrodisio Aguado. Madrid. 1967
- SCHWEITZER, ALBERT. "J. S. Bach. El Músico Poeta." RICORDI. 1995. Buenos Aires.
- STANLEY, SACHE. "The New Grove Dictionary of Music and Musicians."

Páginas de Internet.

- www.jsbach.org
- www.prokofiev.org

Anexo 1. Síntesis para el Programa de mano.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Partita No. 1 en Si bemol Mayor. Fue la primer obra publicada por el autor, cuando ya tenía 41 años, en 1726. Es el comienzo del Clavierübung, que incluiría otras cinco Partitas y que sería el inicio de una colección de cuatro tomos.

Las denominadas "Partitas", no son otra cosa que Suites, es decir, conjuntos de varias piezas; más específicamente, danzas. Los estudiosos coinciden en que las formas de danza barrocas alcanzan su máximo esplendor y desarrollo en las Partitas de Bach.

Estas danzas tienen su origen en las danzas de las cortes francesas. Al terminar la Guerra de los Treinta Años, muchas ciudades alemanas importaron cultura de Francia e Italia. Bach estuvo expuesto a esta música, muy común en las cortes de las ciudades donde vivió.

La Partita No. 1 está formada por las siguientes piezas:

"Preludio." Como llamando a la corte al baile, funciona a manera de prólogo. En los primeros compases se establece la tonalidad que regirá toda la Partita.

En el Preludio, de carácter muy relajado, dos temas muy relacionados entre sí se desarrollan durante toda la pieza.

"Allemande." En compás de cuatro tiempos, se desarrolla casi todo el tiempo en dieciseisavos, lo cual la hace muy dinámica y fluida. El carácter de danza es evidente. Está dividida en dos secciones muy similares en cuanto a motivos melódicos.

"Courante." La "Courante" es una danza francesa de ritmo ternario, lenta y contrapuntística. Existe otro tipo, el italiano, denominado "Corrente". Este es rápido y de ritmos complejos. Aunque la pieza en cuestión está titulada como "Courante", se acerca más al estilo de la "Corrente" italiana.

El carácter de danza sigue presente. La subdivisión esta vez es ternaria, por lo que contrasta de inmediato con la danza anterior. Tiene también dos secciones y, como en la "Allemande", los motivos melódicos de ambas secciones están muy relacionados.

La "Sarabande", cuyo origen probable fue la música folclórica de la Nueva España, pasó luego por España a finales del siglo XVI como una danza tempestuosa y exótica. Su estilo, considerado demasiado apasionado, sensual y lascivo, despertó críticas que llevaron a su censura. En el siglo XVII apareció en Italia y Francia y se transformó en una danza lenta, en tres tiempos (con acentuación del segundo), de carácter ceremonioso y expresivo.

En esta "Sarabande" las frases son largas y expresivas. Mientras la voz superior canta la melodía, las demás dan soporte armónico.

"Menuet I y II." Después de la danza lenta, la corte vuelve al dinamismo con el "Menuet I" que, con su compás de tres cuartos, elegancia y flexibilidad, da un toque de jovialidad. Contrasta con el "Menuet II", que con sus notas pedales y notas suspendidas, da una sensación de menos movimiento, sin cambiar el tiempo.

"Gigue." Con gran energía, la "Gigue" cierra la partita. El compás está marcado como "C" pero, durante toda la pieza octavos atresillados dan la impresión de un 12/8. La sensación es

de movimiento continuo, yendo de menor a mayor tensión hacia el final de las secciones y reposando en las cadencias finales.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)- Sonata Opus 57 en Fa menor "Appassionata." Fue concebida y esbozada desde 1803-4 junto con la Sonata Waldstein Op. 53 y otras muchas obras importantes como la Sinfonía "Eroica" Op. 55 , El "Concierto Triple" Op. 56 y la ópera "Leonore".

No fue sino hasta 1805 que Beethoven terminó la "Appassionata", la cual se publicó en febrero de 1807.

Es conocida como su más grandiosa sonata para piano y era la favorita del mismo Beethoven, según su discípulo Czerny. Este último la consideraba *"el más completo desarrollo de una idea poderosa y colosal"*.

Consta de tres movimientos. El primero, *"Allegro assai"*, está hecho en forma Sonata. Tiene dos temas principales: el primero misterioso y hasta tenebroso. El segundo en cambio, es lírico y lleno de esperanza. Este primer movimiento está lleno de contrastes y es de una intensidad emocional estremecedora.

El segundo movimiento es, en contraste con el primero, de carácter mucho más calmado. Éste *"Andante con moto"* está construido en forma de tema con variaciones. Comienza presentando el tema a manera de coral, y en cada variación la densidad y el movimiento aumentan, junto con los matices que van del *"p"* al *"f"*, y luego al *"ff"*. Por último, regresa a una versión casi idéntica a la original que está ligada al tercer movimiento.

El tercer movimiento, con la indicación *"Allegro ma non tropo"*, está hecho también en forma sonata.

La figura dominante de dieciseisavos da una sensación de agitación y mucho movimiento, a excepción del pasaje que precede la reexposición.

Una tempestuosa y animada CODA cierra el tercer movimiento y toda la Sonata.

Frédéric Chopin (1810-1848)-Estudios Op. 10 No. 4 y Op. 25 No. 12. A diferencia de los estudios para piano hechos anteriormente, que eran sólo ejercicios, los de Chopin los superan por mucho en cuanto a interés musical. A partir de sus Estudios, esta forma tomaría mayor importancia para otros compositores.

Todos los recursos que Chopin utilizaba eran realmente sorprendentes en su época. Las entonces extrañas posiciones y rebuscadas digitaciones dieron lugar a declaraciones como la que Rellstab hace de los Estudios Op. 10, compuestos entre 1829-31, diciendo: *"Quienes tengan los dedos torcidos podrán enderezarlos practicando estos Estudios; pero quienes no, deberán no tocarlos, a menos que tengan a mano un cirujano."*

Podemos ver rasgos comunes en los Estudios Op. 10 No.4 y Op. 25 No. 12. Ambos en tonalidad menor, con forma A-B-A'. El movimiento en ambos es constante; una vez que comienzan, no se detienen hasta el final y la figura rítmica de cuatro dieciseisavos por tiempo nunca se pierde.

Mientras que en el Op.10 No.4 se combinan gran cantidad de recursos técnicos, el Op. 25 No. 12 está hecho en su totalidad de arpegios que dibujan sutilmente líneas melódicas.

La dificultad en ambos es considerable.

Nocturno Op. 48 No.1 en Do menor. Los Nocturnos son piezas breves escritas entre los años1827 y 1846. Fueron inspirados por las obras, con el mismo nombre, del pianista Field, pero pronto tomaron personalidad propia.

El Nocturno Op.48 No.1 está fechado con el año 1841, y dedicado a "Mademoiselle Laure Duperré".

Su forma es A-B-A'.

En Do menor, la sección A presenta una tranquila y melancólica idea melódica dividida en varias frases, cuyo clímax se presenta hacia el final de la sección.

La sección B tiene dos partes contrastantes. La primera, construida a manera de coral, de carácter tranquilo. En la segunda, la melodía que se cantaba en el coral se interrumpe por agitadas oleadas de octavas.

La tercera sección (A') reexpone la idea melódica de A, esta vez expandiéndose en sonoridad y densidad rítmica-armónica.

Una pequeña CODA sofoca las emociones desplegadas durante la pieza.

José Pablo Moncayo (1912-1958) –Muros Verdes. En su libro *"Músicos Mexicanos"*, Hugo de Grial dice, en cuanto al título de esta y otras piezas de Moncayo: *"Los títulos de algunas de sus obras: Homenaje a Cervantes, Cumbres,* ***Muros Verdes****, pueden parecer descriptivos, pero el compositor los ideó más para dar una cierta delimitación a la atmósfera general, que con intención de guía argumental."* Menciona esto pues, según él, Moncayo no utilizaba mensajes extramusicales o programas literarios adheridos a su música.

La obra está dividida en tres secciones muy bien delimitadas, contrastantes entre sí. En ellas, concebidas en su mayor parte contrapuntísticamente, el autor se da a la búsqueda de colores, sonoridades y efectos rítmicos. Esto lo logra utilizando escalas modales, cambios de compases, y usando en sus acordes intervalos como cuartas y quintas. Éstos últimos, más que funcionar como acordes pertenecientes a una tonalidad, sirven como materiales de construcción de cierta sonoridad. Esto no quiere decir que las relaciones tonales sean dejadas a un lado: por lo menos no del todo.

Sergei Sergeyevich Prokofieff (1981-1953)-Toccata. El piano tuvo un lugar importante en la vida de Prokofiev. Fue primero reconocido como pianista, y tiempo después como compositor. Israel Nestyev, en su libro "Prokofiev", dice de la música para piano en la vida de Sergei: *"Las piezas para piano representan para Prokofiev el mismo "laboratorio" de nuevas imágenes musicales que, por ejemplo, las "Fantasiestücke" para Schumann y los preludios para Chopin, Scriabin y Shostakovich".*

La mayoría de sus Óperas, Ballets y obras sinfónicas fueron concebidas primero en este instrumento.

Además de la música de cámara y sus conciertos para Piano y Orquesta, Prokofiev disfrutaba mucho el componer pequeñas piezas para piano. Entre ellas encontramos la Toccata

Op. 11, que Nestyev describe como: "*de rápido ritmo maquinista y curiosos efectos politonales y constructivistas.*"

Está dividida en dos grandes secciones:

La primera sección está construida por varios episodios que presentan diferentes motivos. La figura de cuatro dieciseisavos por tiempo domina toda la pieza, a excepción de la división entre secciones. Es sobre ésta que se entretejen distintos motivos rítmico- melódicos.

En su autobiografía, Prokofiev definió hasta cinco líneas estilísticas en su música: la clásica, la modernista (caracterizada por la tendencia a la atonalidad y aún a la cacofonía intencionada), la "motorista" (con ritmos *ostinato*), la lírica y la grotesca o burlona. Pero no se trata, como el mismo Prokofiev se cuidó de advertir, de etapas o periodos, sino de tendencias superpuestas, que se alternan o mezclan según los casos.

En la Toccata podemos ver por lo menos dos de éstas: La "motorista" o "maquinista" y el carácter burlón y semigrotesco de las líneas melódicas.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Anexo 2

Material de Consulta (Partituras)

Johann Sebastian Bach *(1685-1750)*

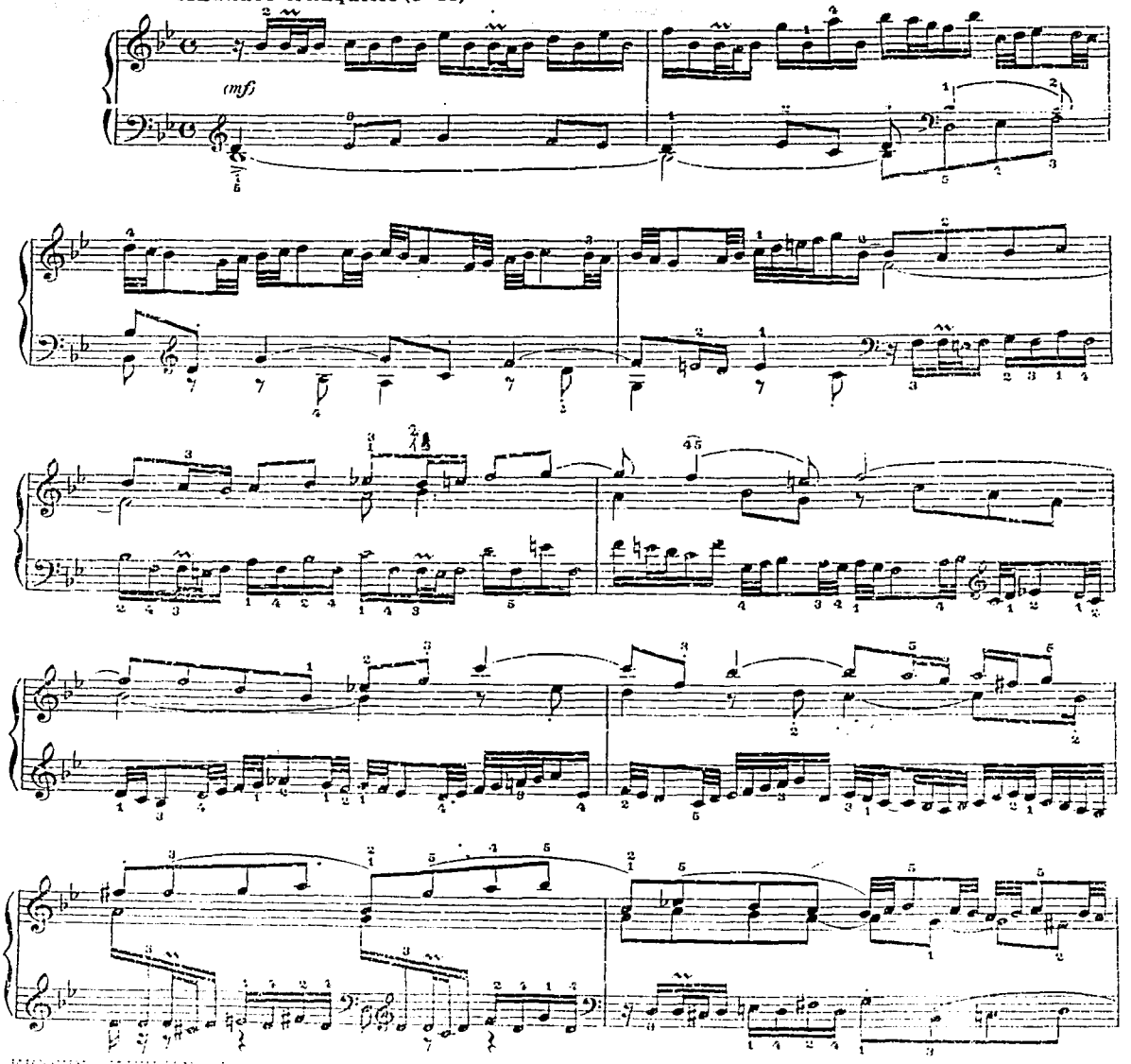
PARTITAS (Montani)

PARA PIANO

Partita I

PRAELUDIUM

Andante tranquillo (♩=60)

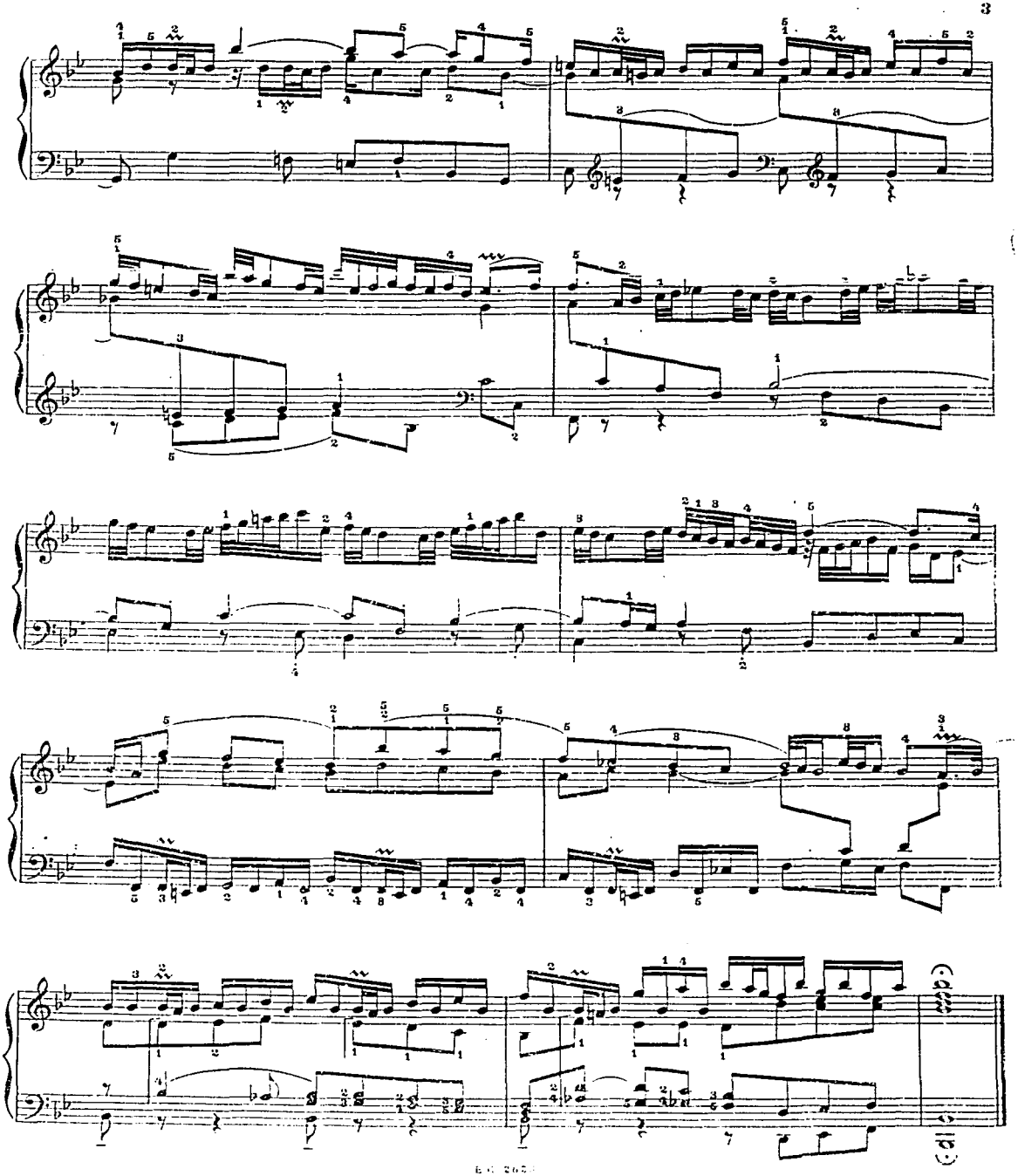


Todos los derechos de la presente edición y revisión están reservados.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

ER 2628

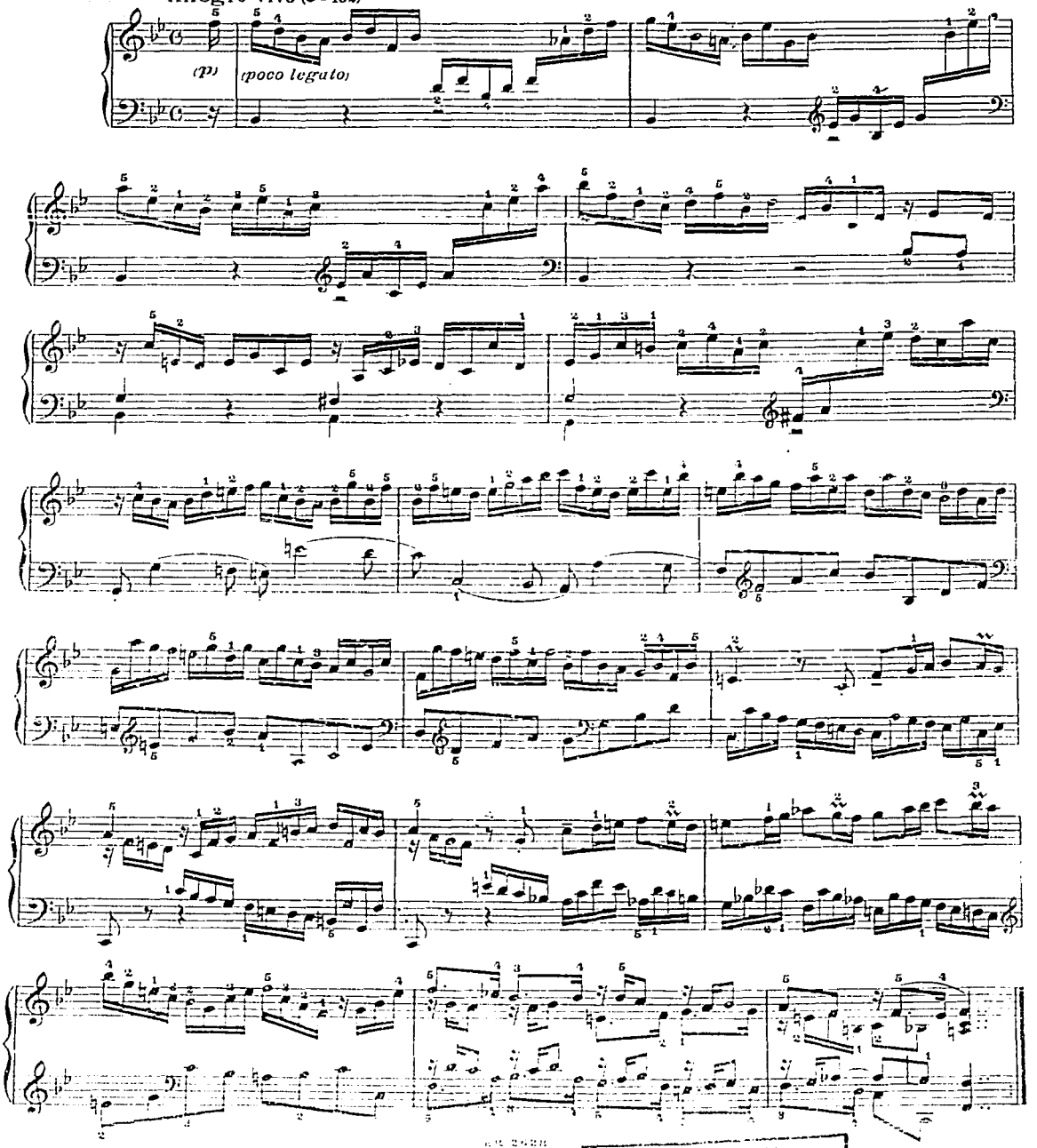
© Copyright 1966 by G. RICORDI & C. Milano

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

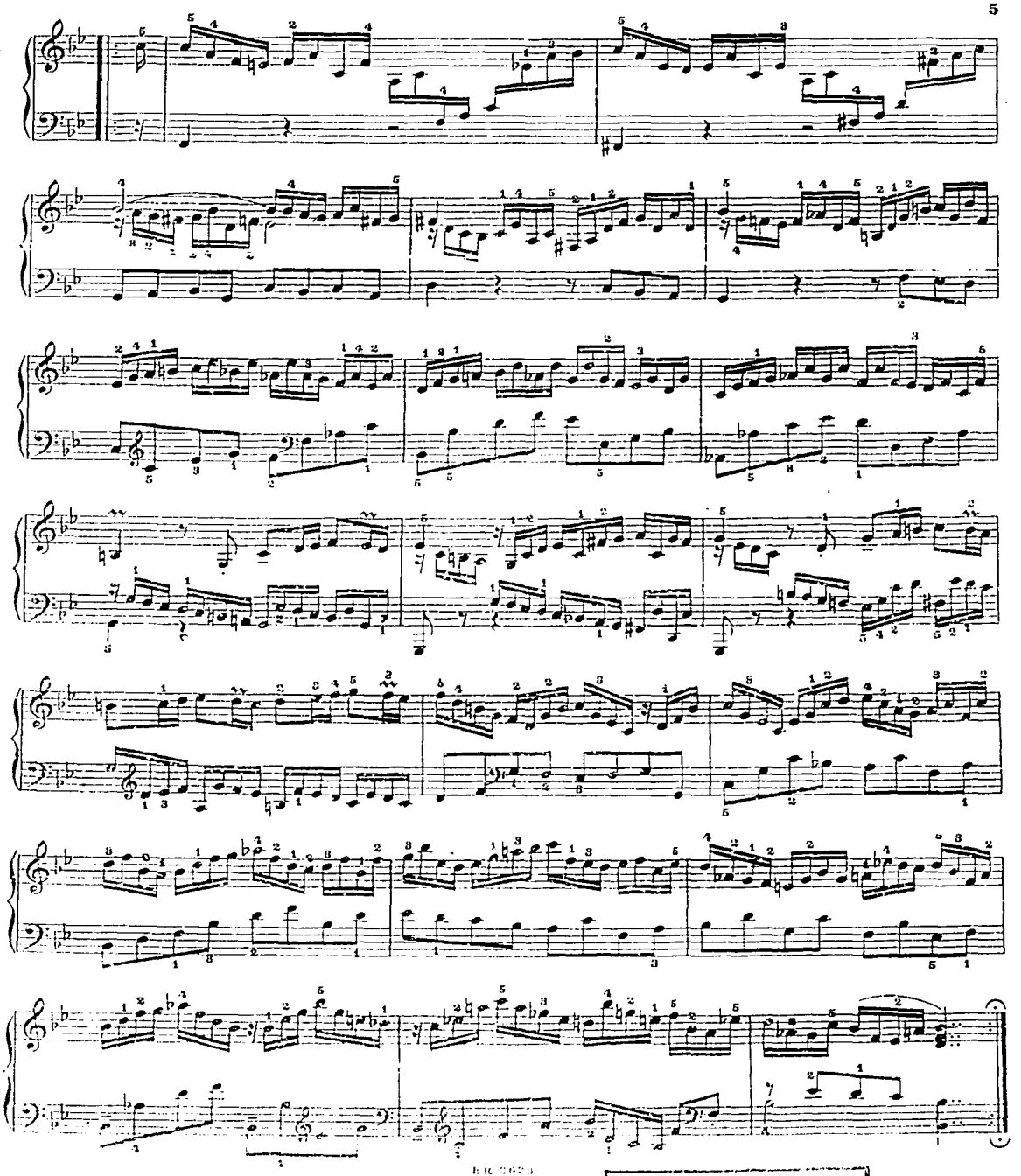


ALLEMANDE

Allegro vivo (♩= 132)

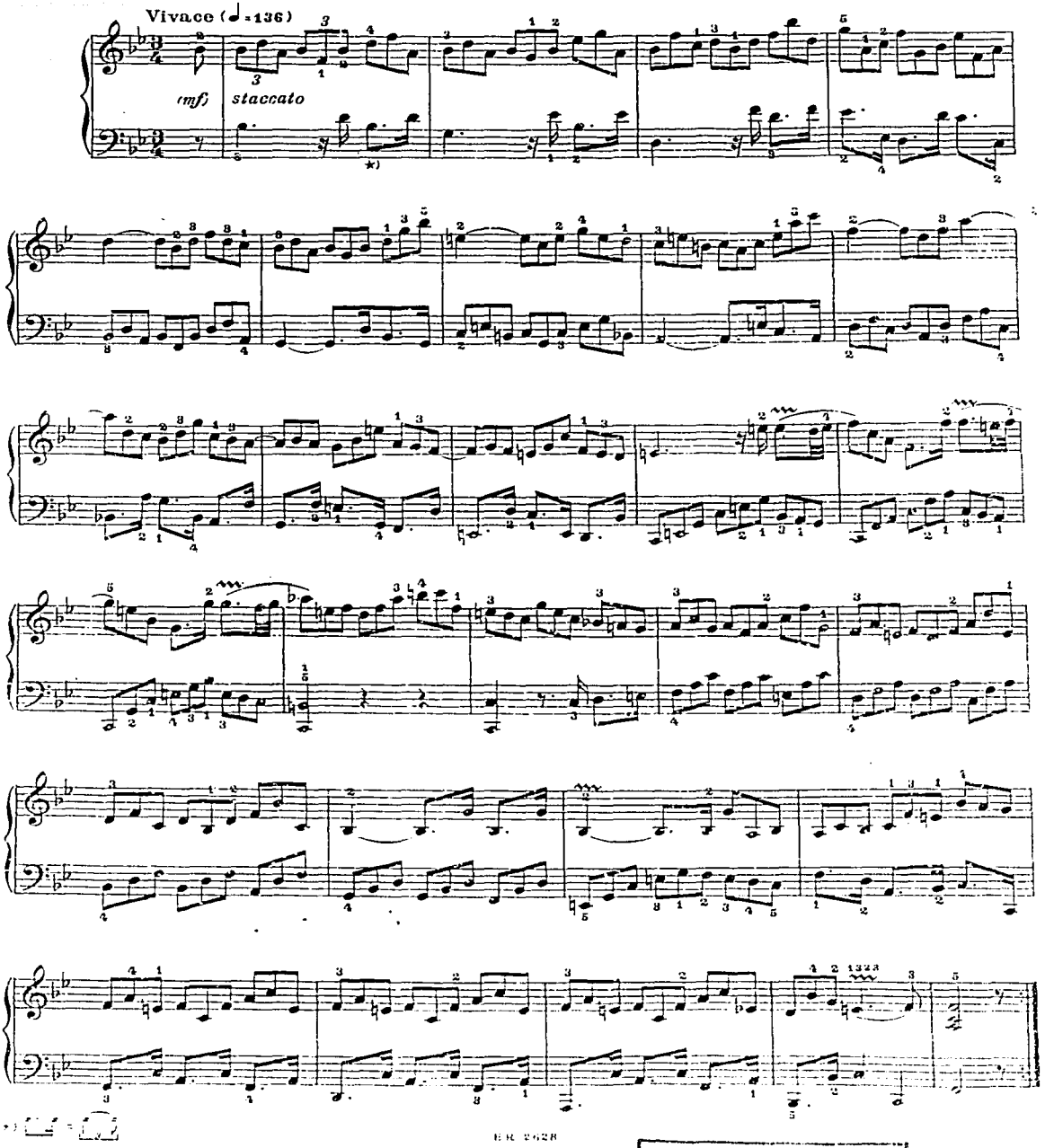


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

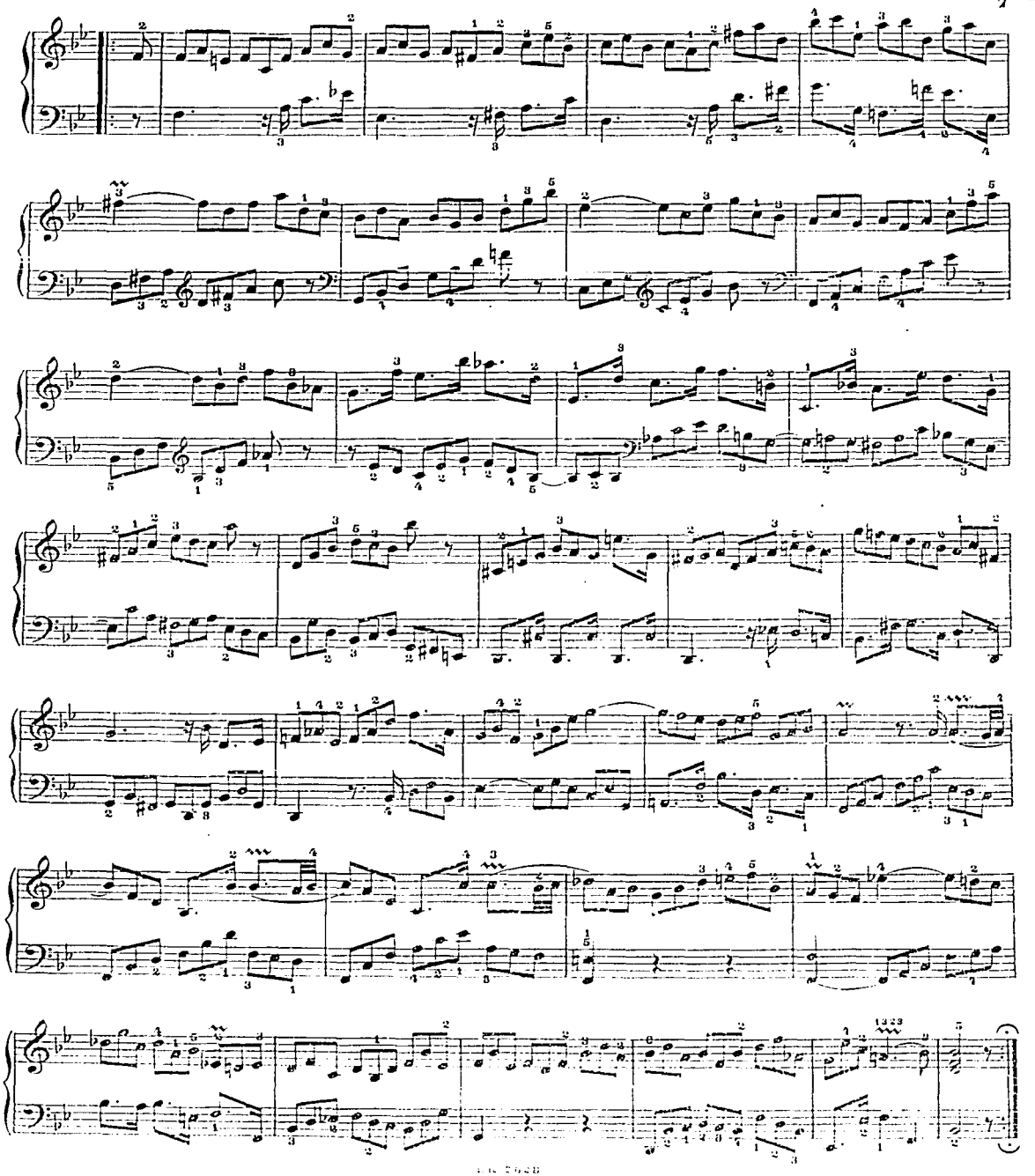


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

COURANTE



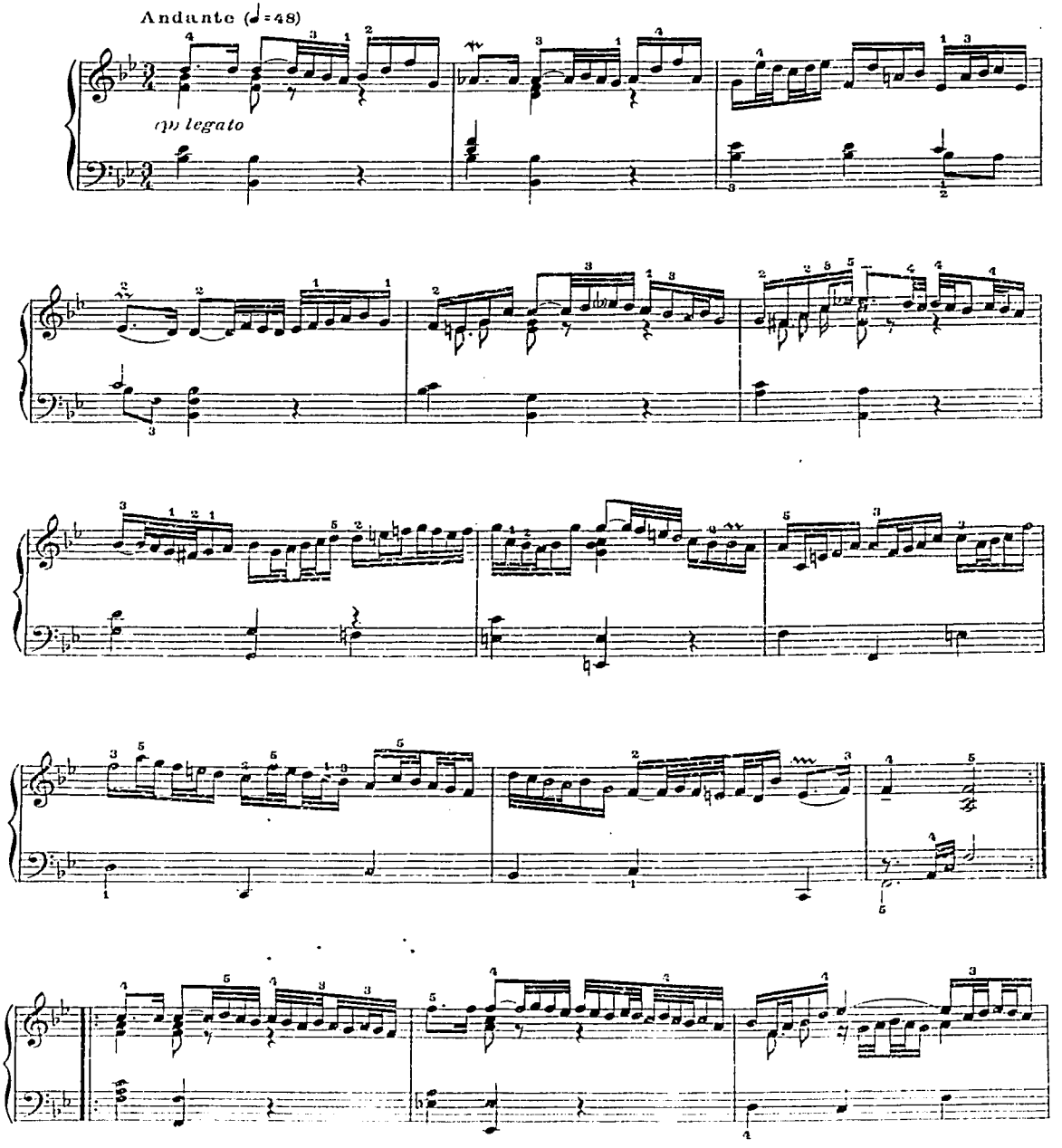
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SARABANDE

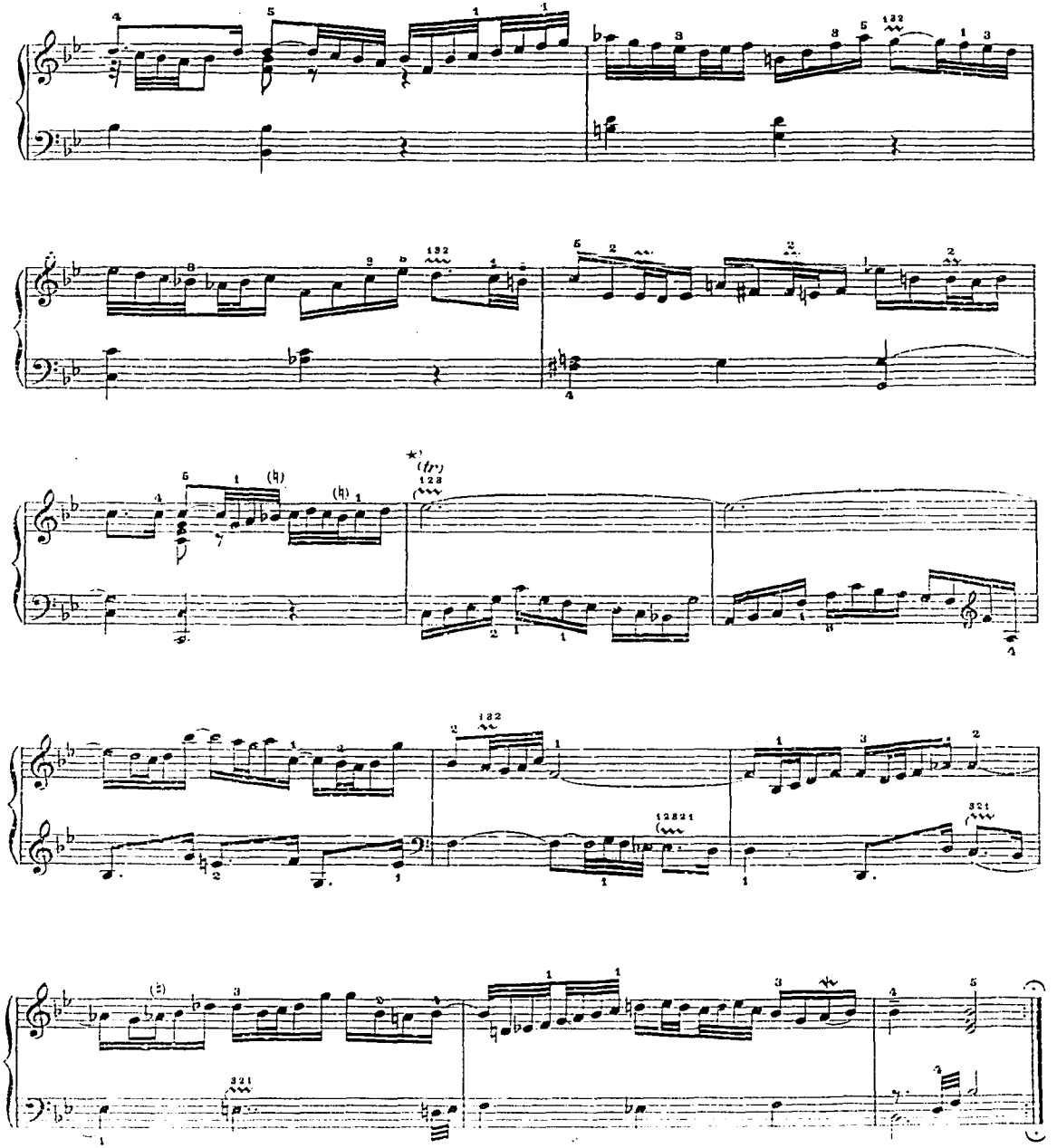
Andante (♩=48)



E.R. 2628

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

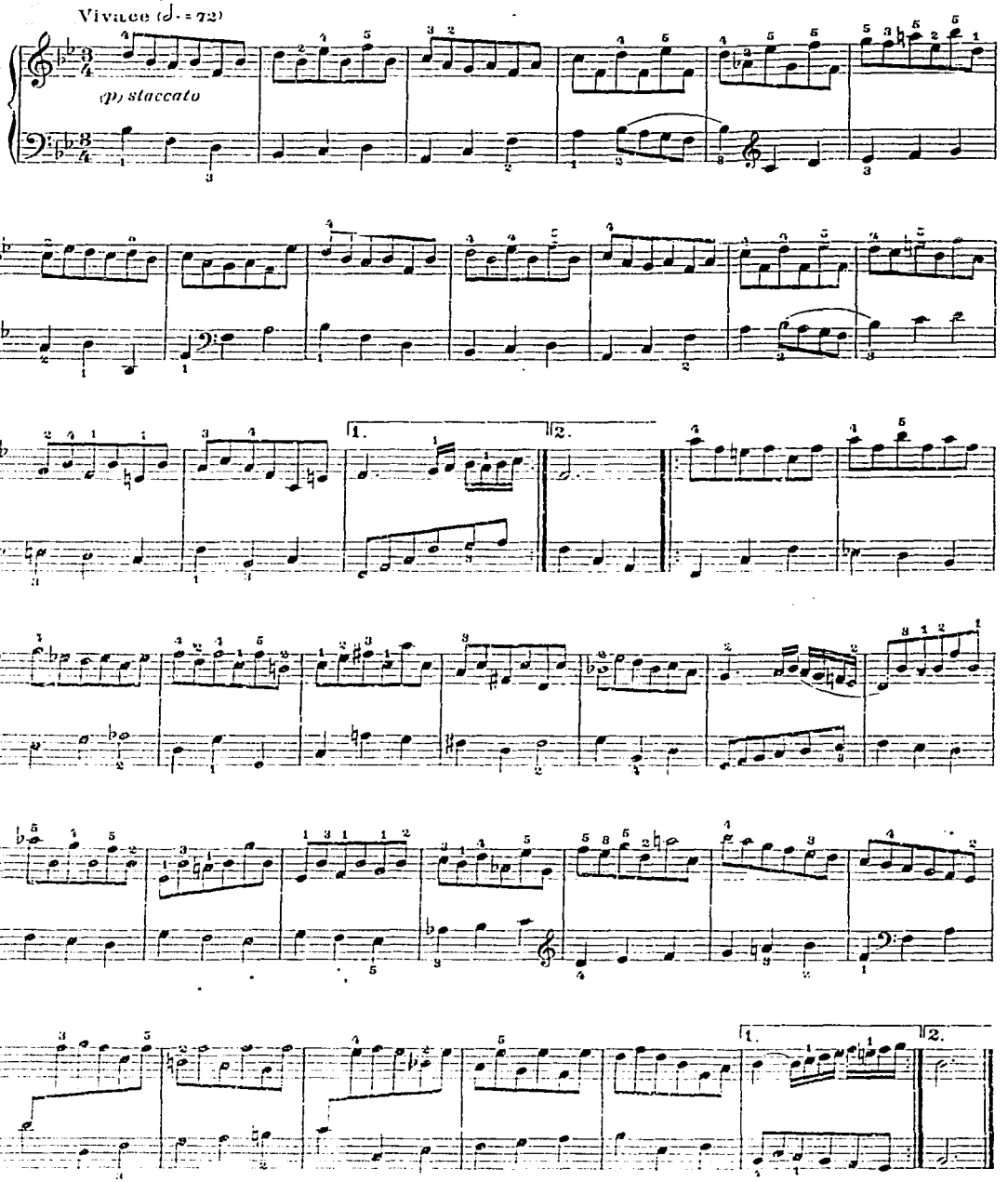
067



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MENUET I

Vivace (♩. = 72)

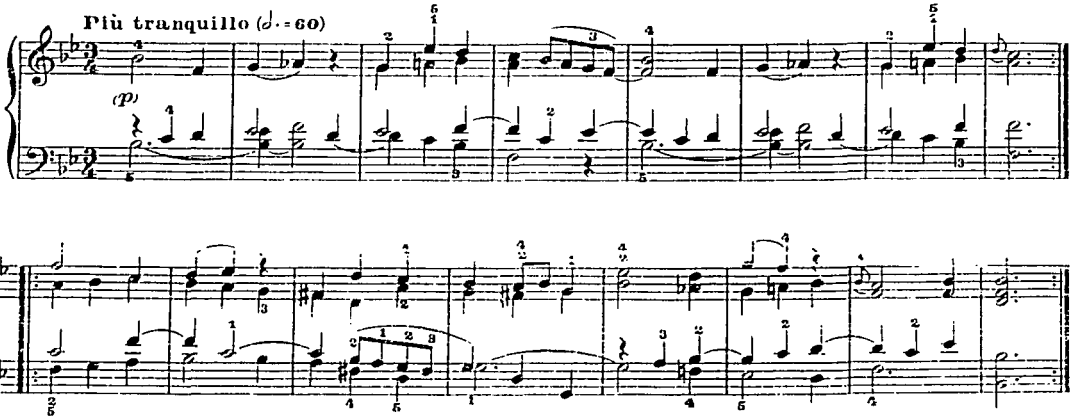


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MENUET II

Più tranquillo (♩. = 60)

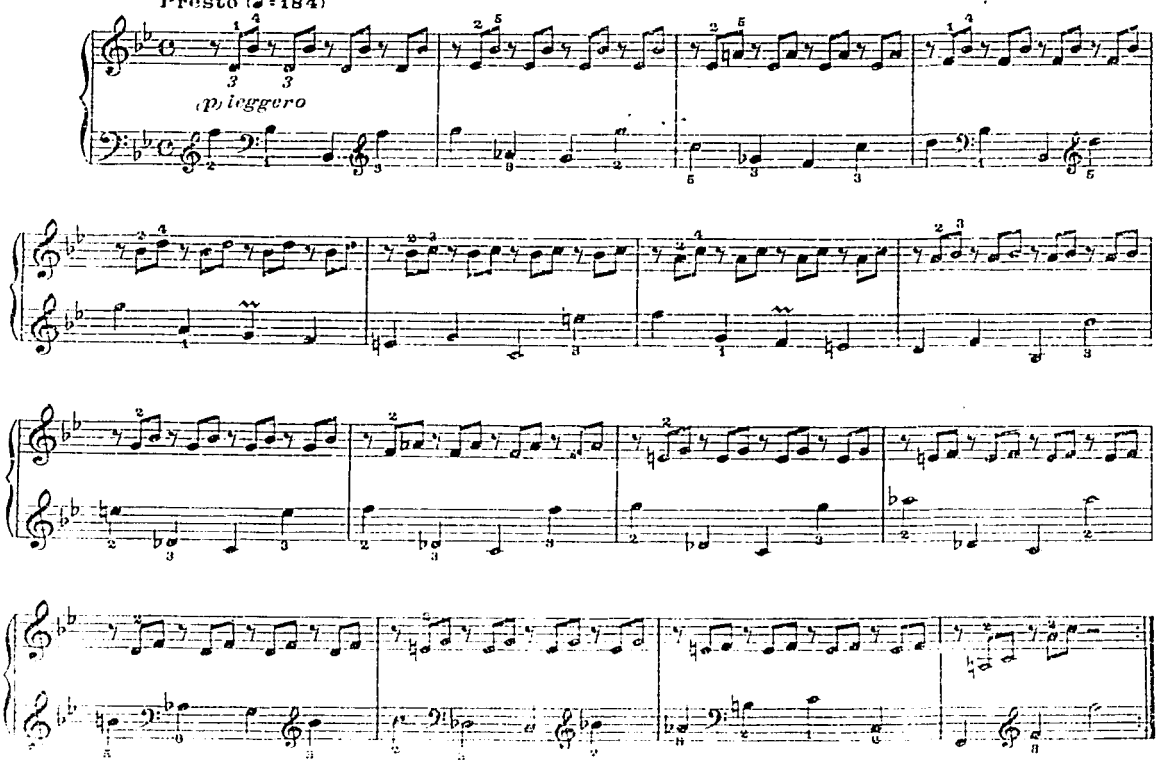
(p)



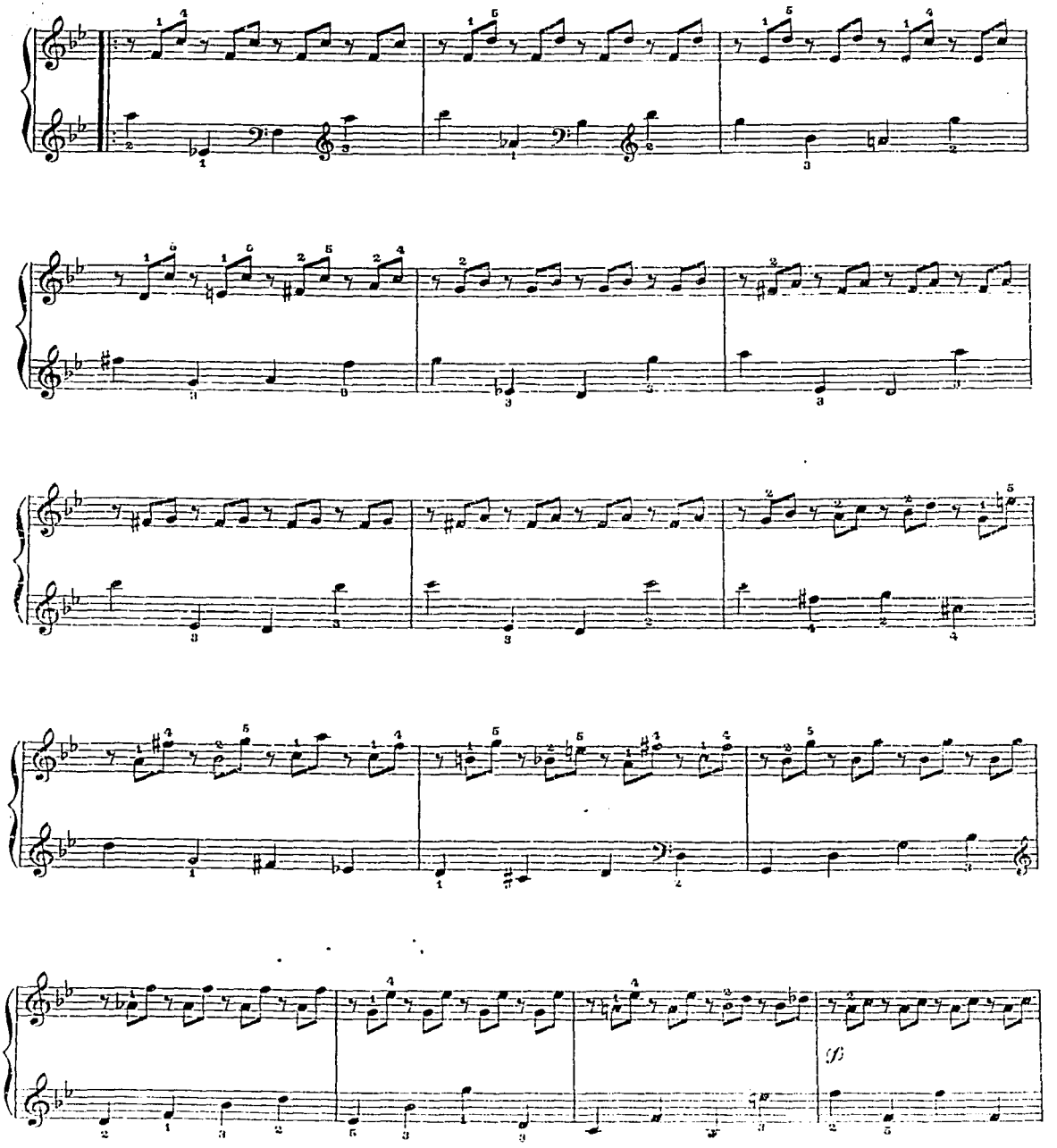
GIGUE

Presto (♩ = 184)

(p) leggero

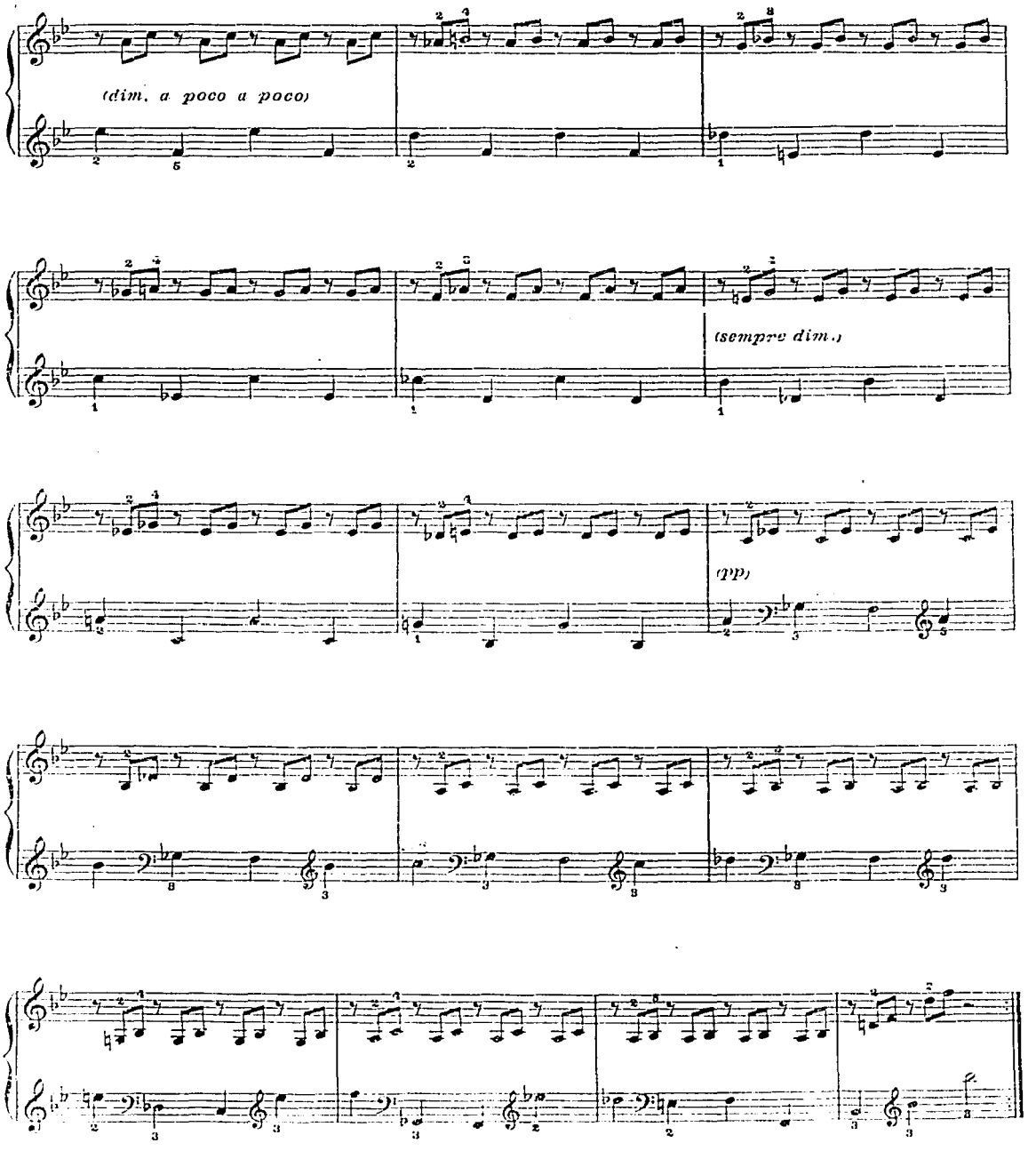


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



T.R. 3628

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



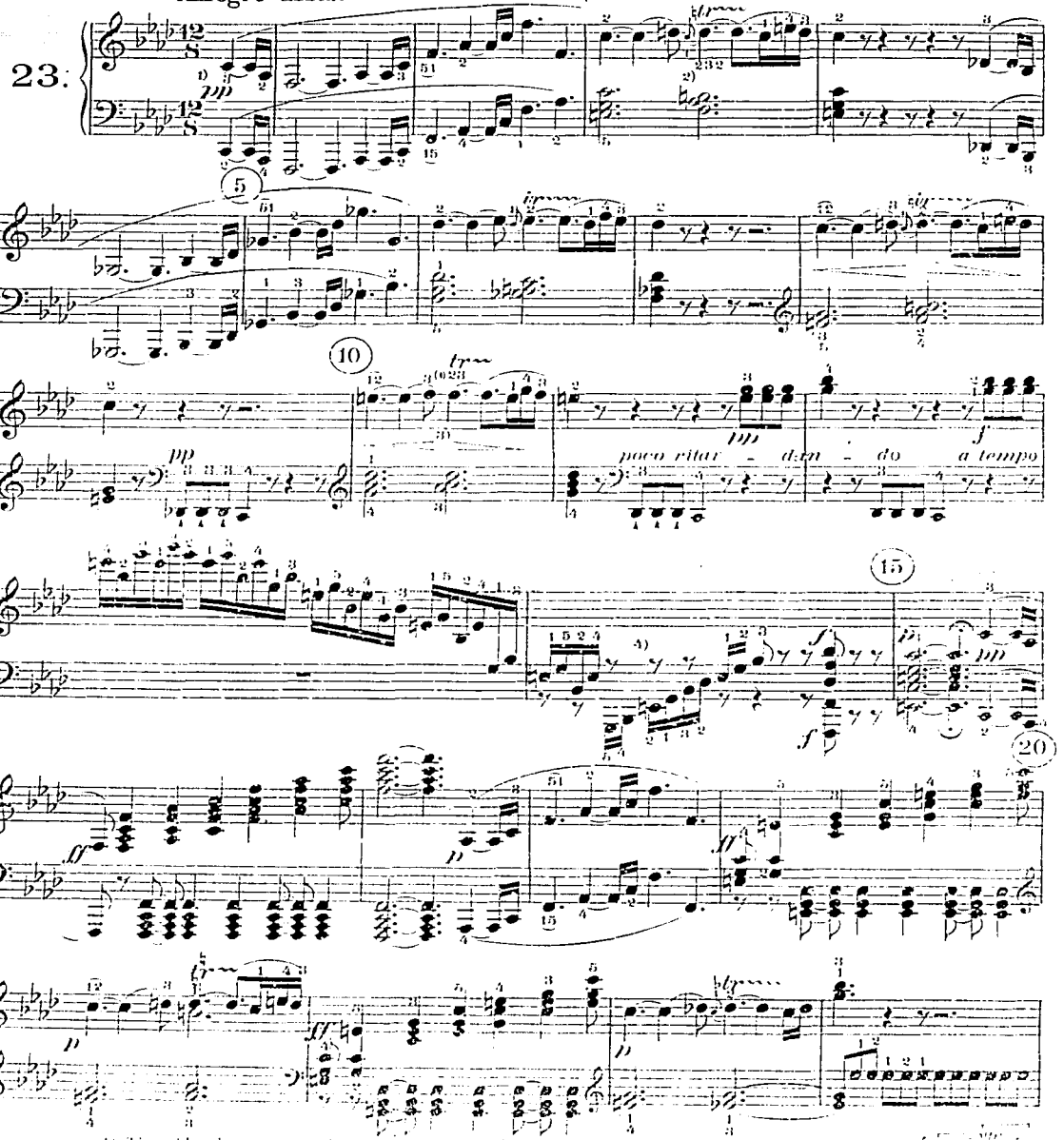
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SONATE.

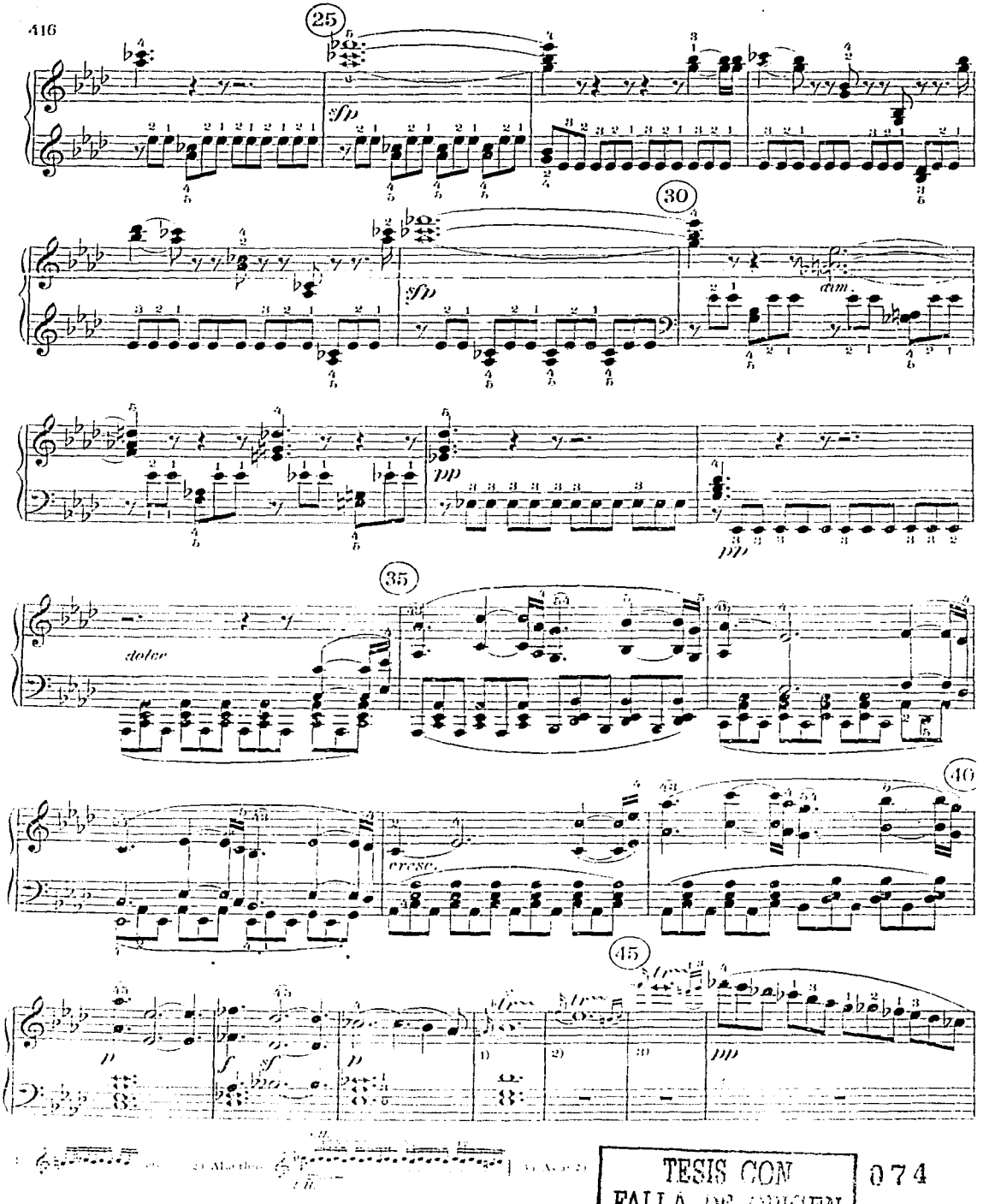
Op. 57.

Dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet.

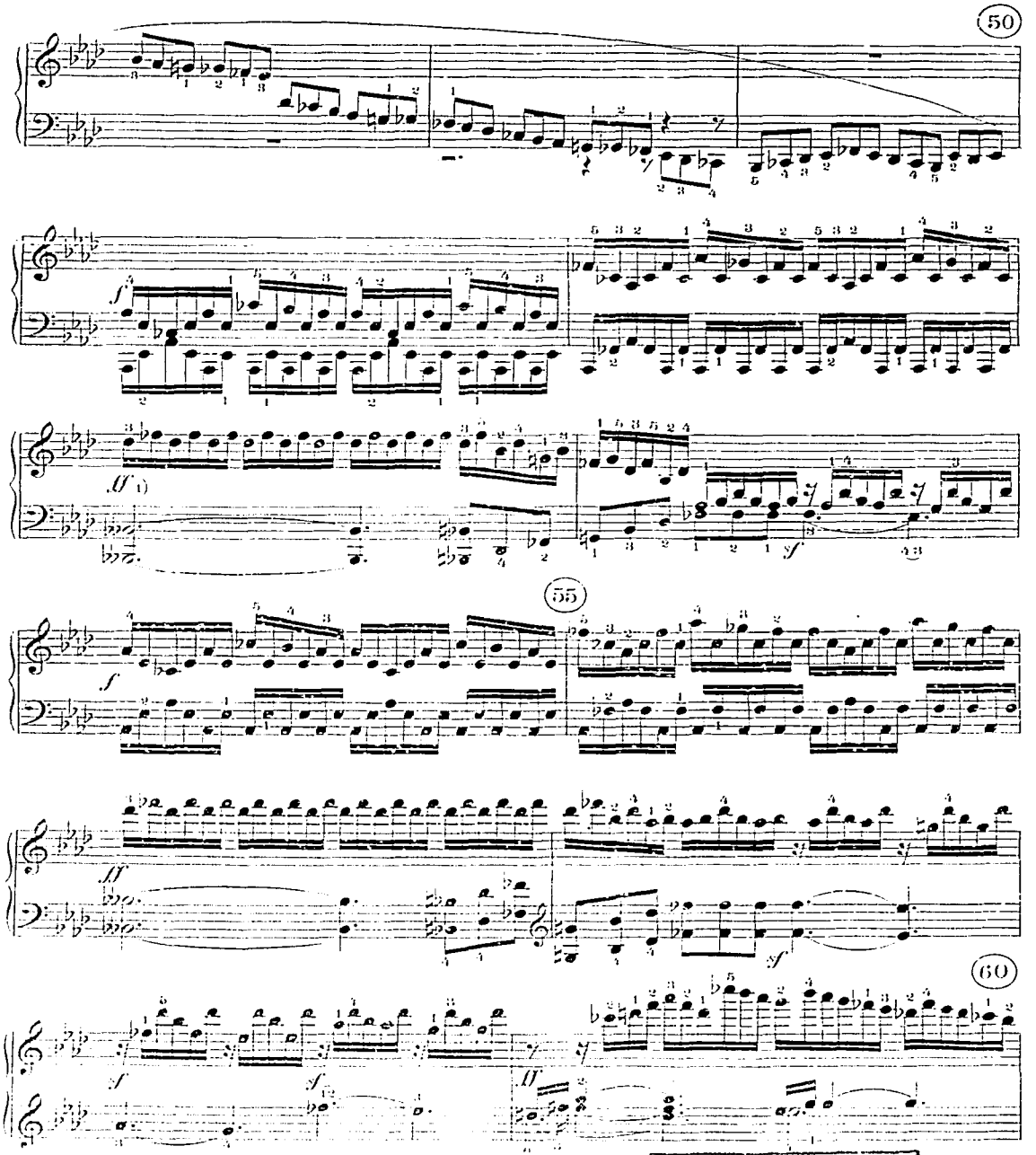
Allegro assai.



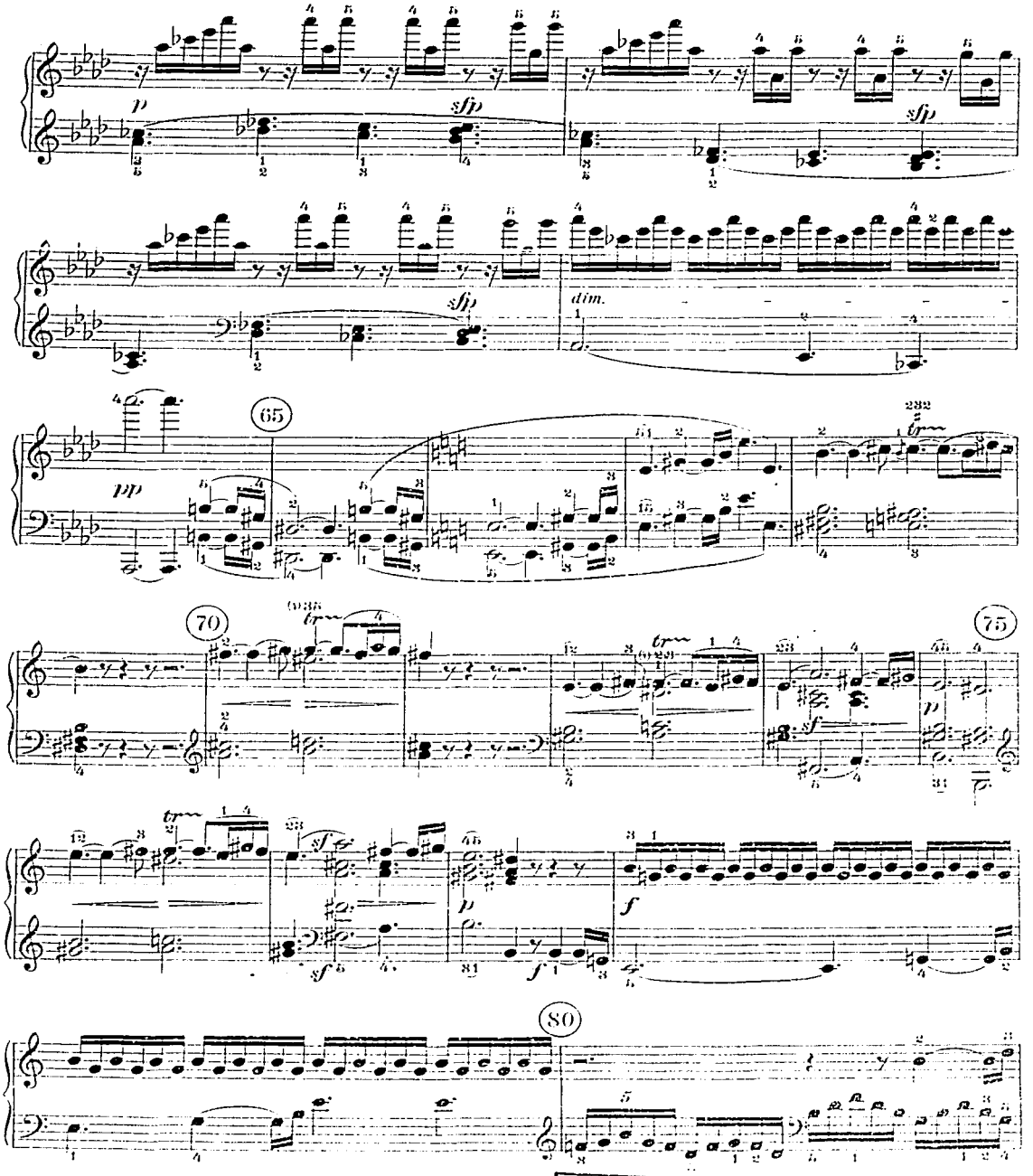
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



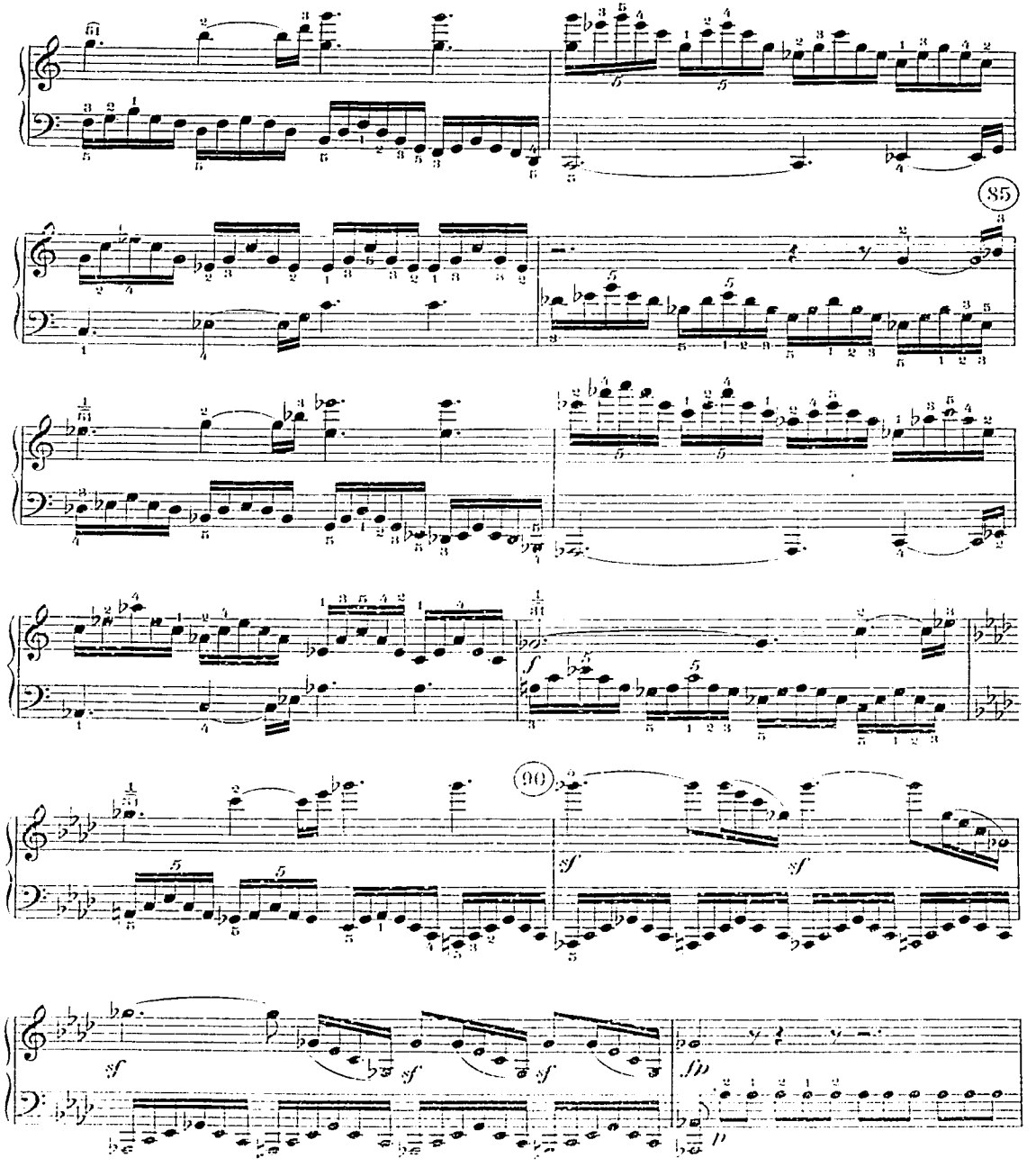
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

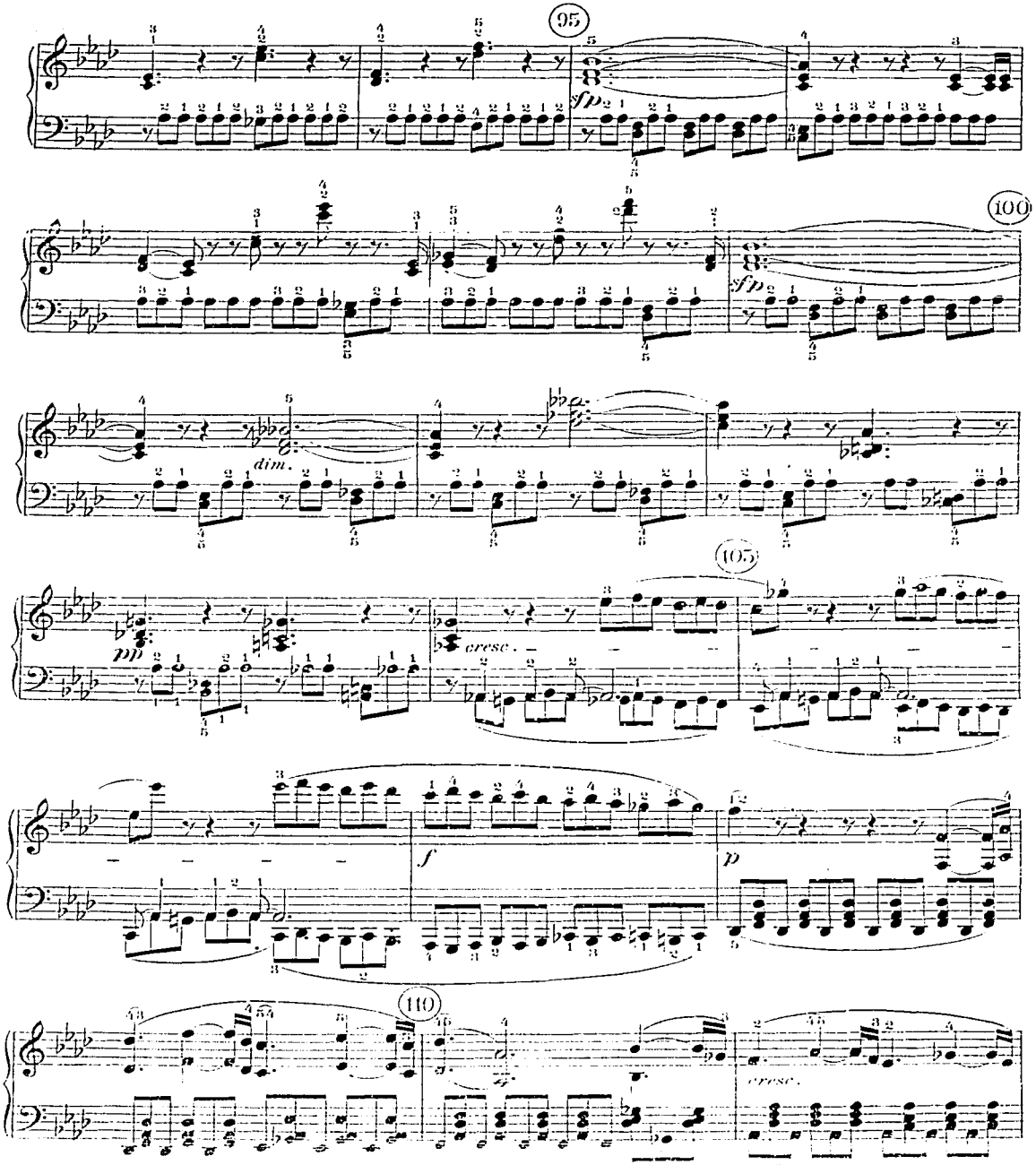


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

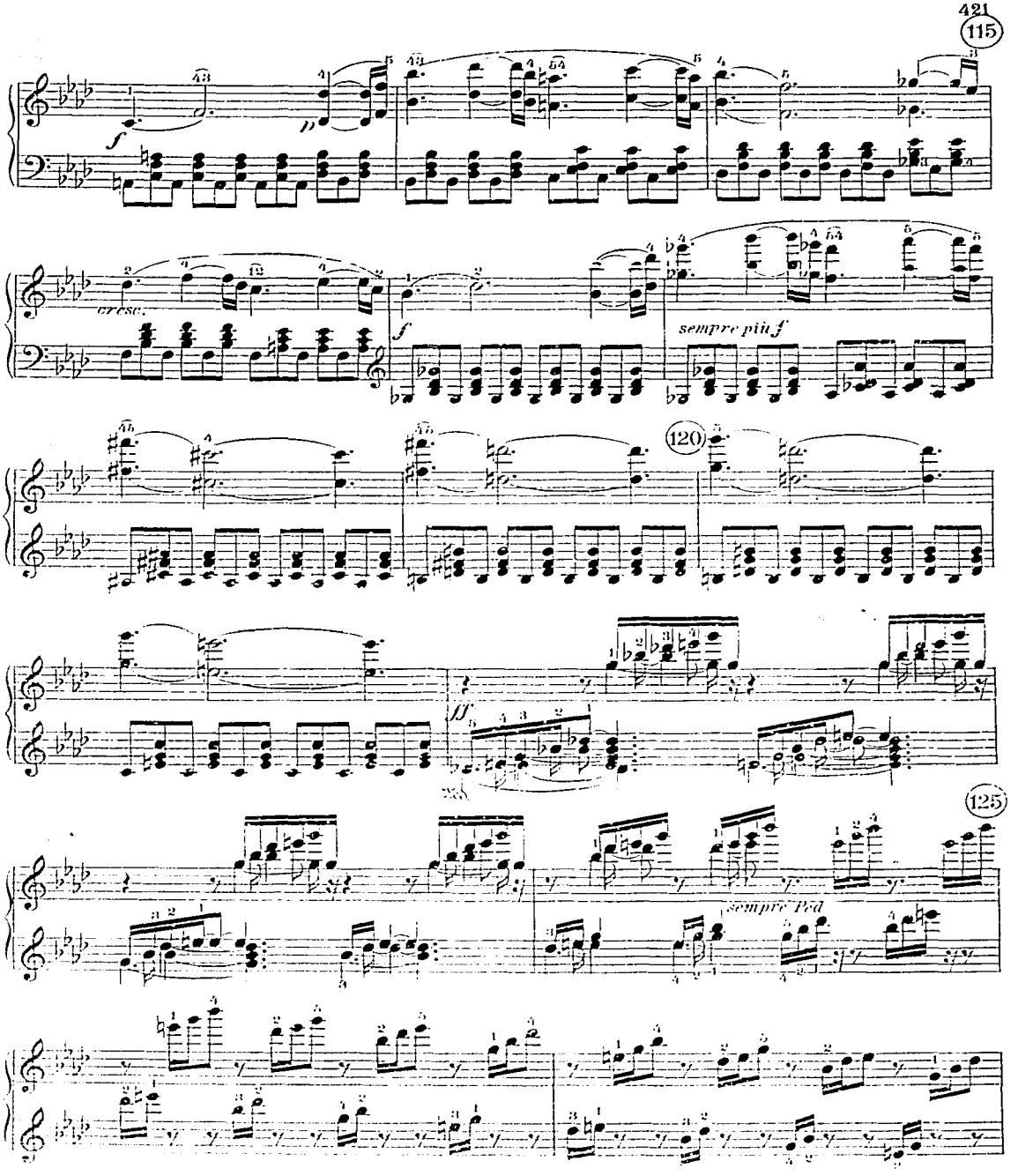


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

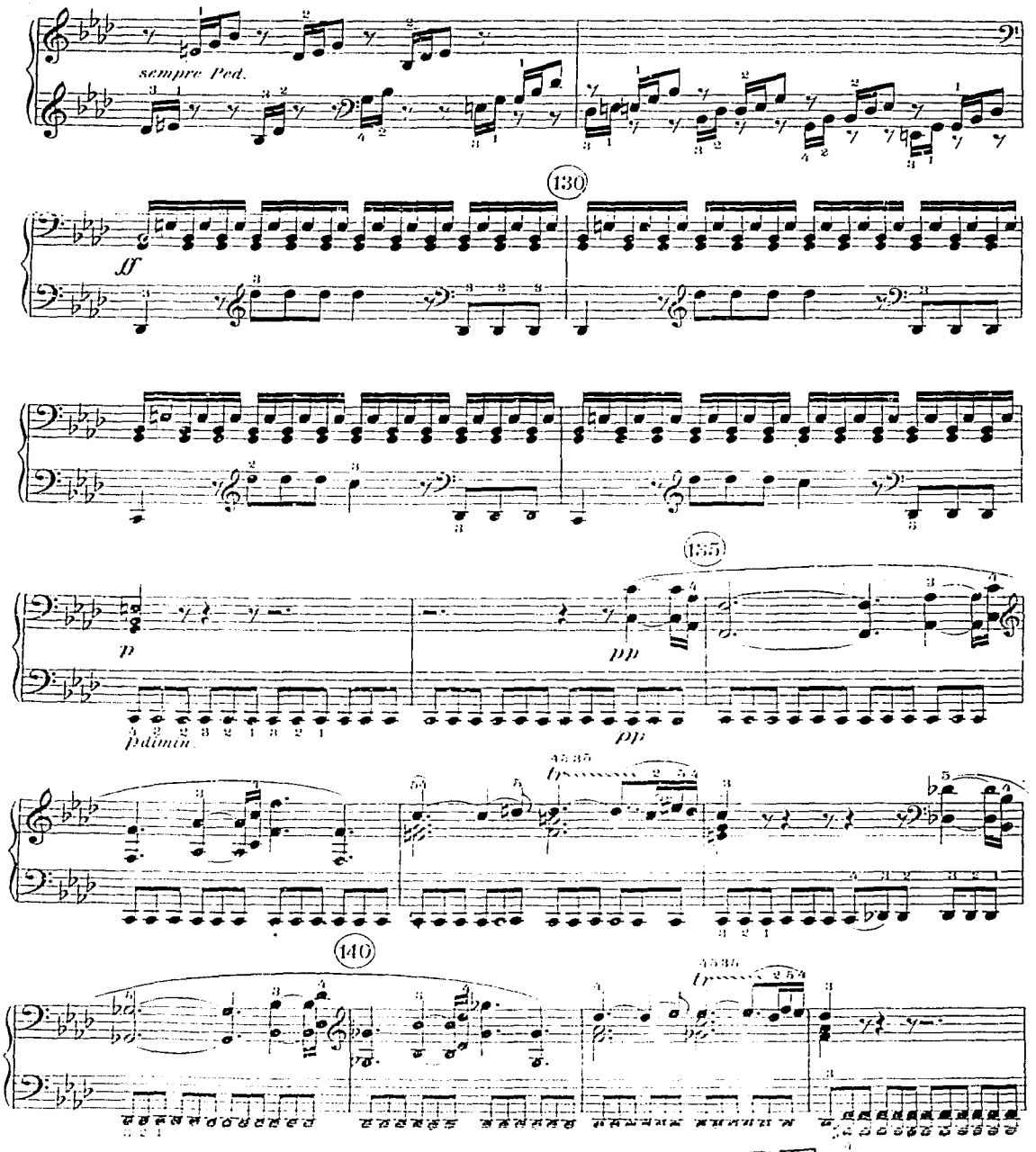

85
90
sf
sf
sf
sf
sf
fp



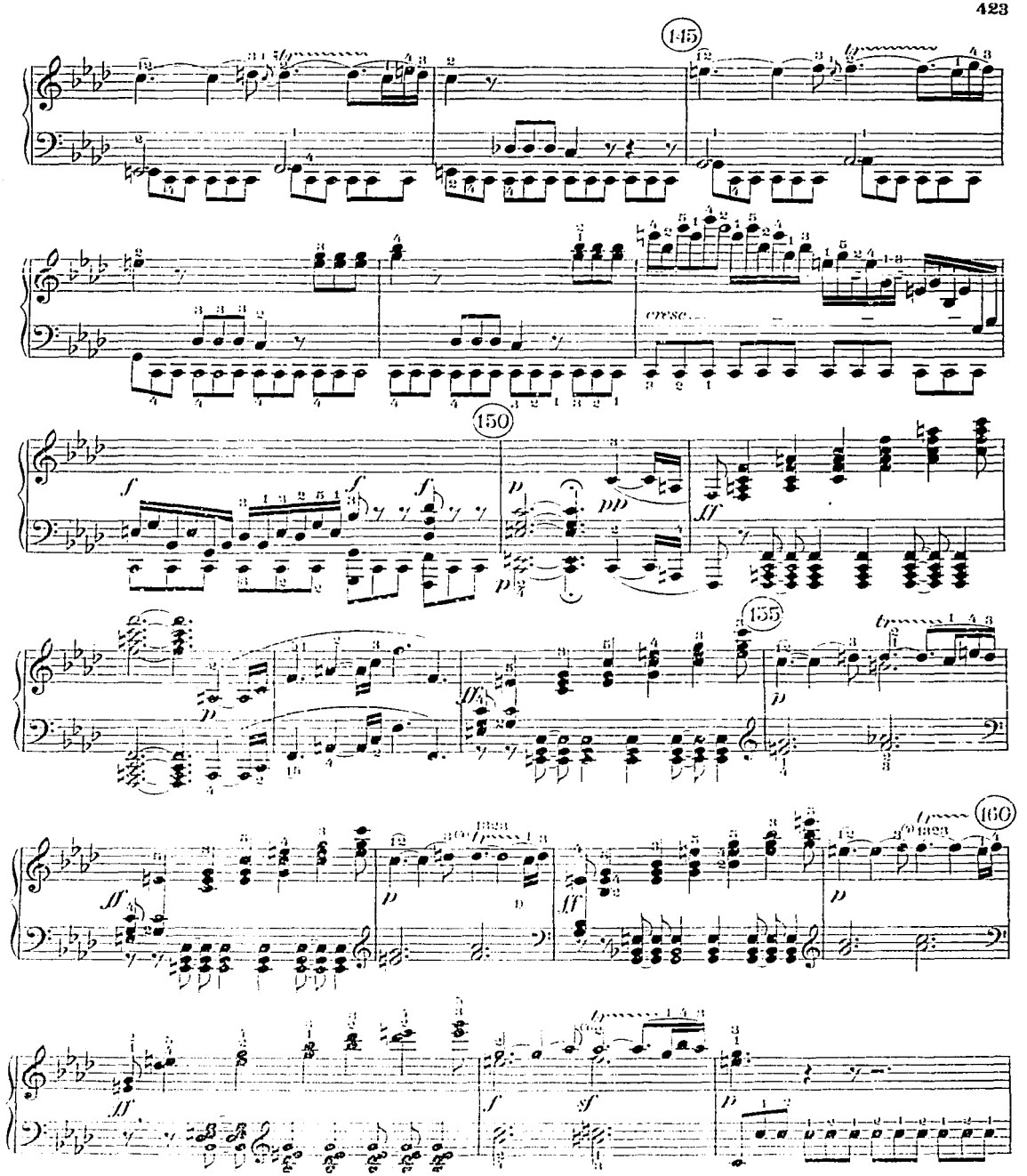
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



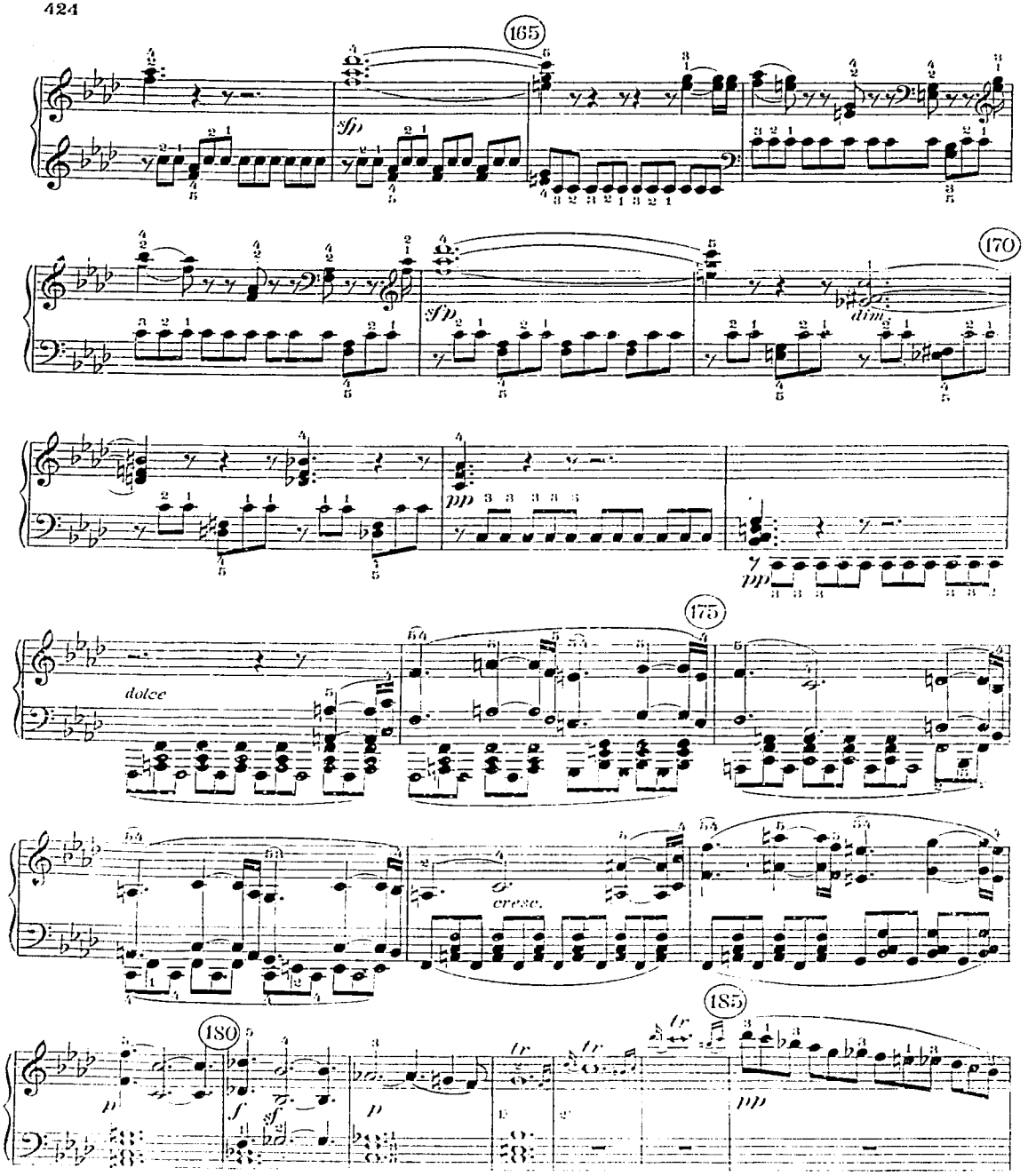
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

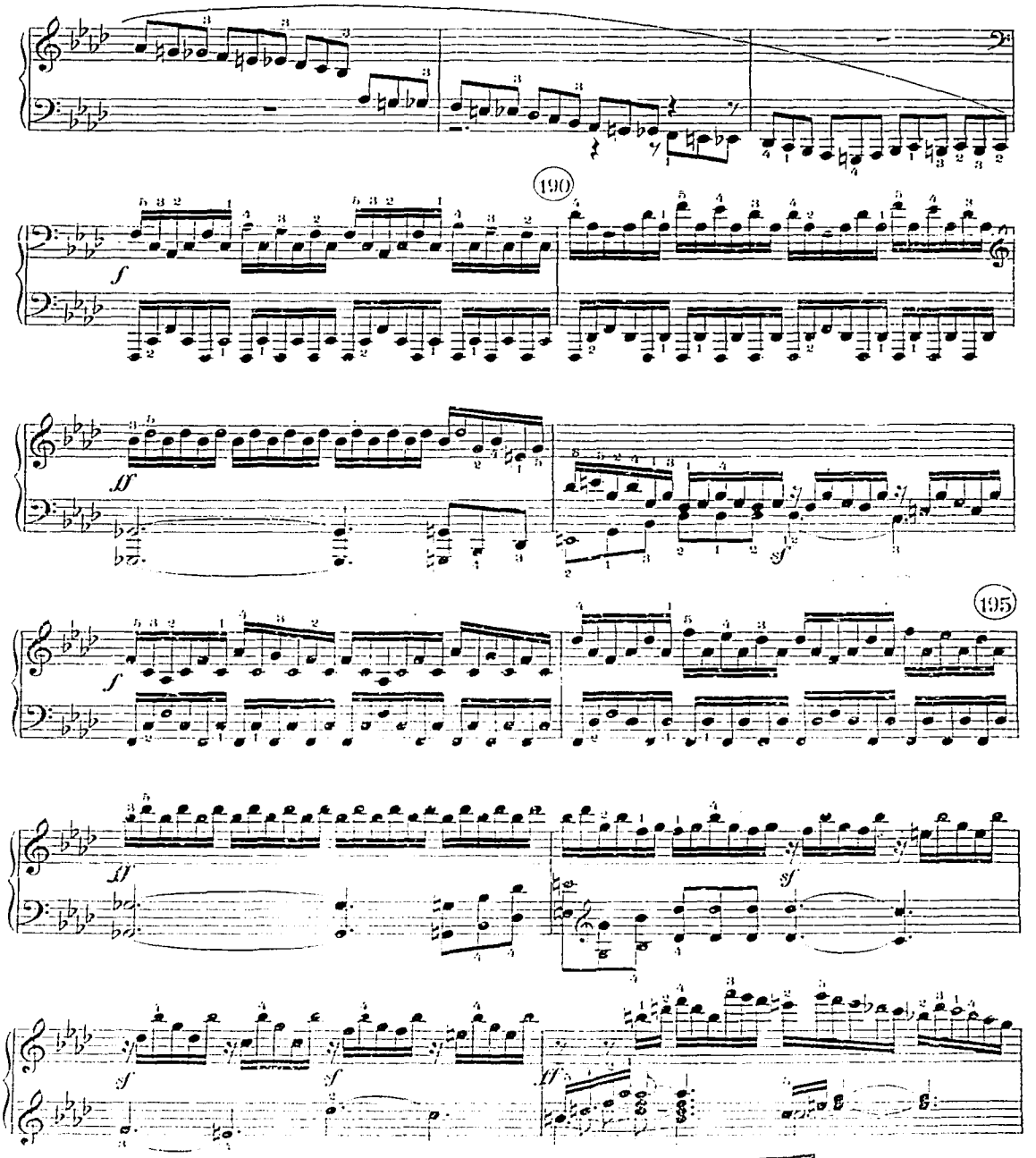


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

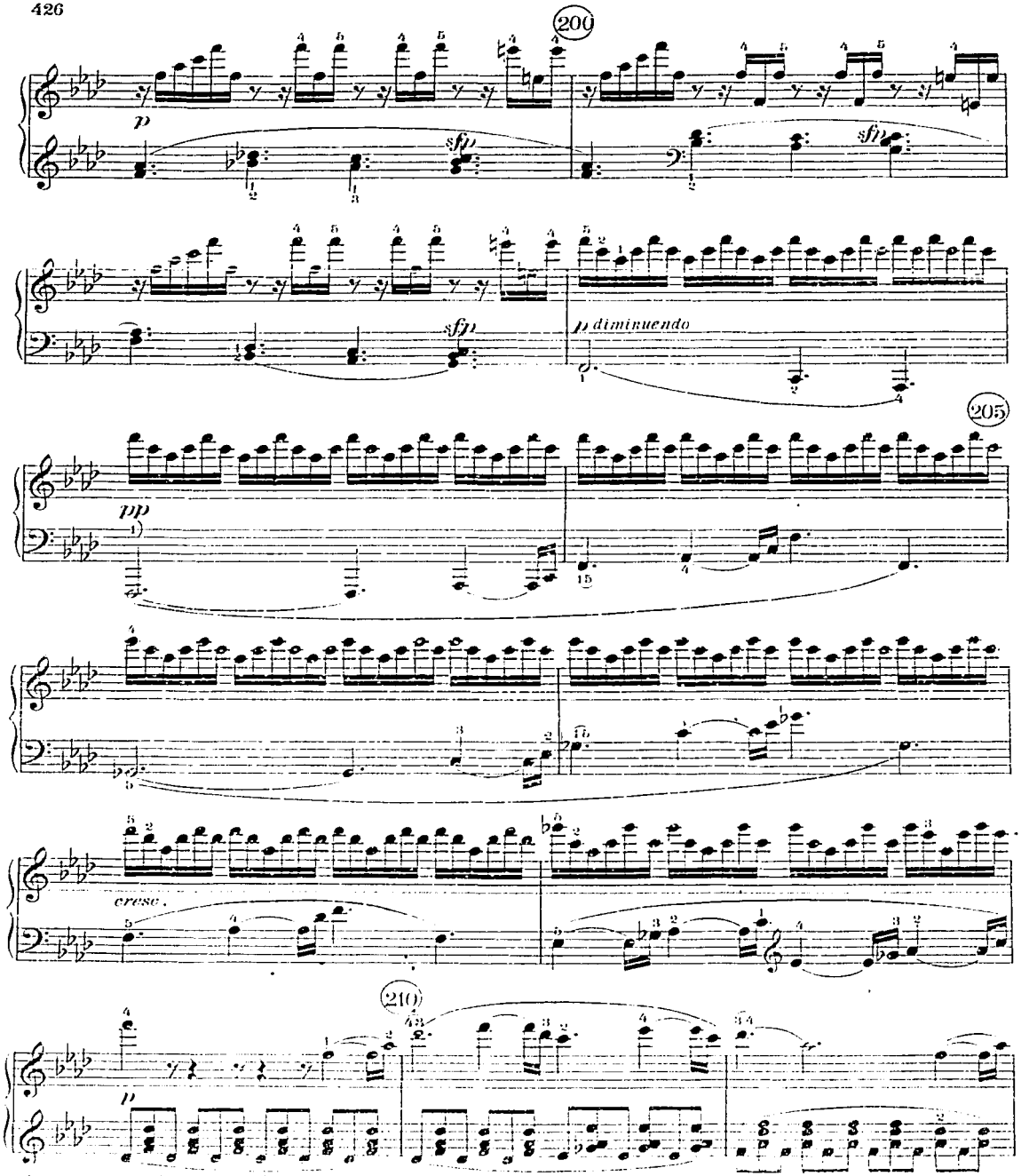


13 In the autograph and original edition, no addition to the trill. 20 Cf. the footnote on p. 1

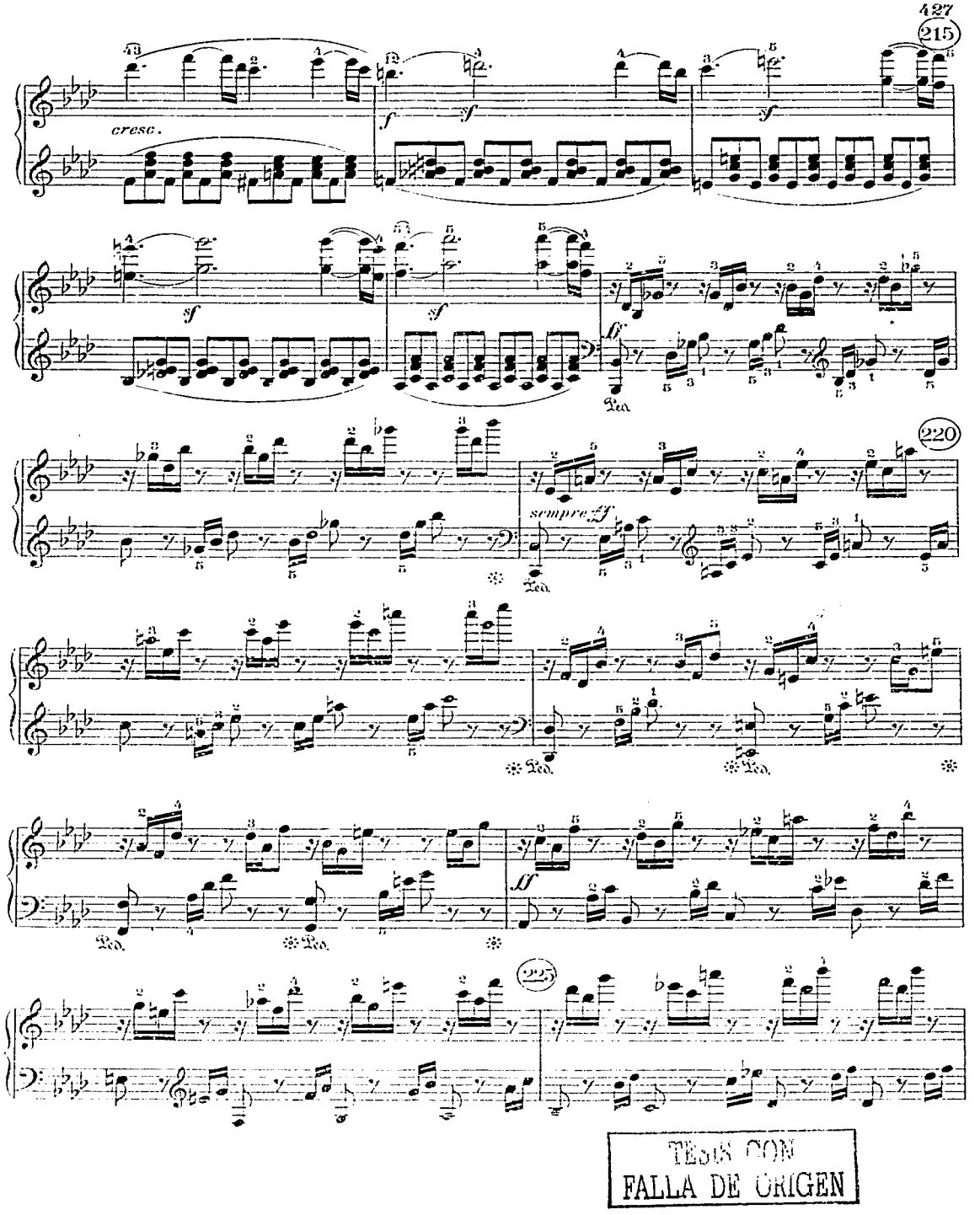
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



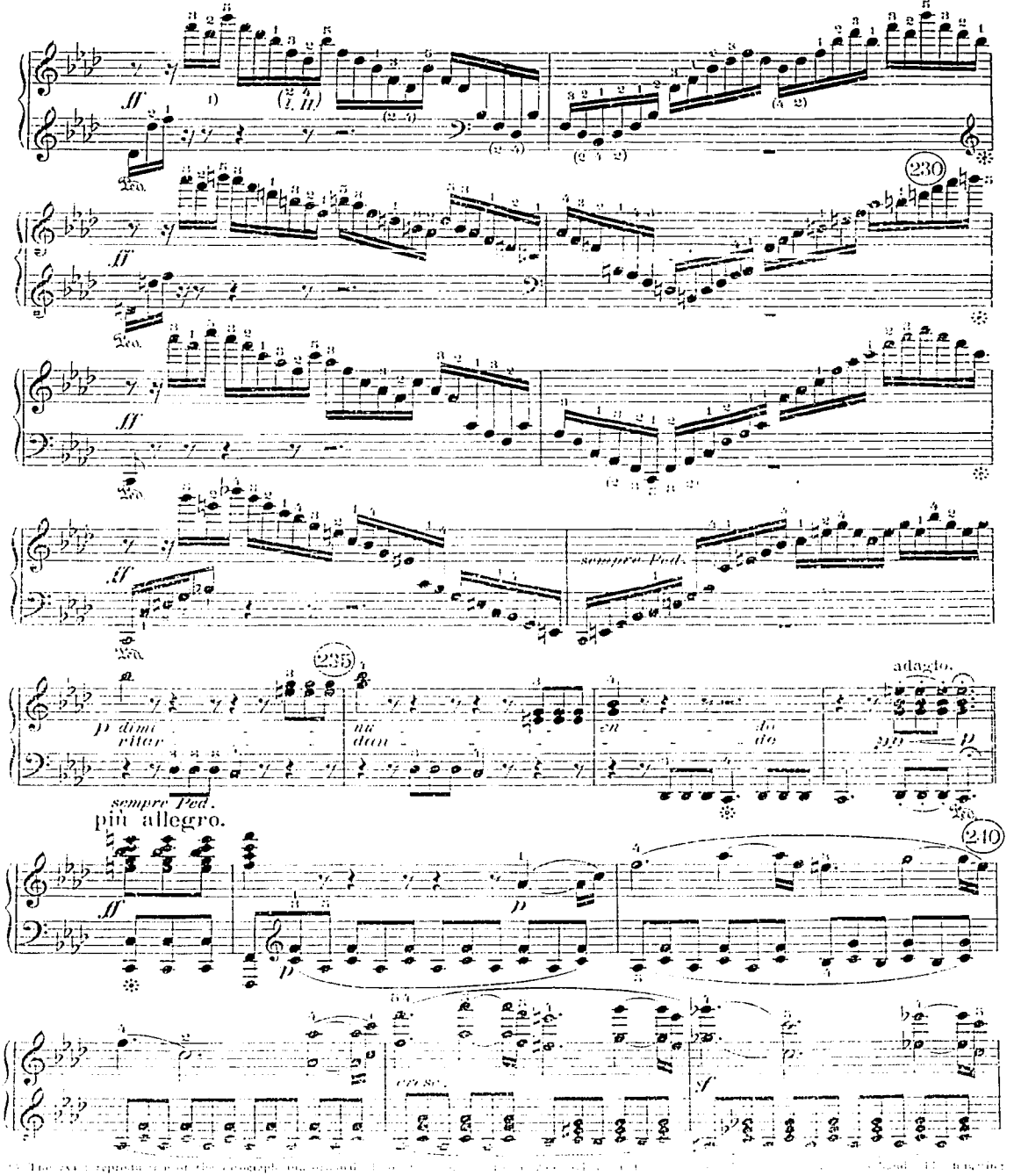
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



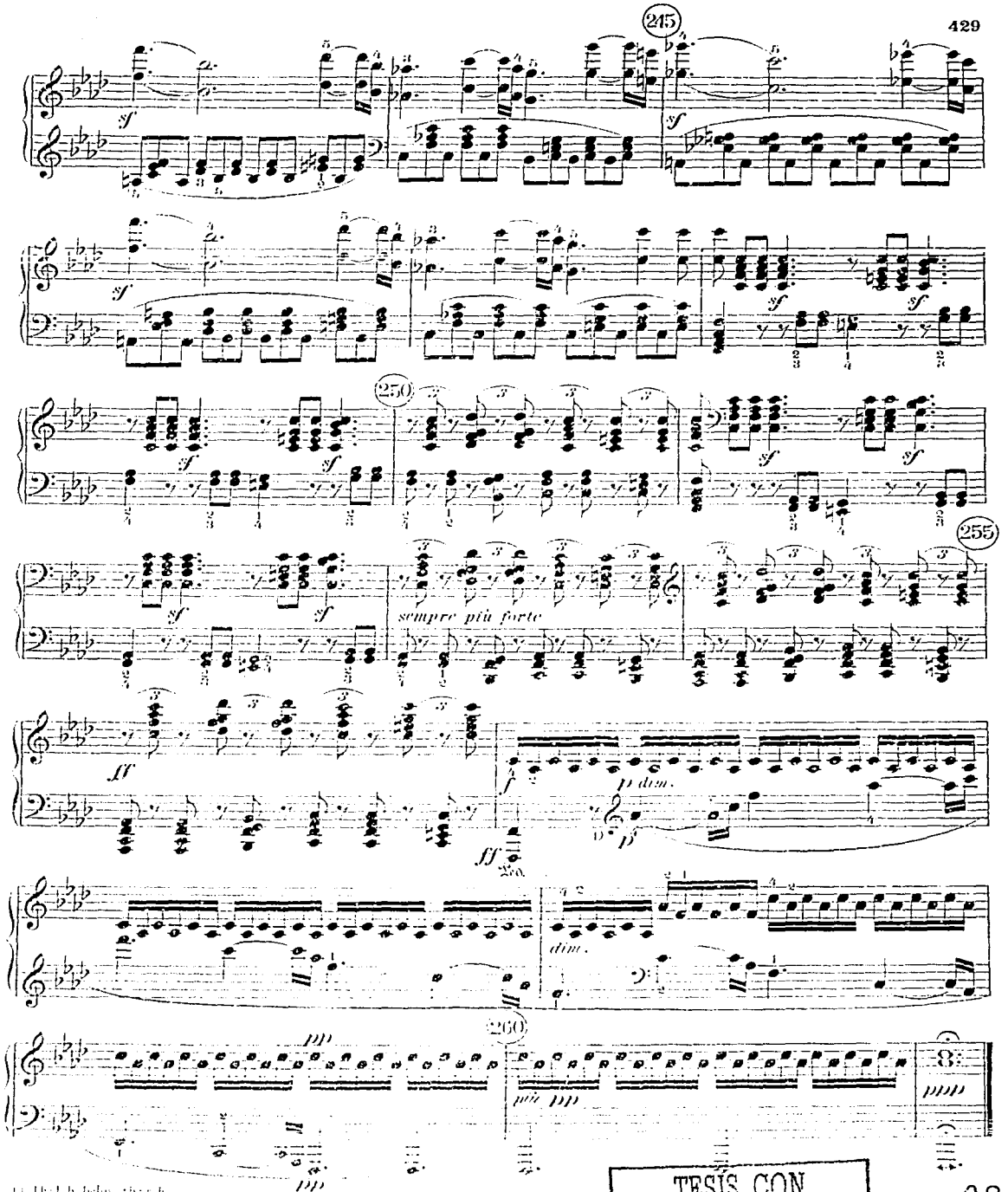
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



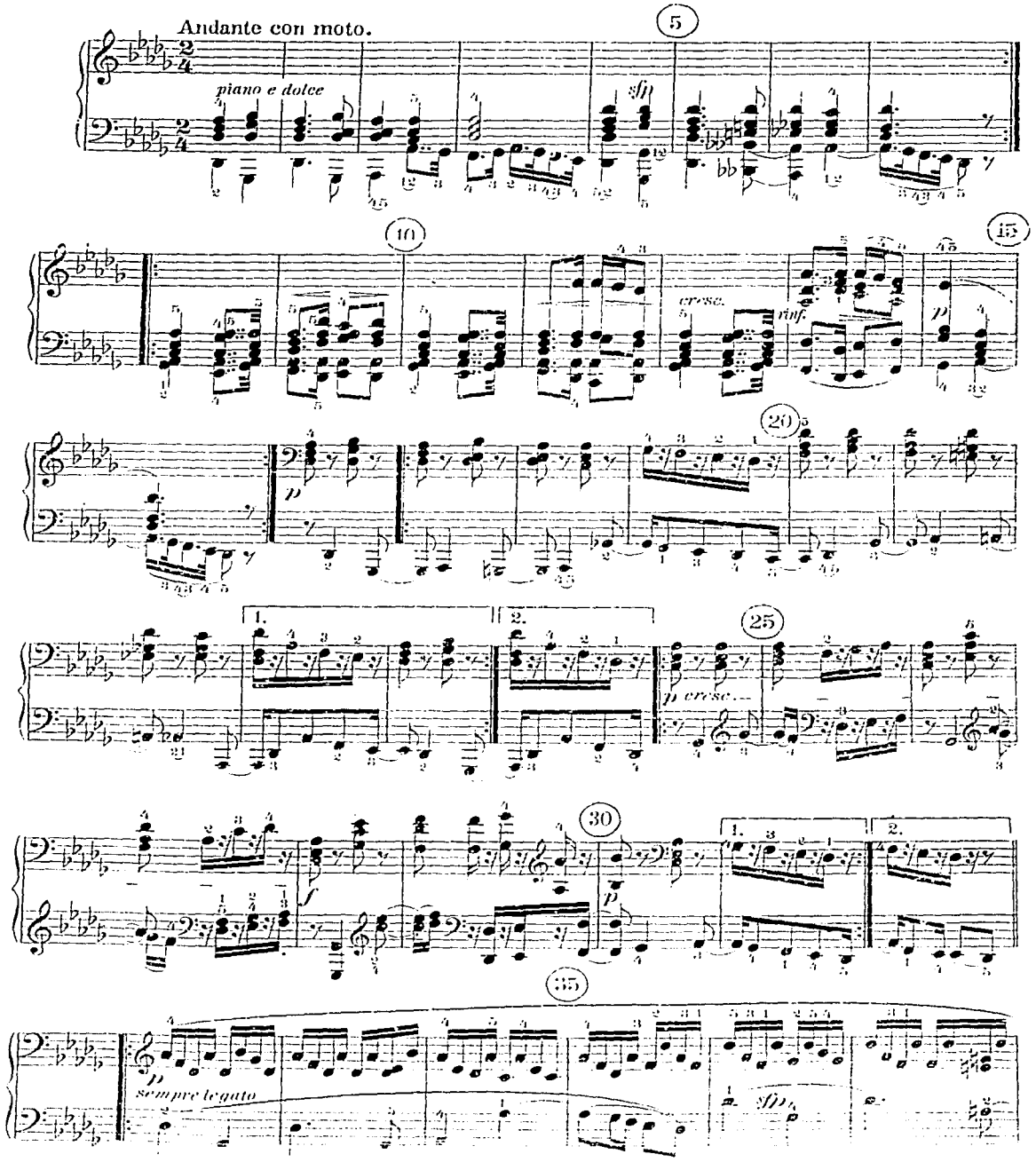
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



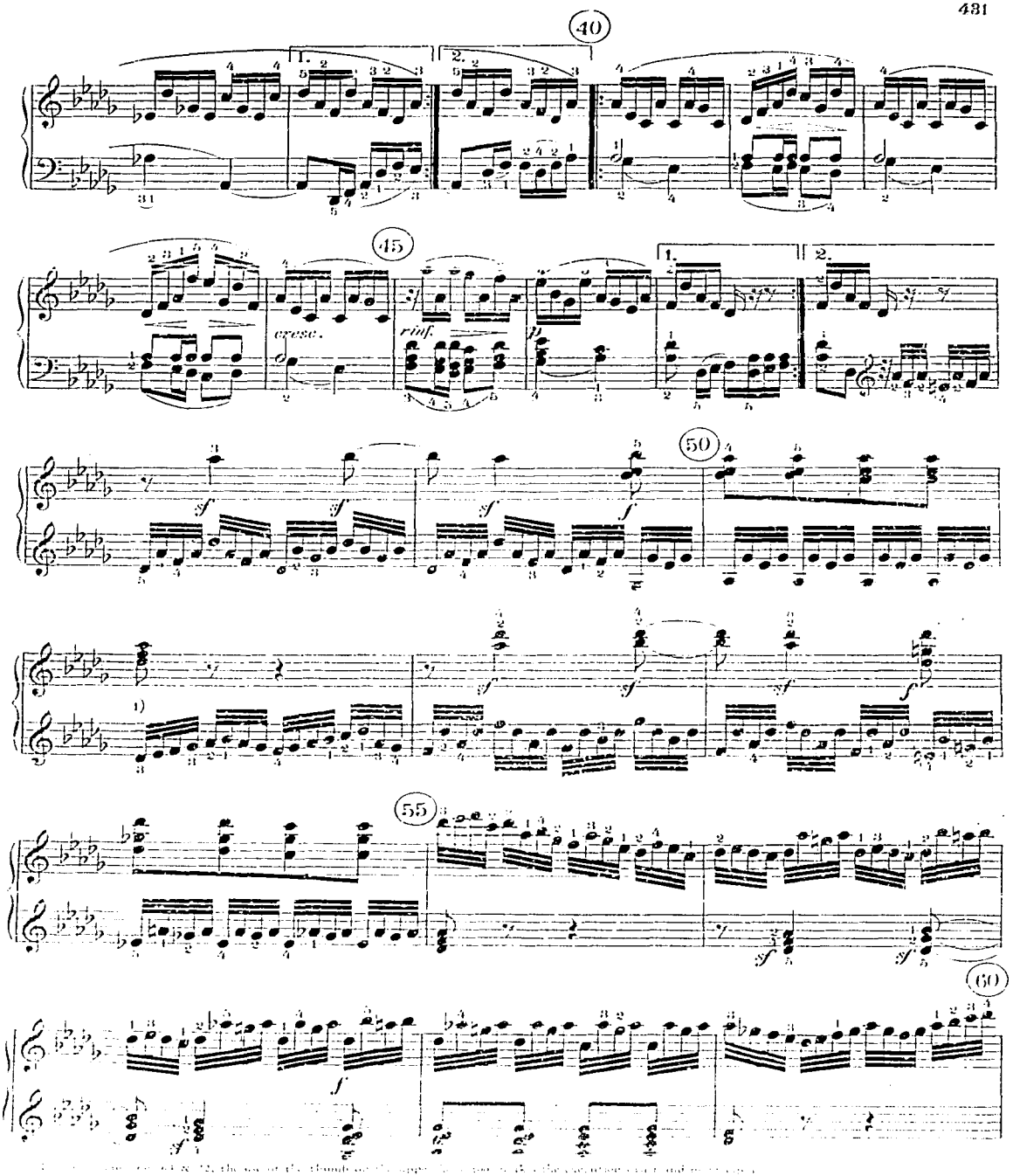
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



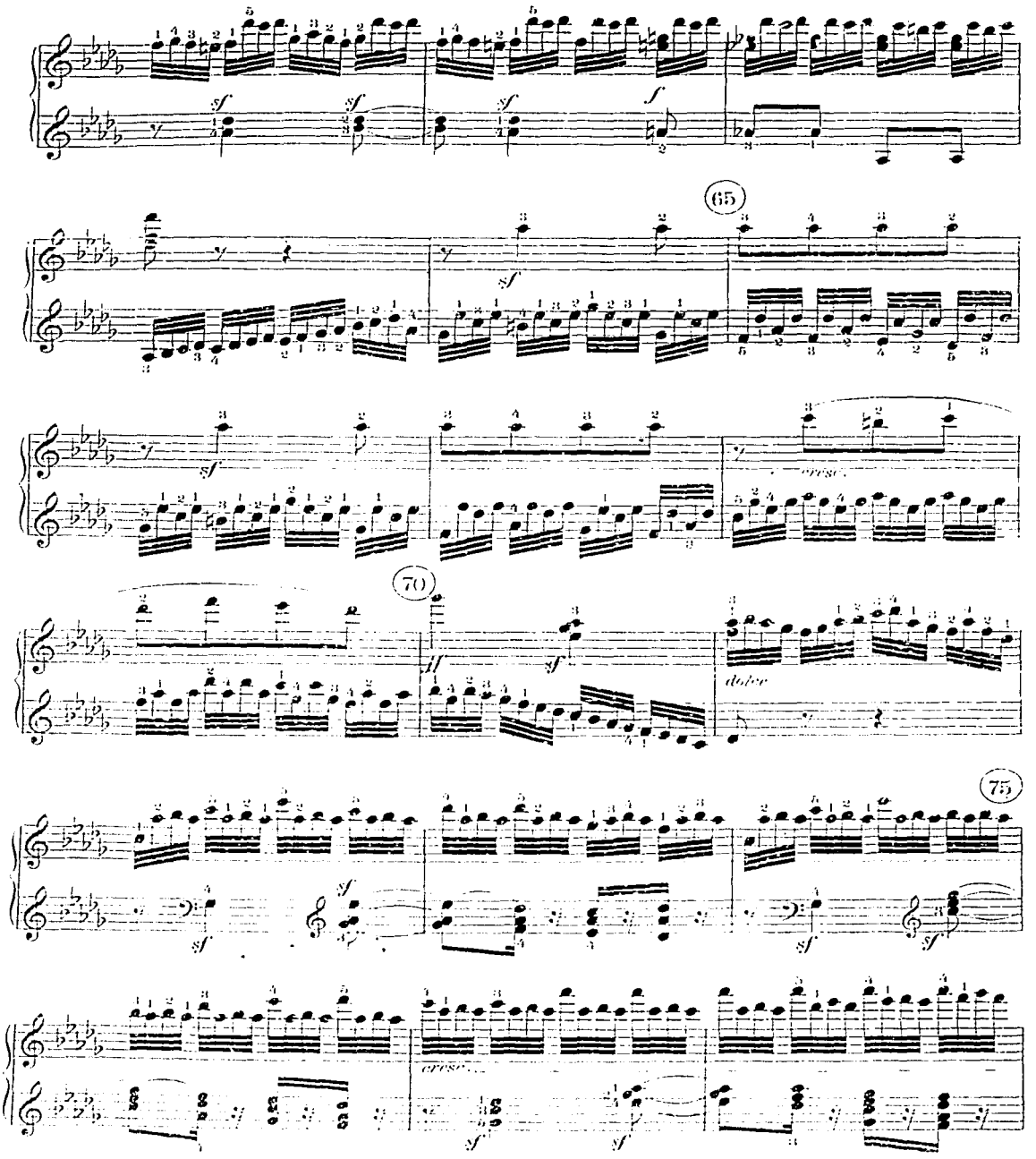
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



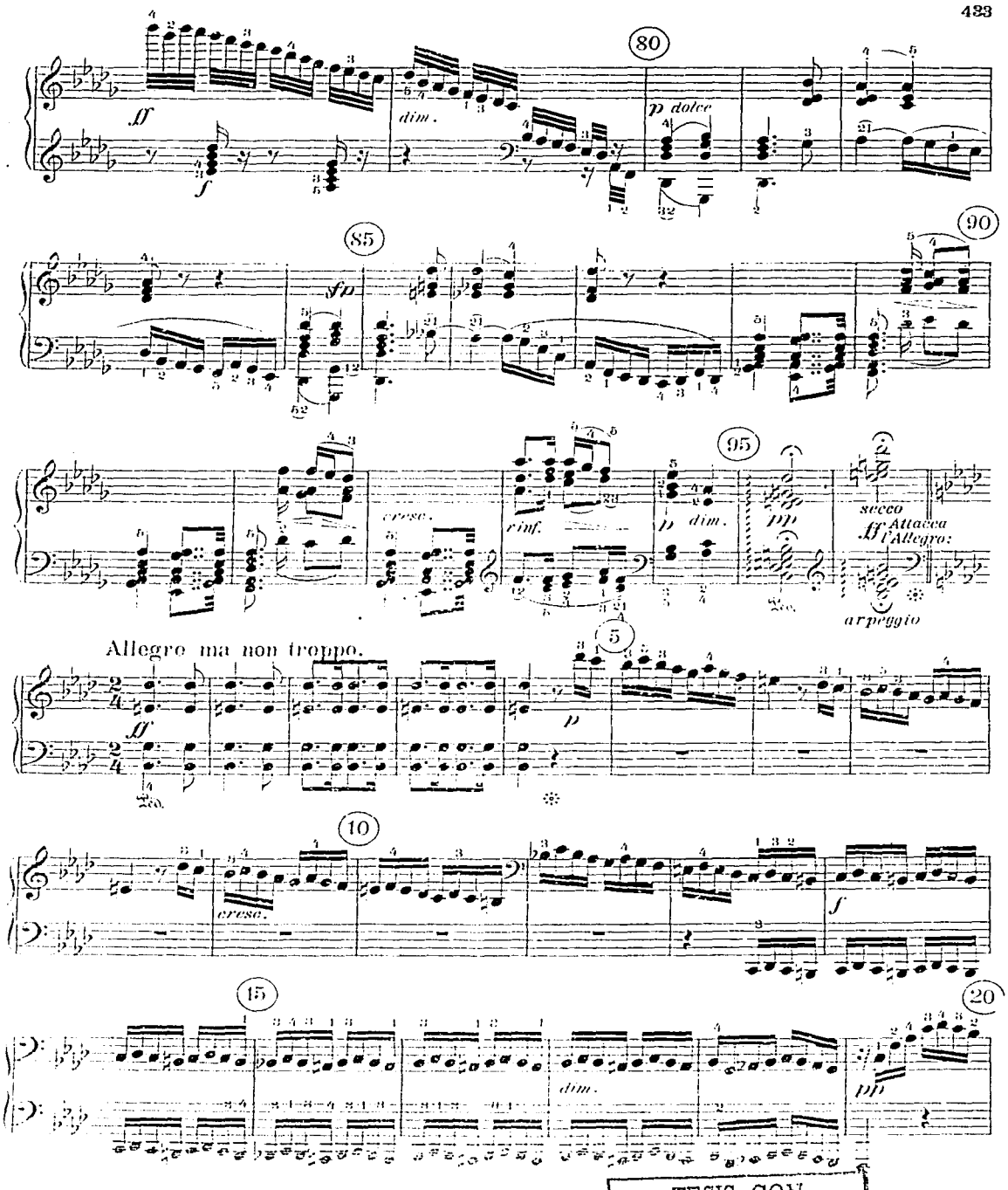
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



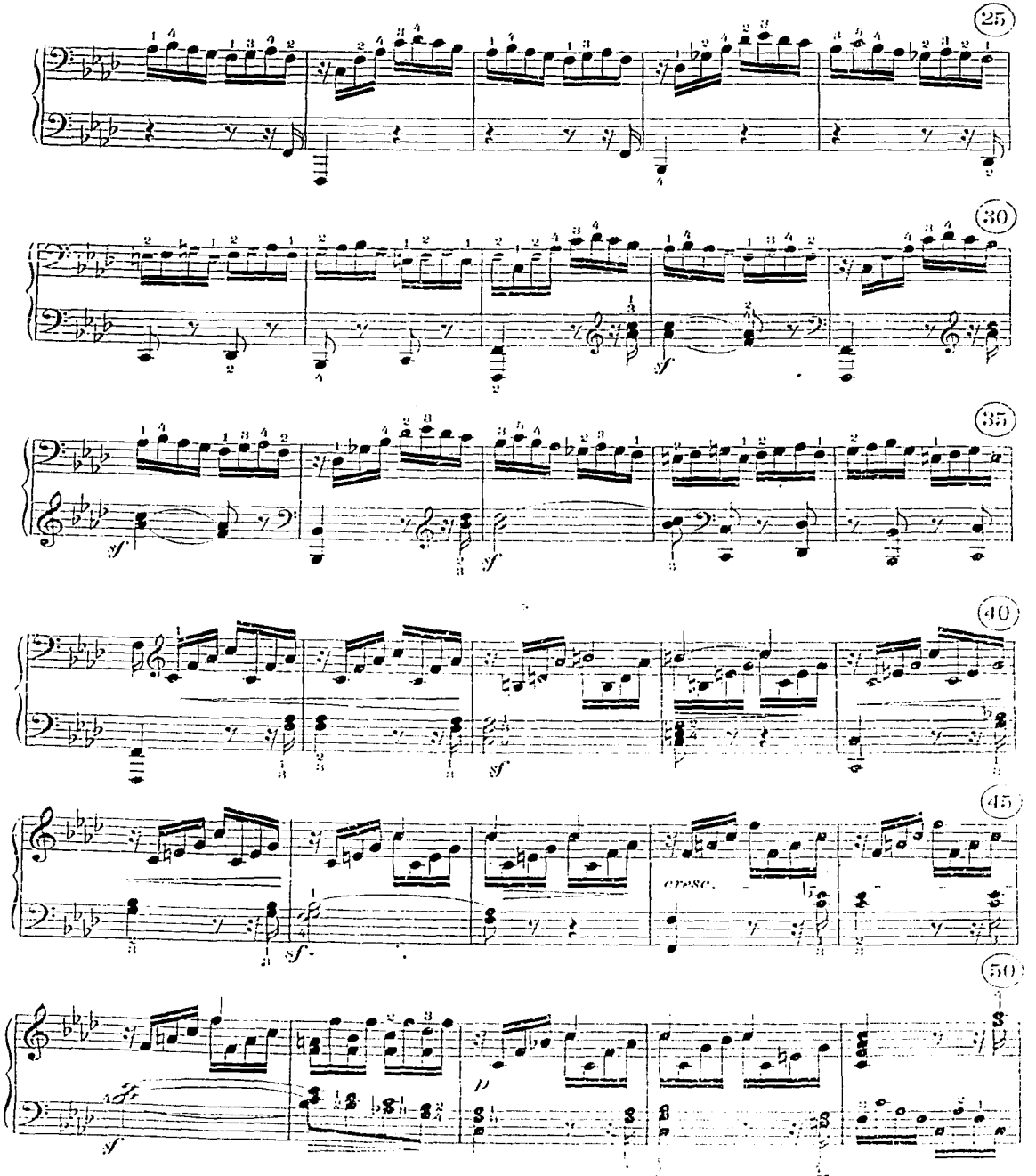
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



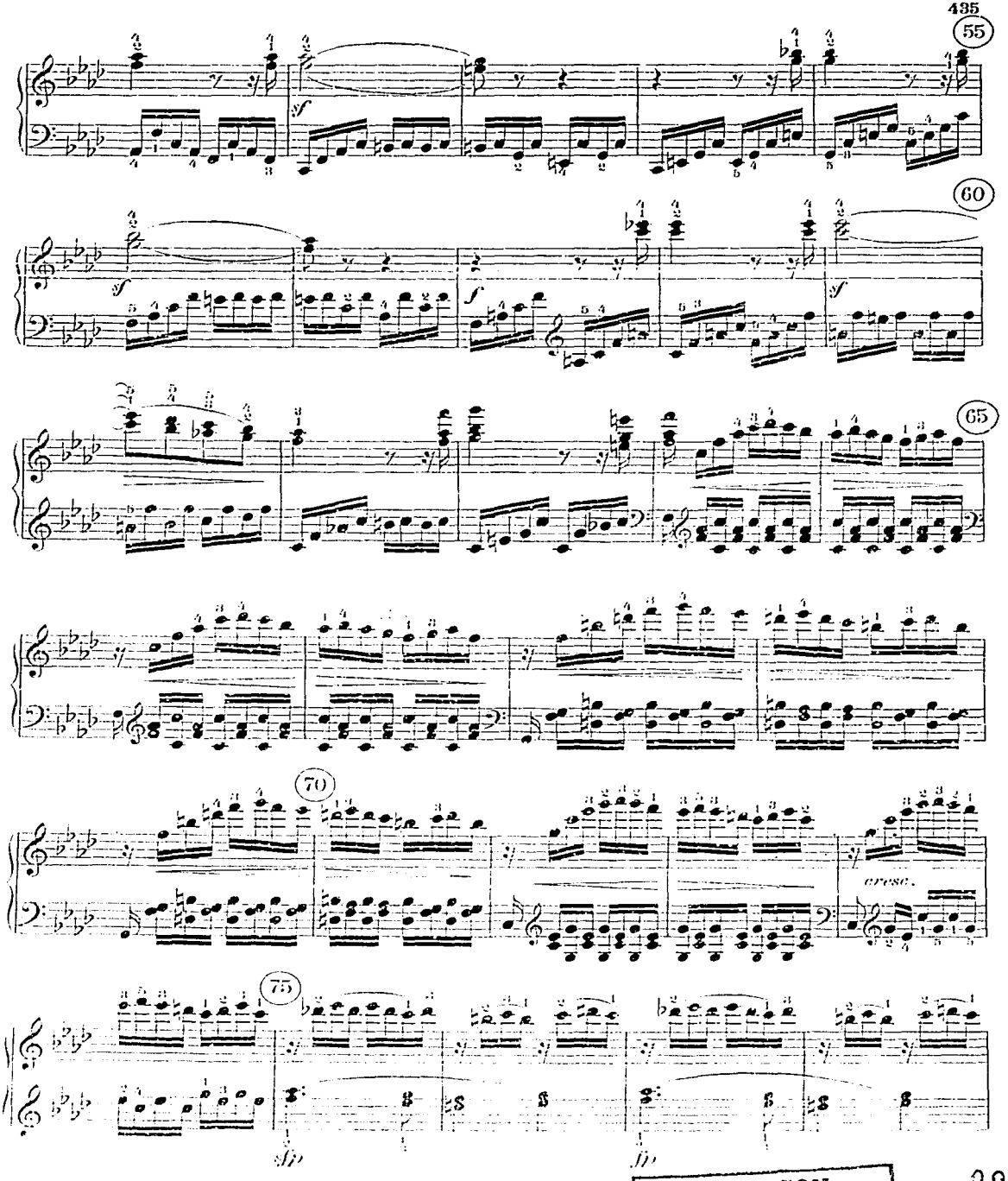
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



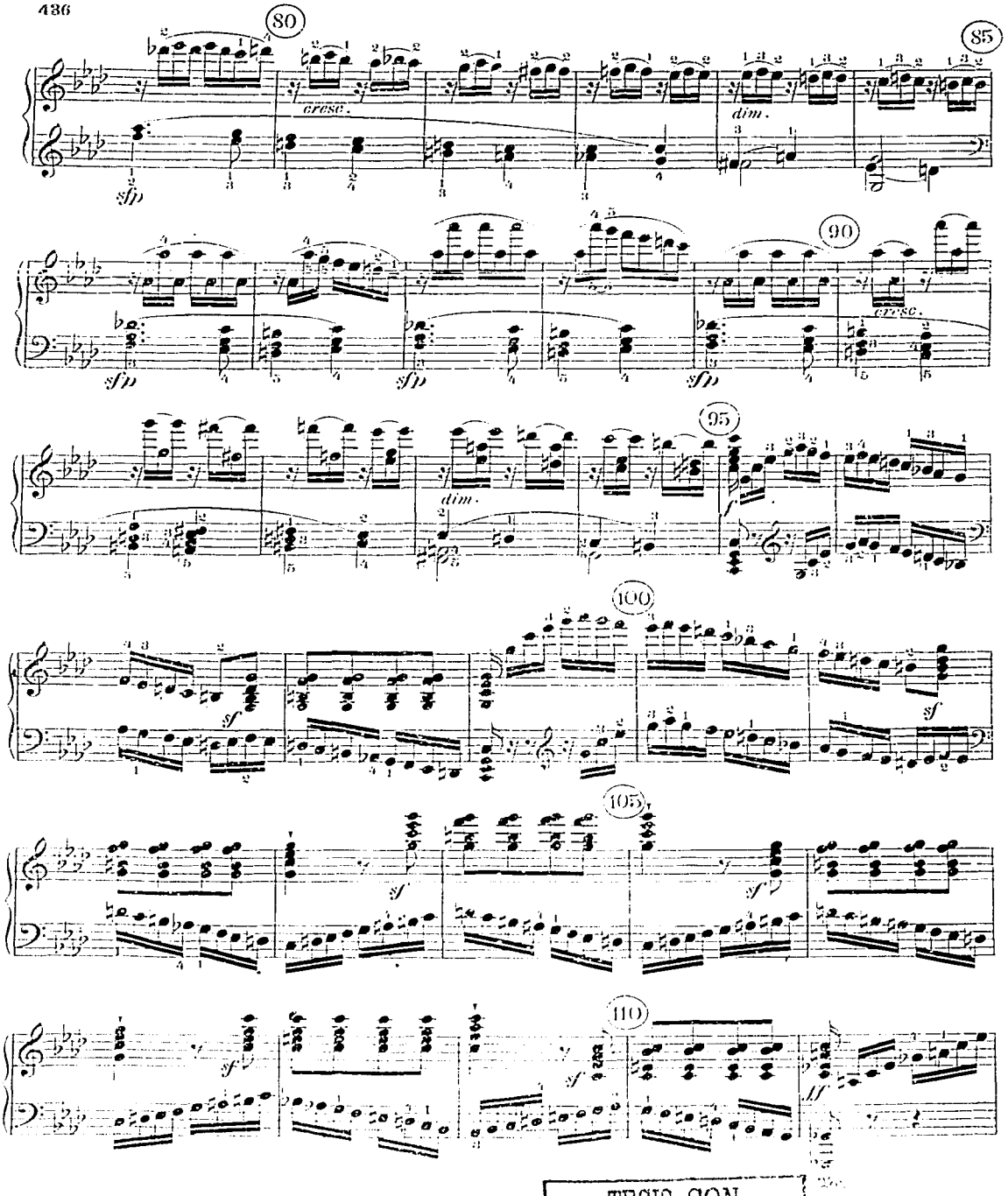
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



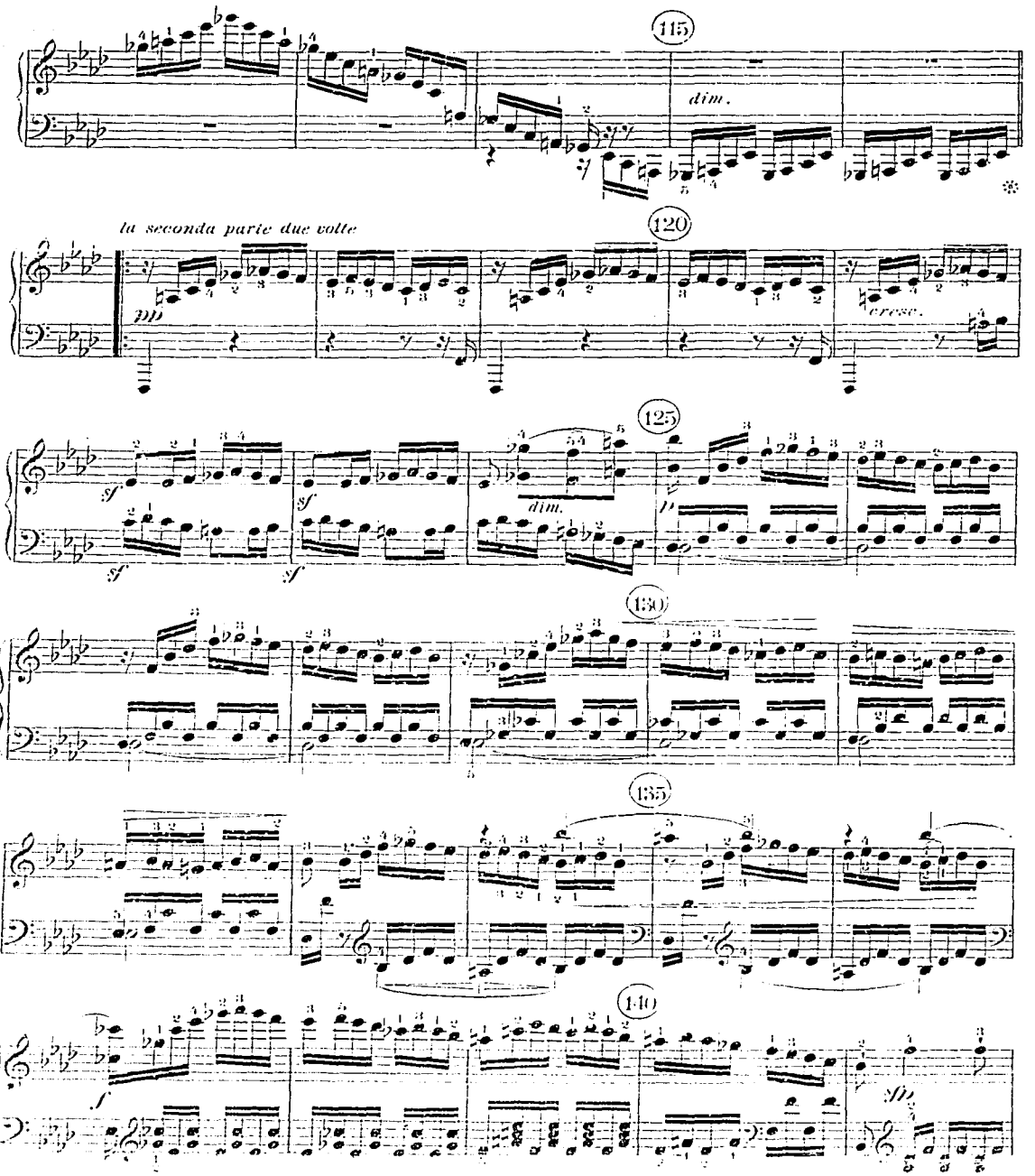
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



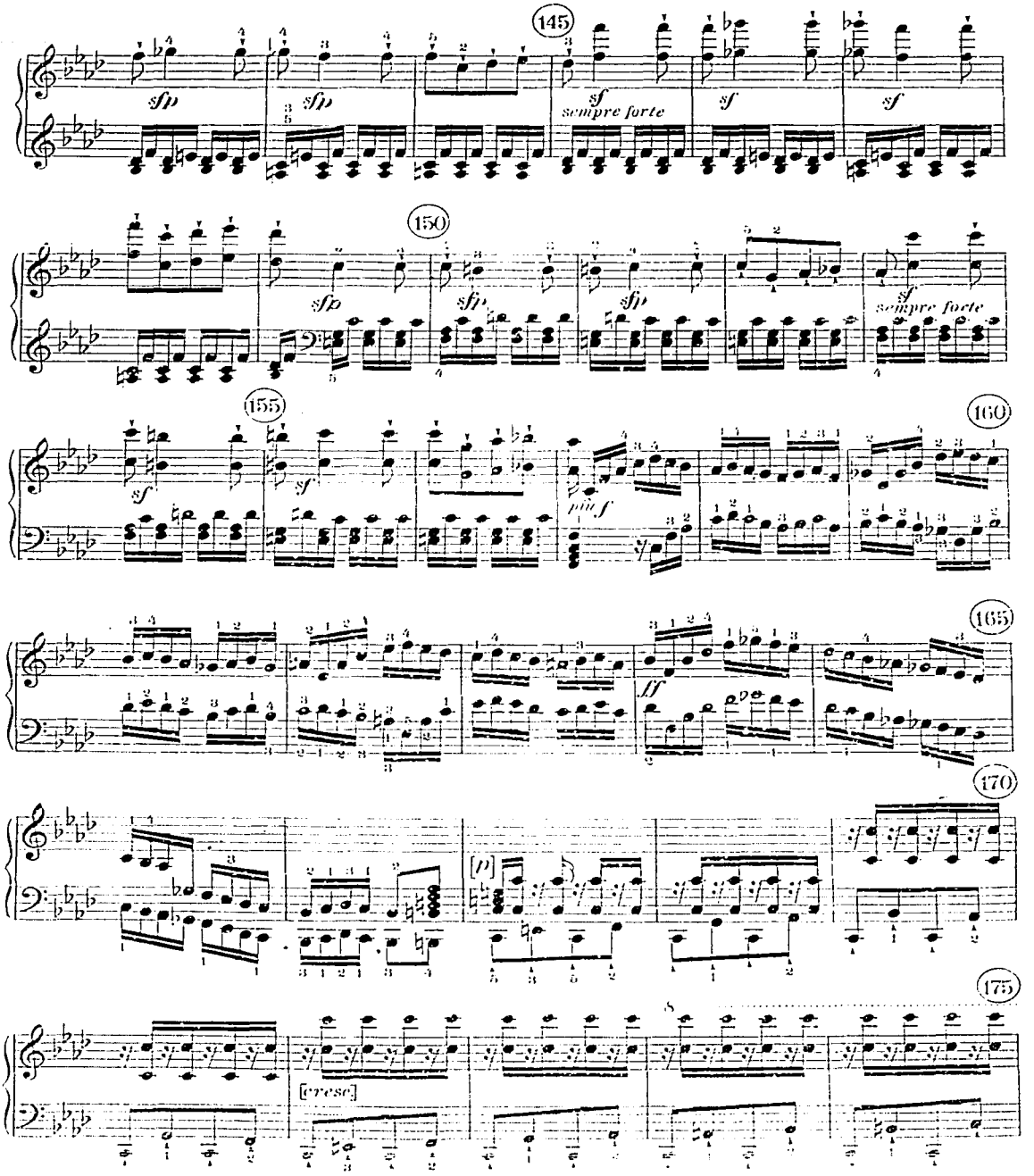
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



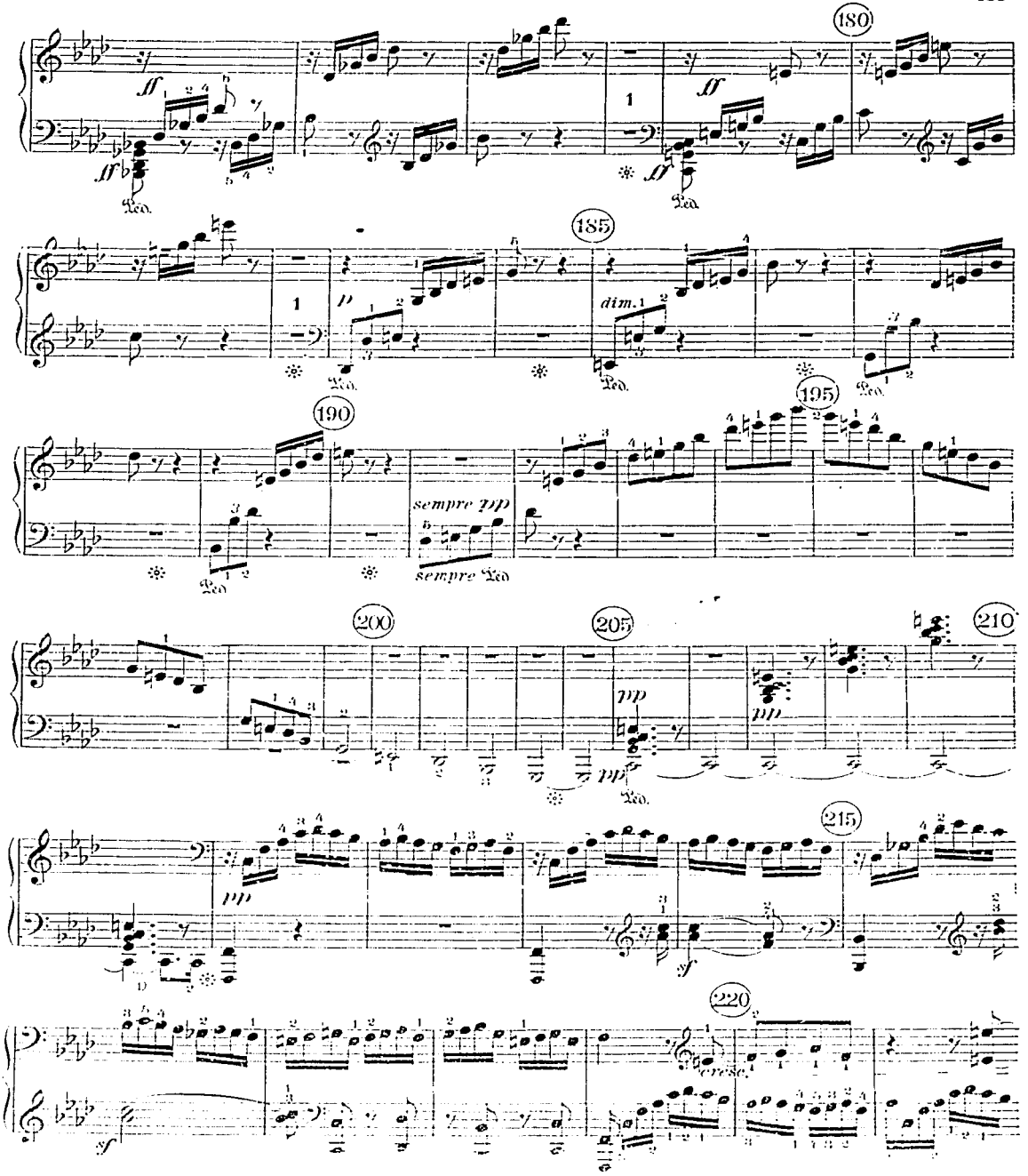
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

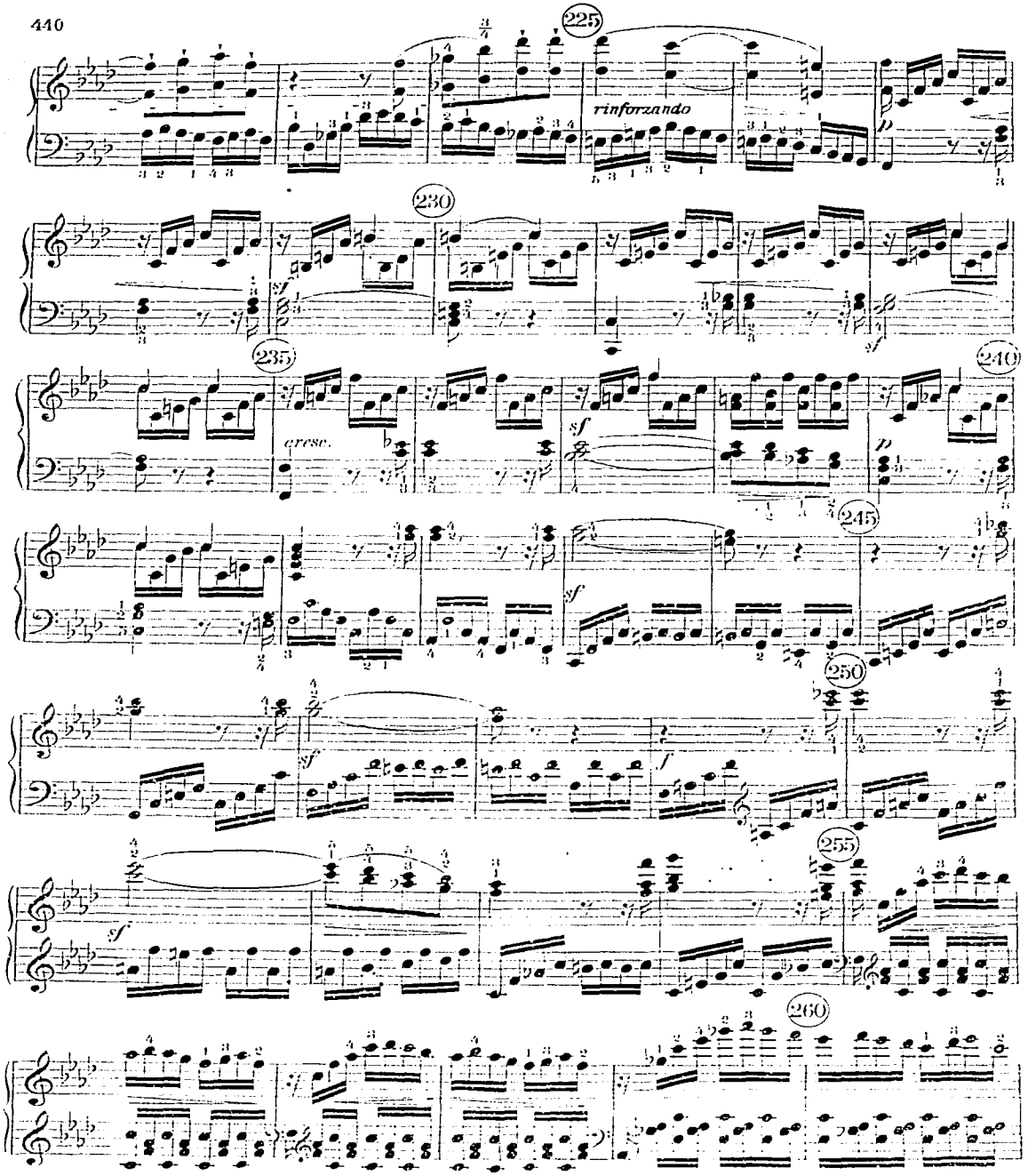


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

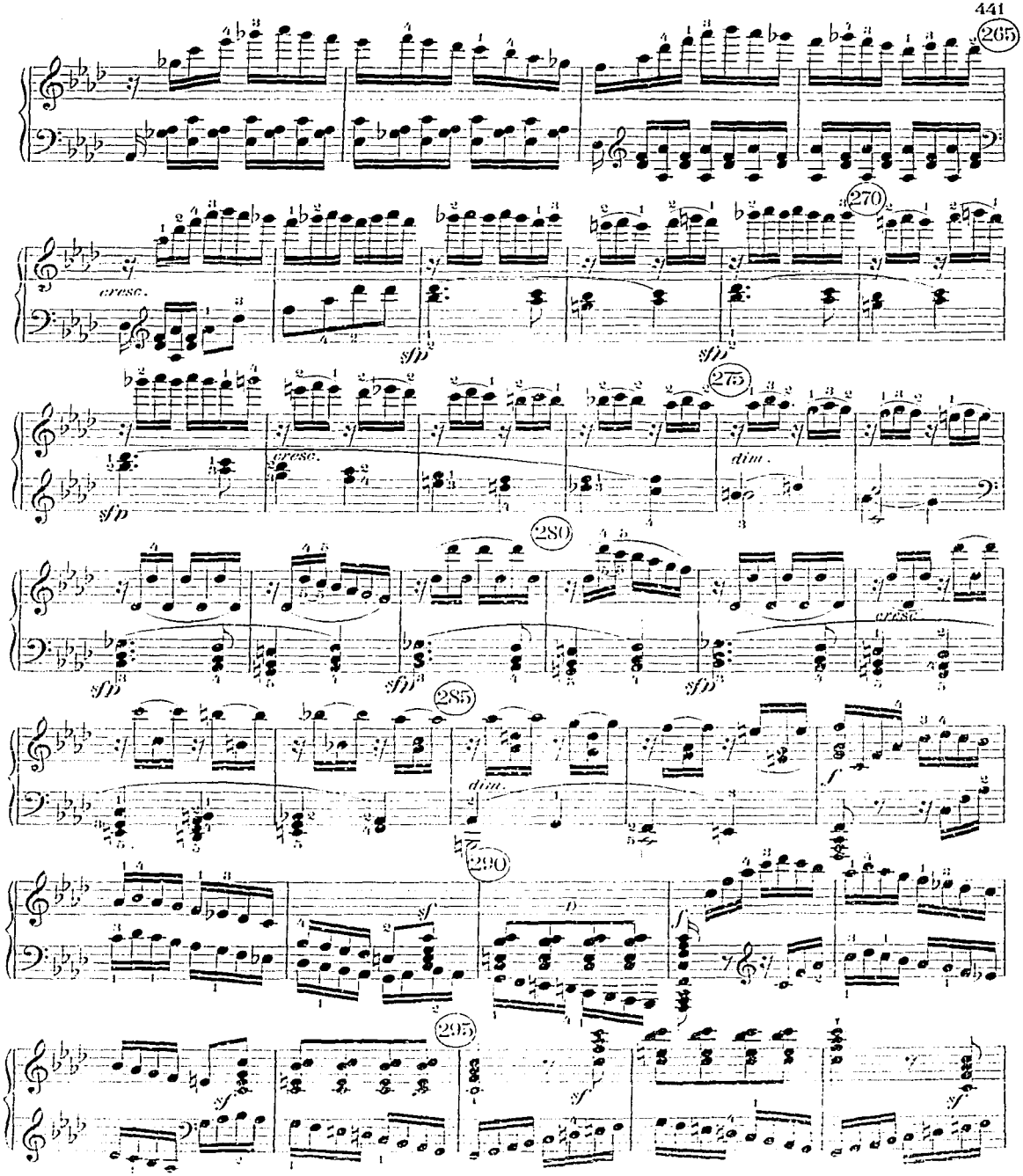


1 The tie clearly in the autograph

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

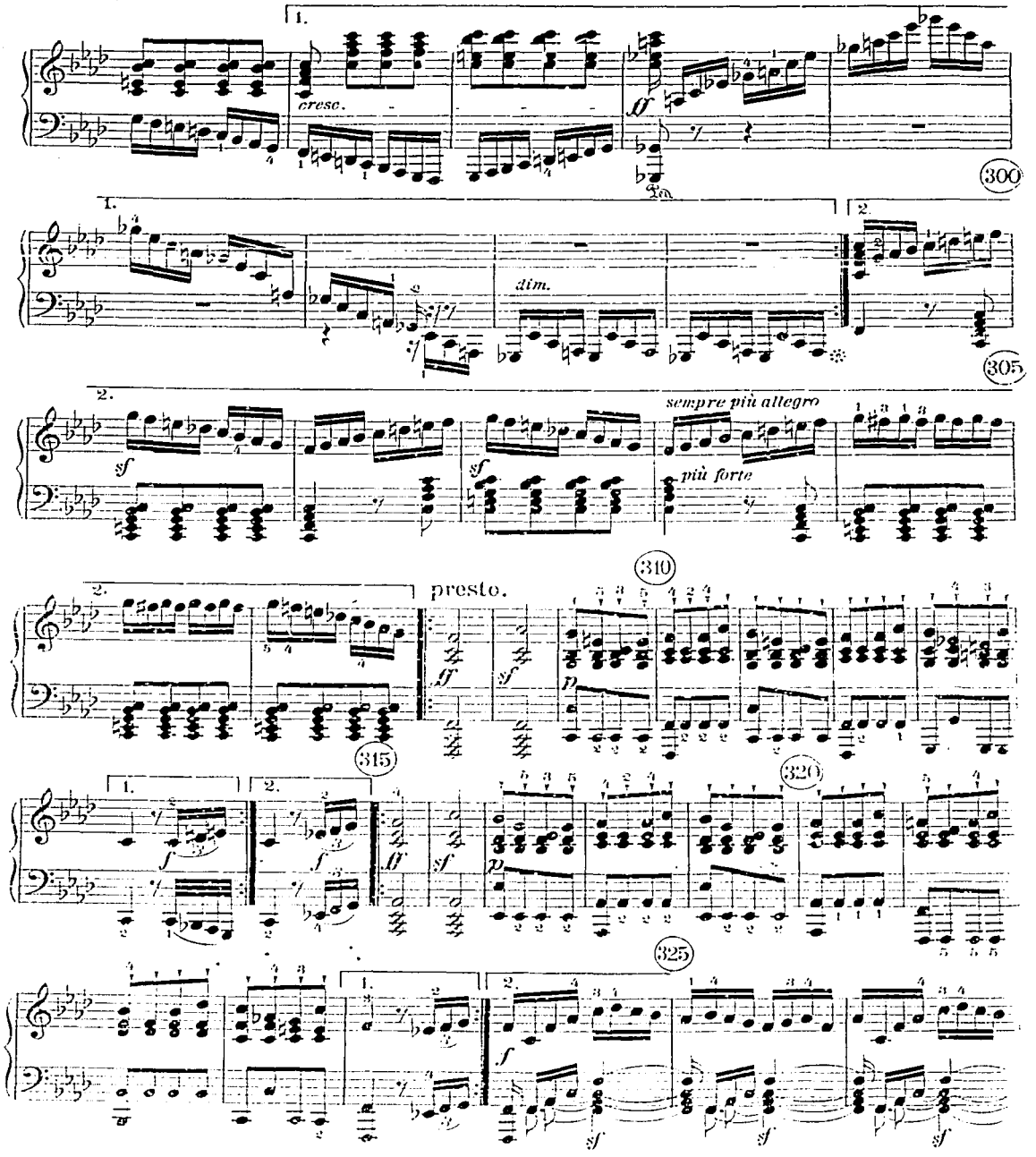


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

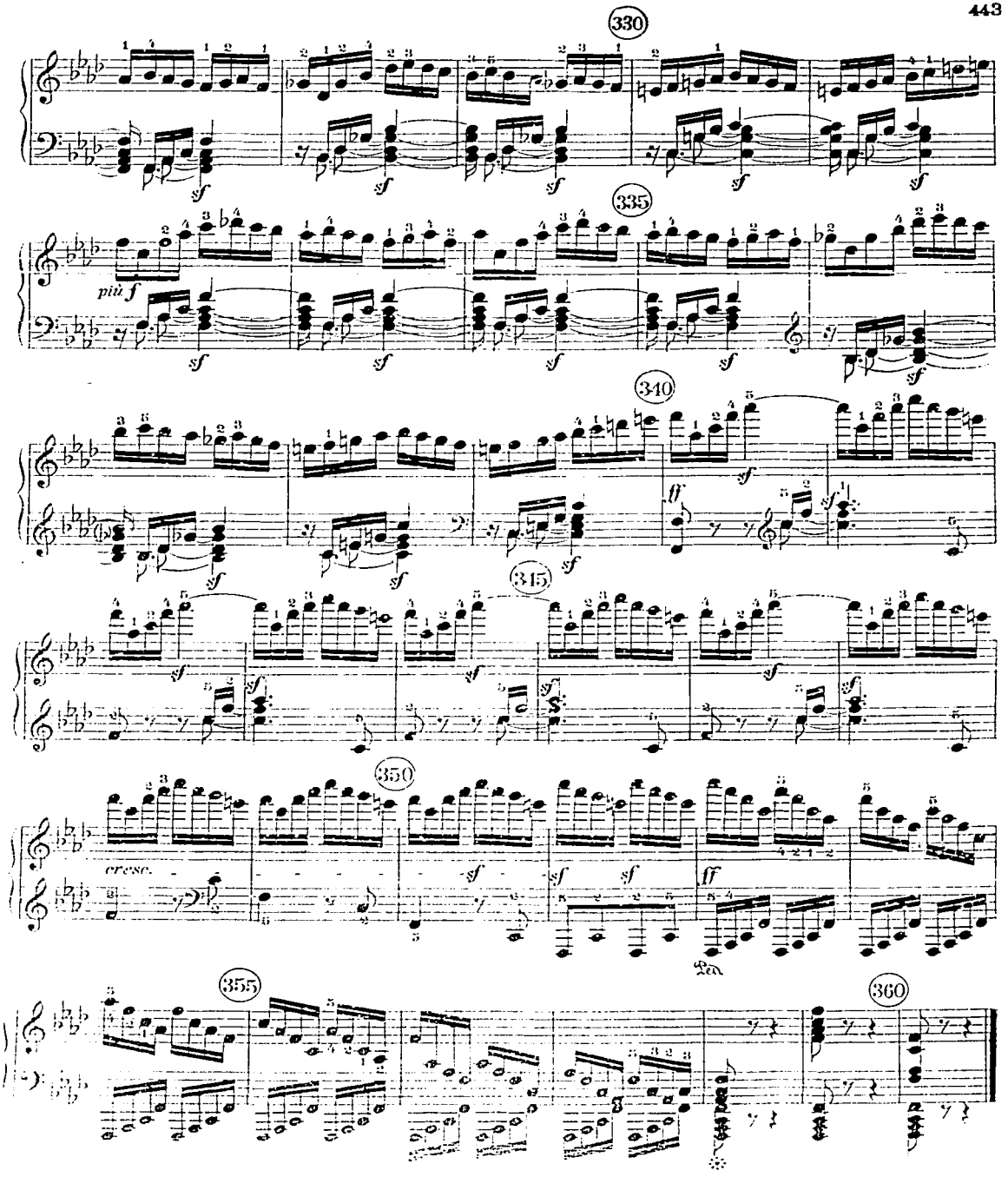


11 In the autograph there is a natural sign before the *D* in mm. 291 & 293.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



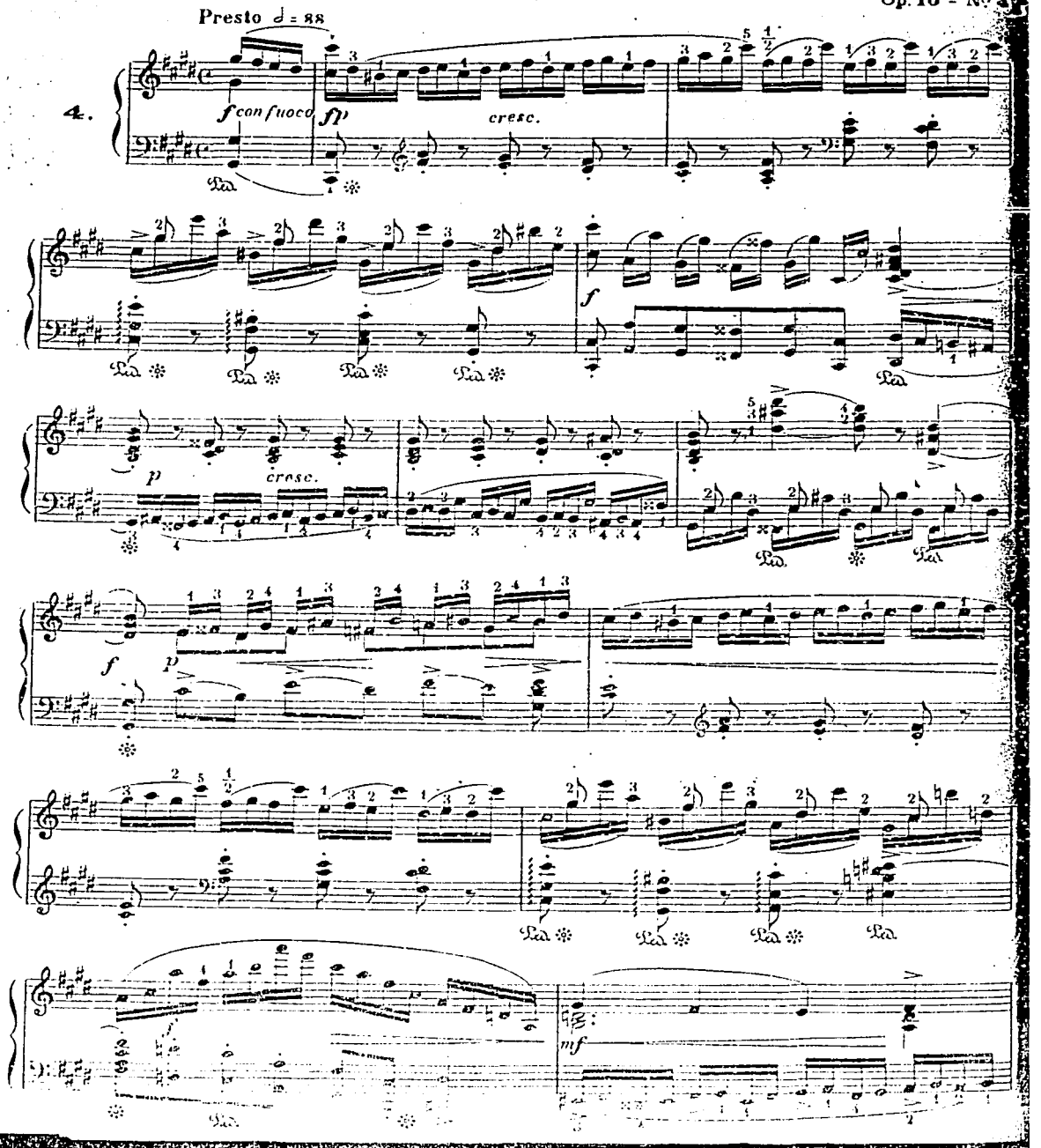
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



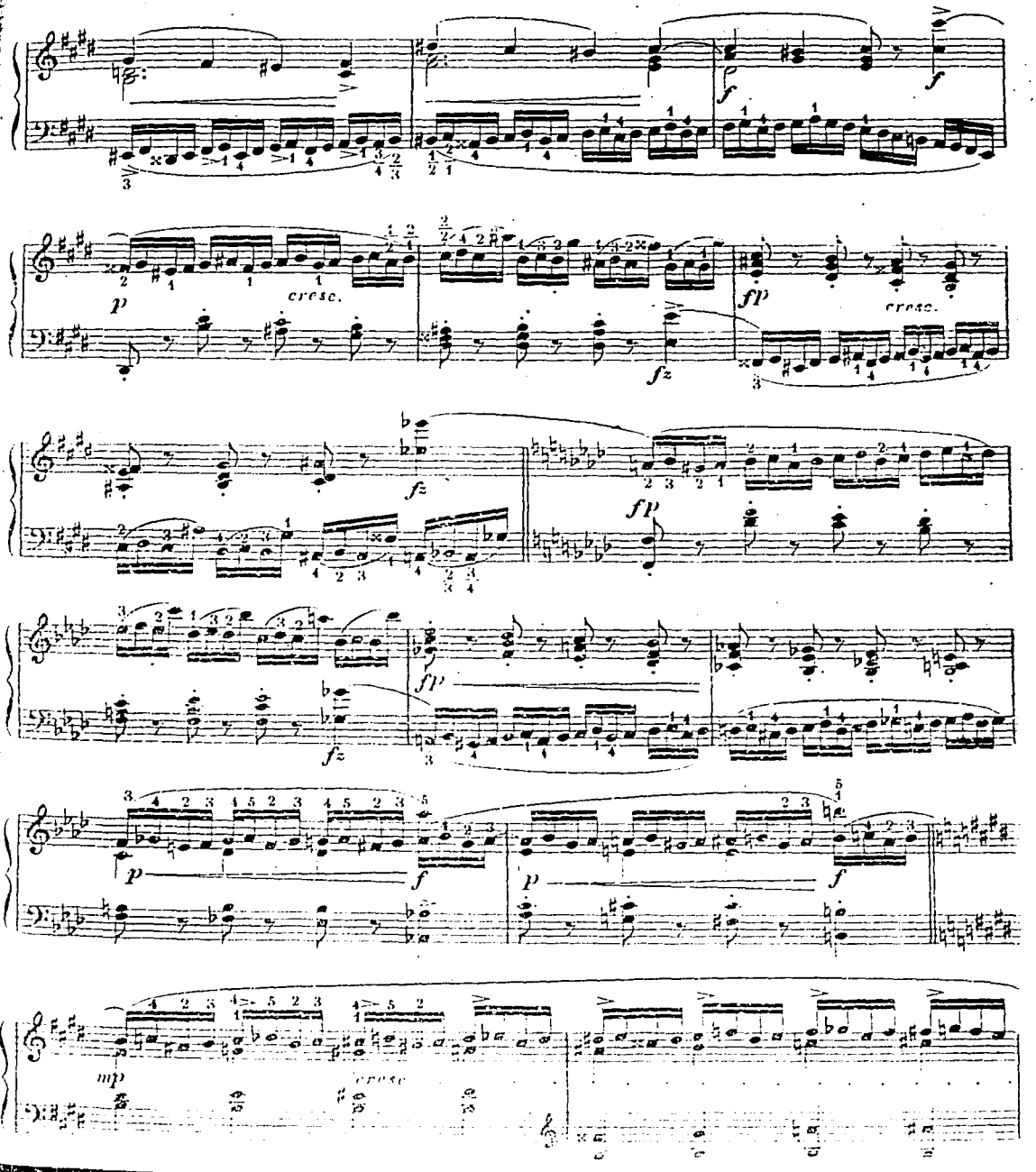
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTUDIO

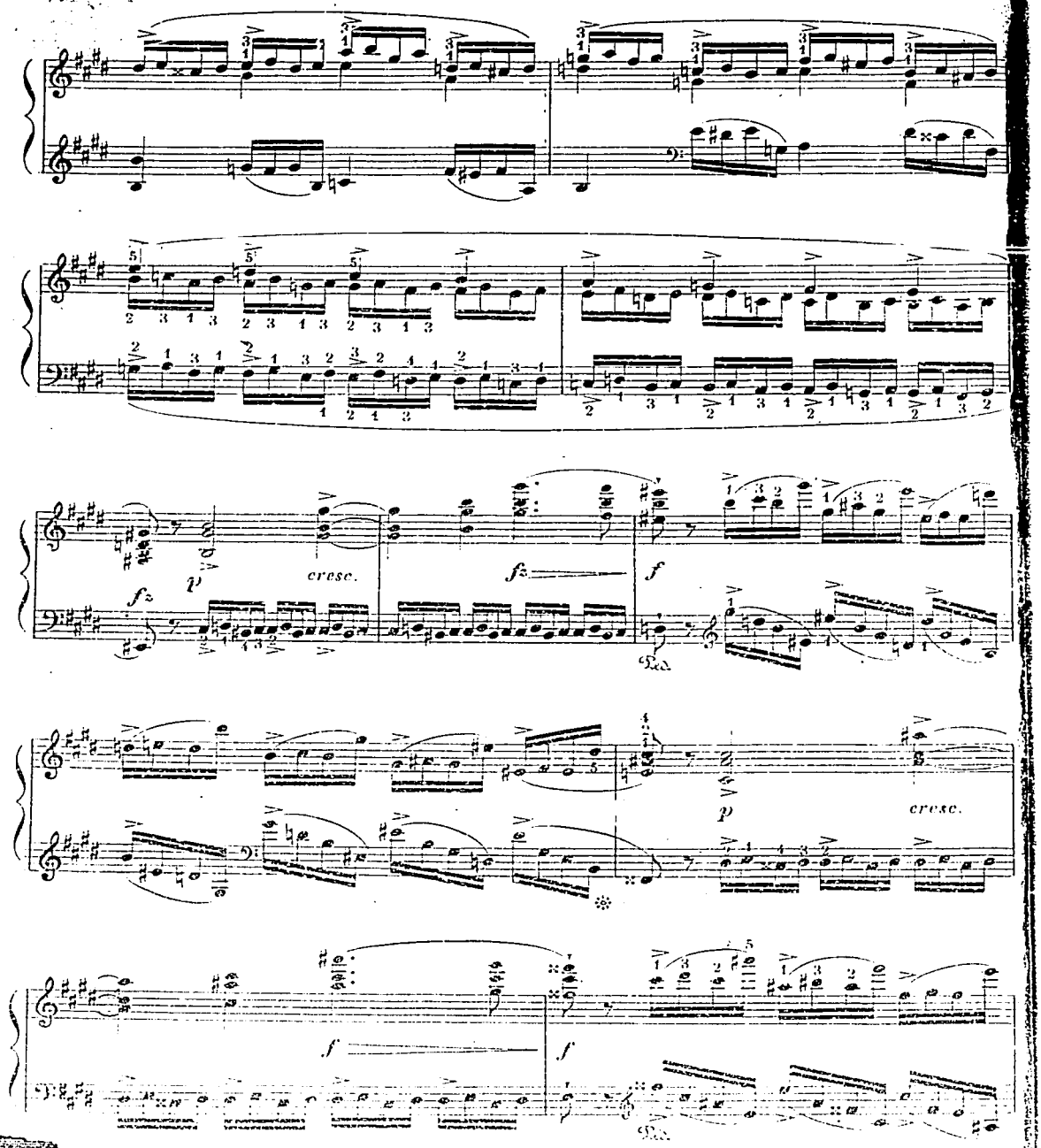
Op. 10 - Nº 4



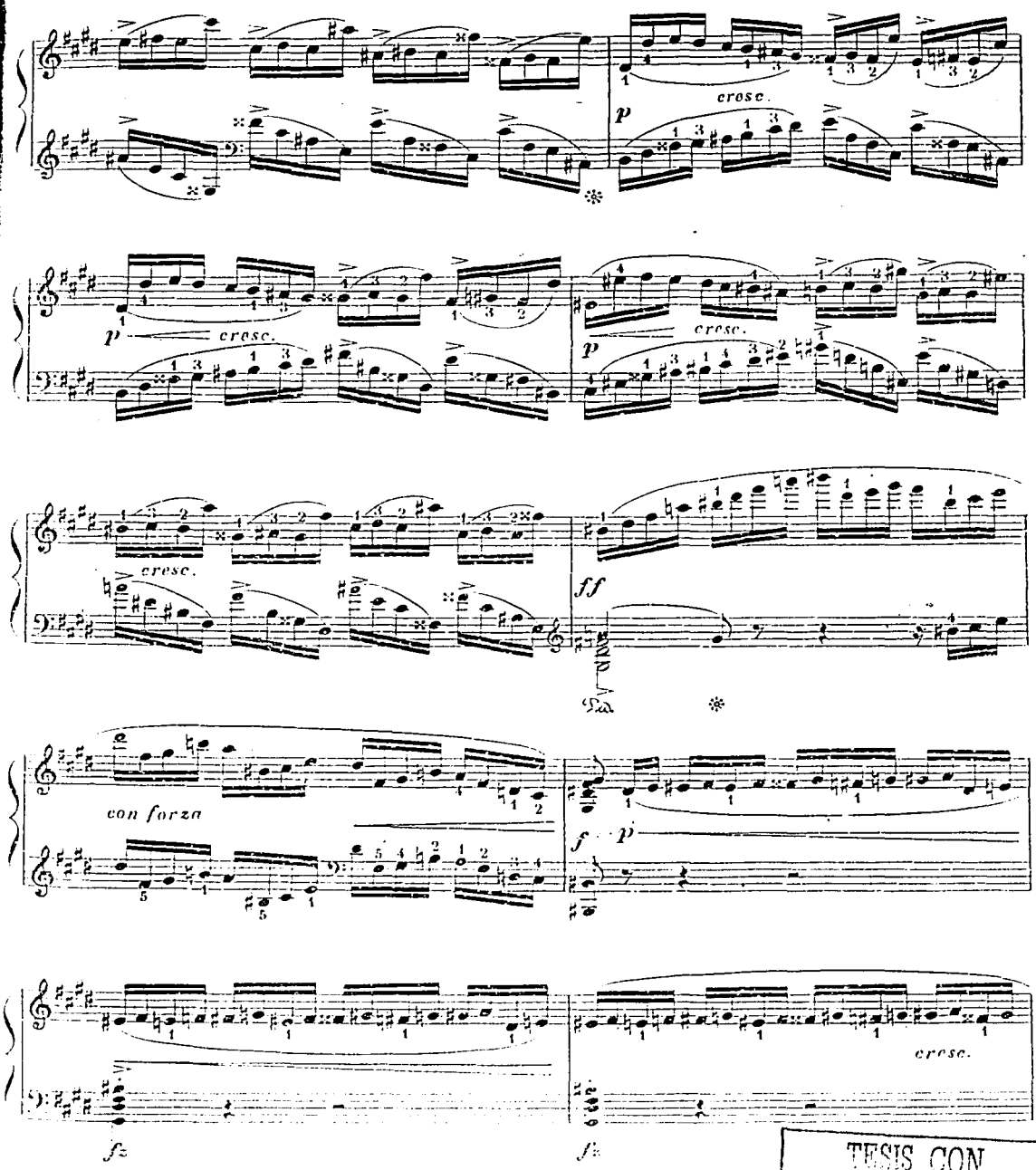
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



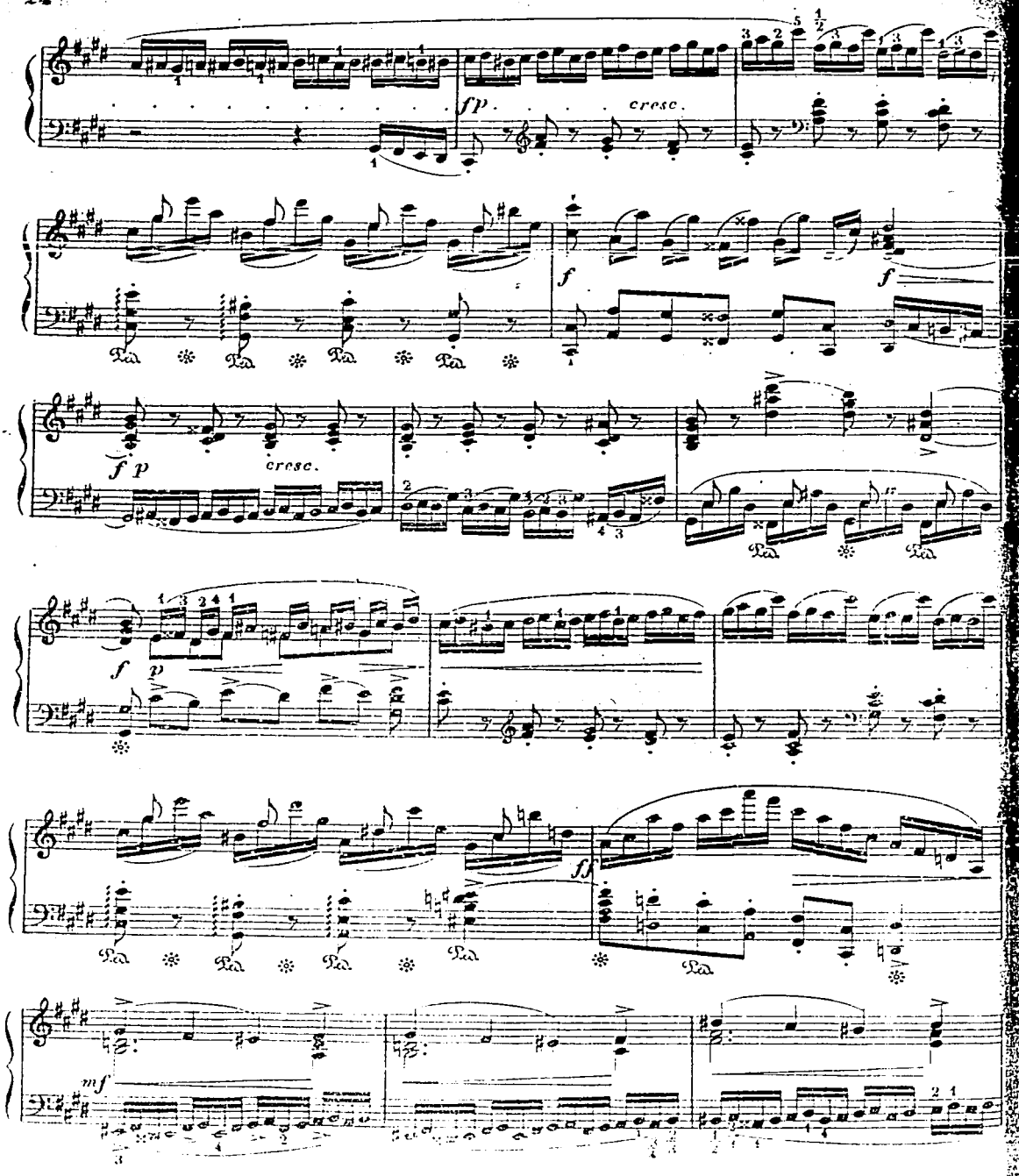
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

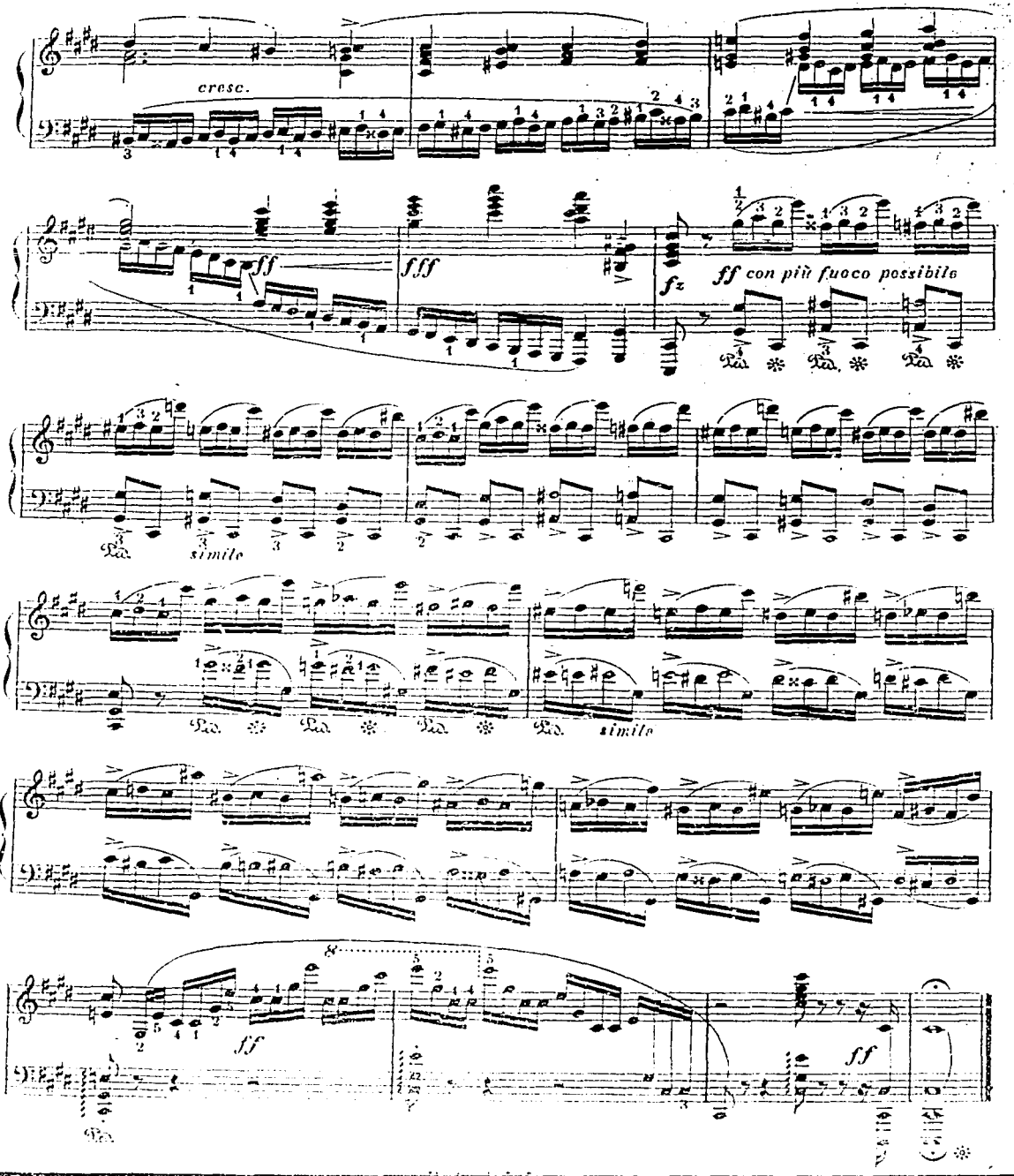


TESIS CON



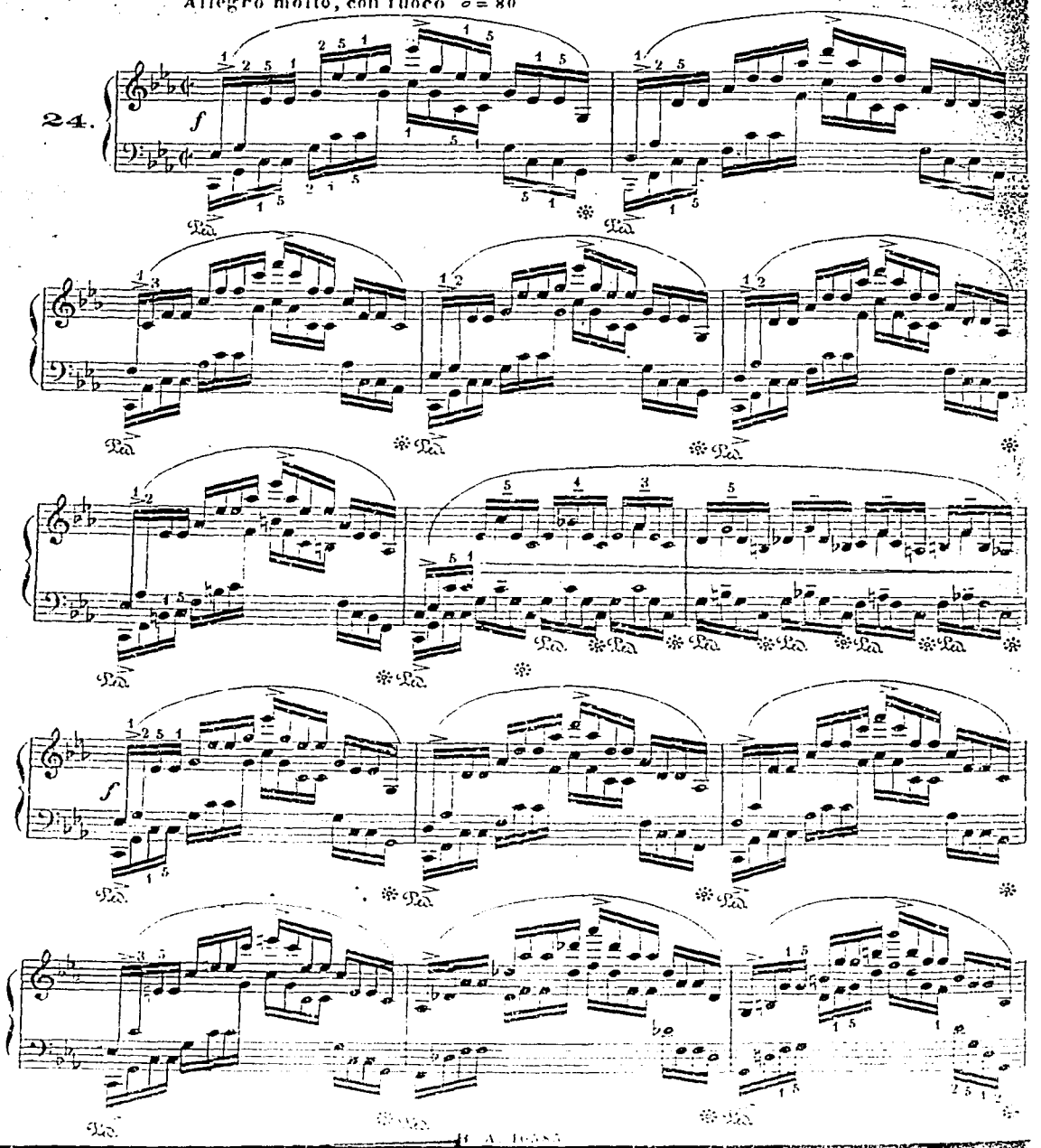
H. A. 10585

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

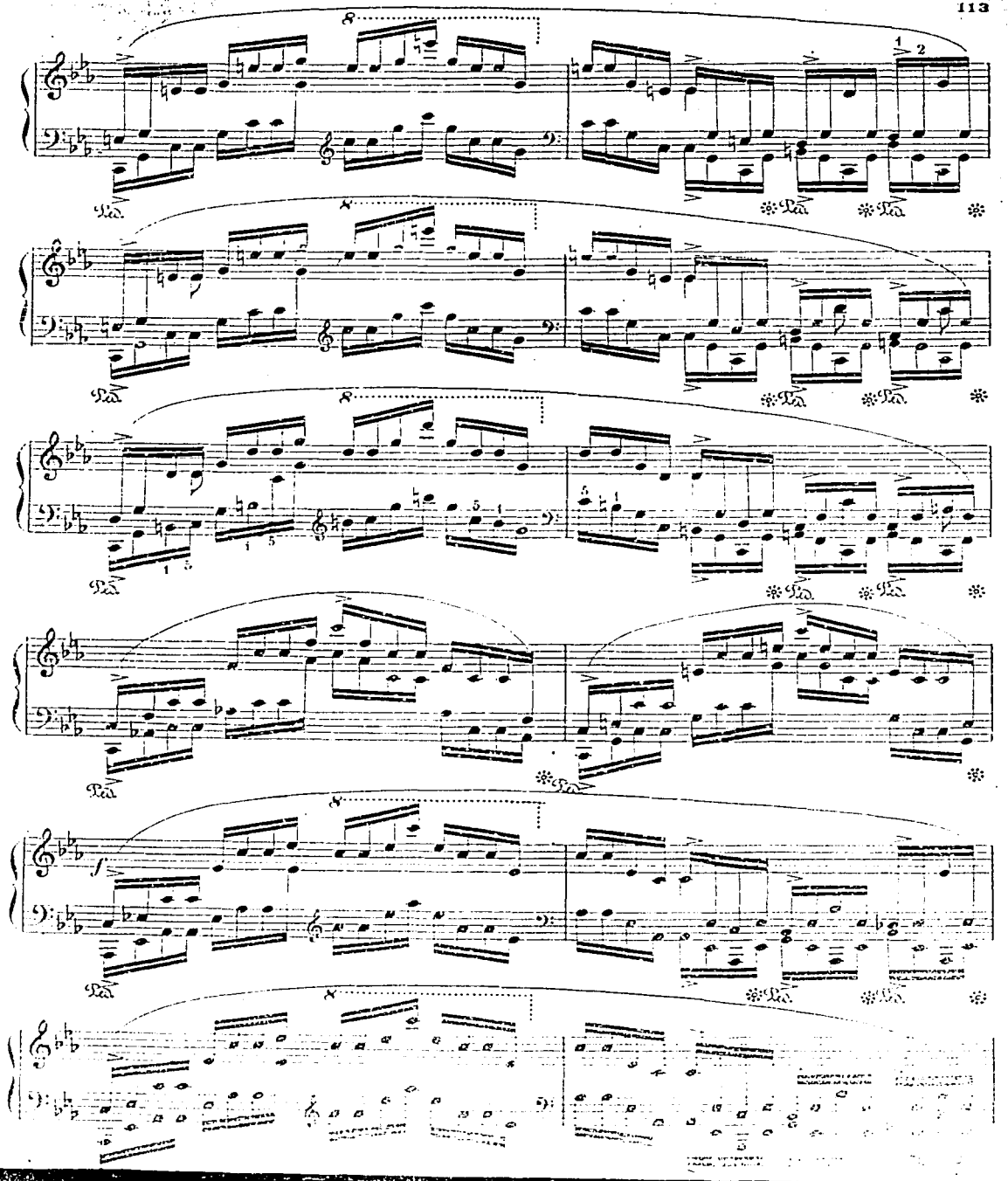

cresc.
fff
fz
ff con più fuoco possibile
simile
simile
ff
ff

Op. 25 – N° 12

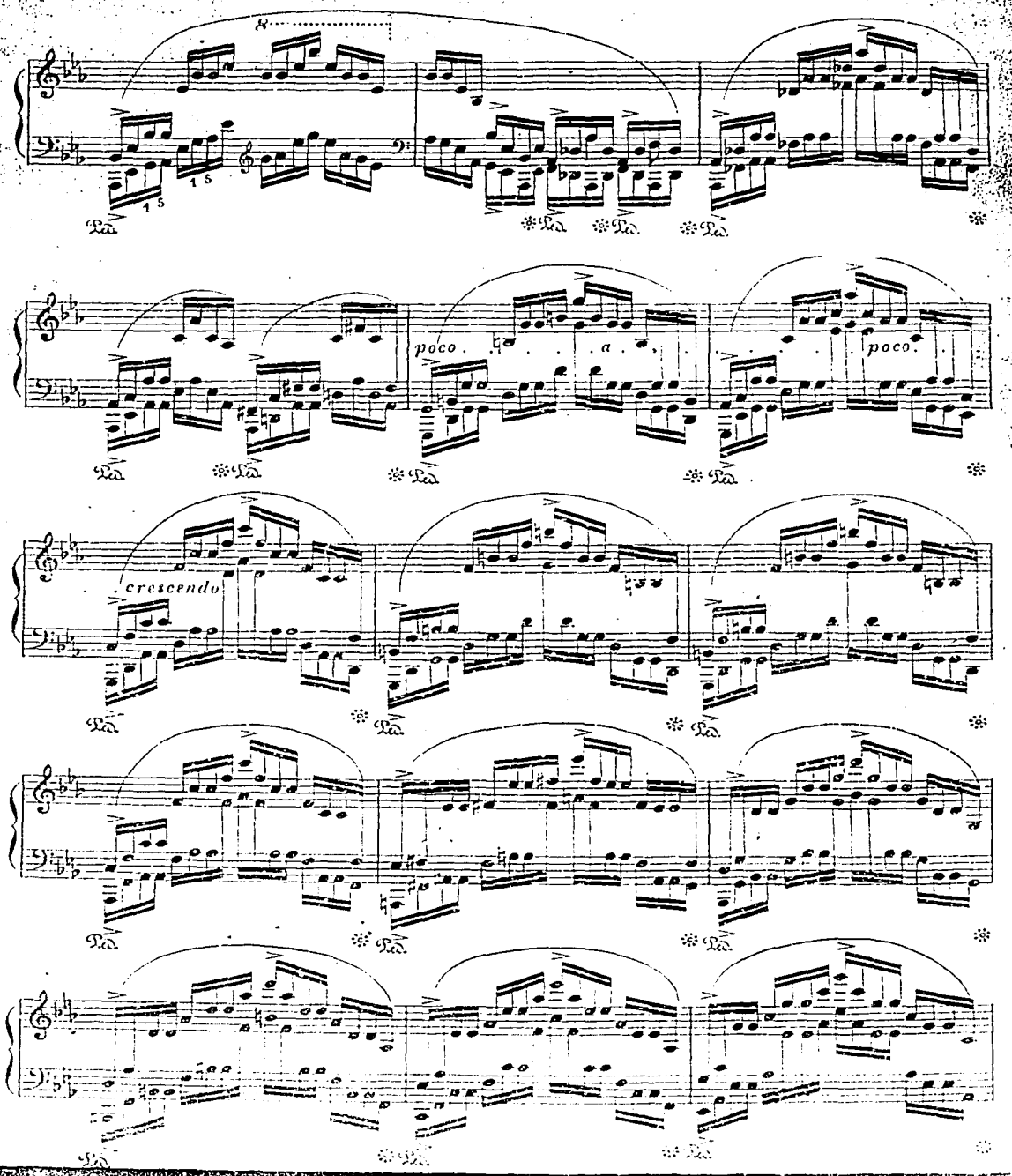
Allegro molto, con fuoco ♩ = 80



FALLA DE ORIGEN

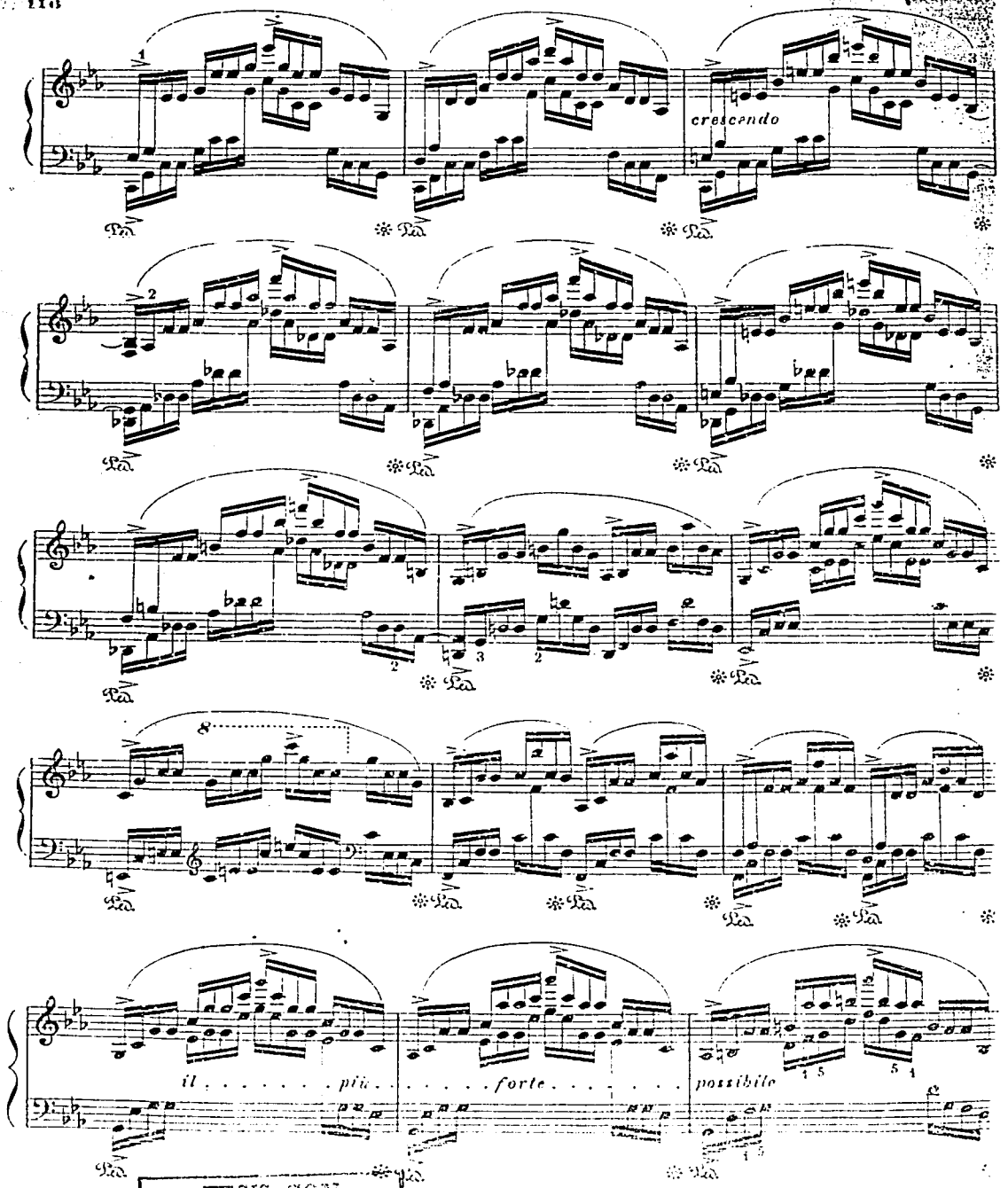


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

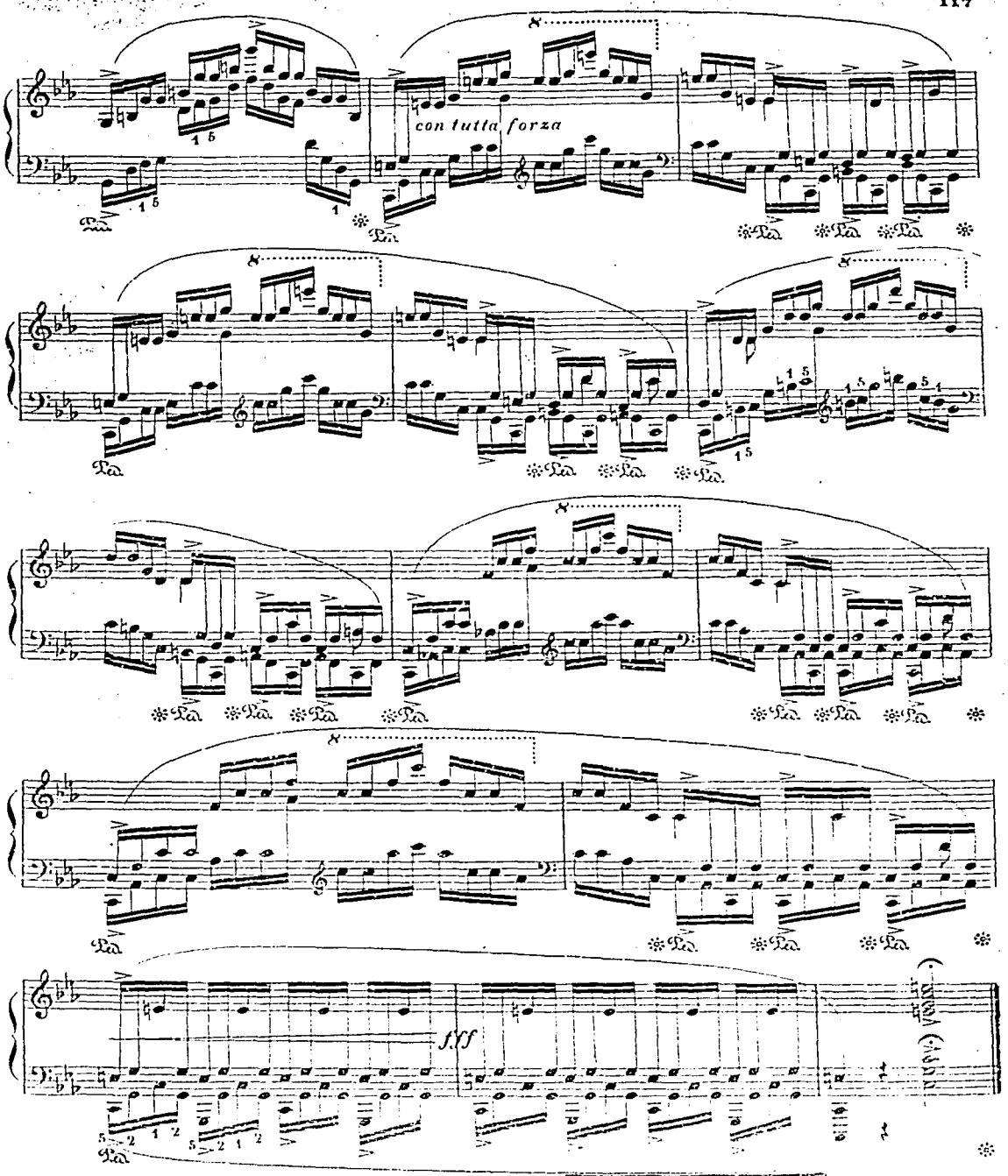


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

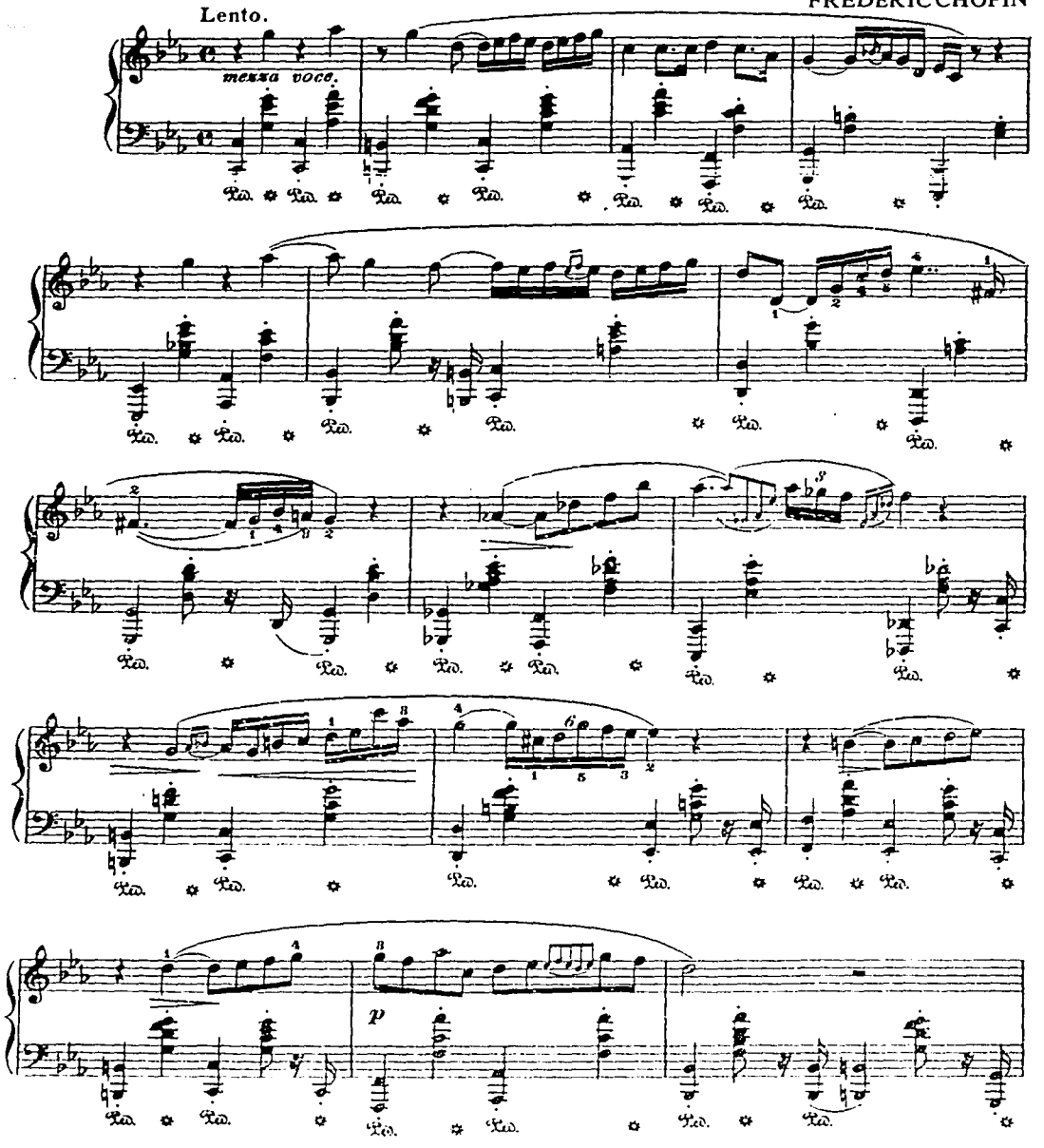


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

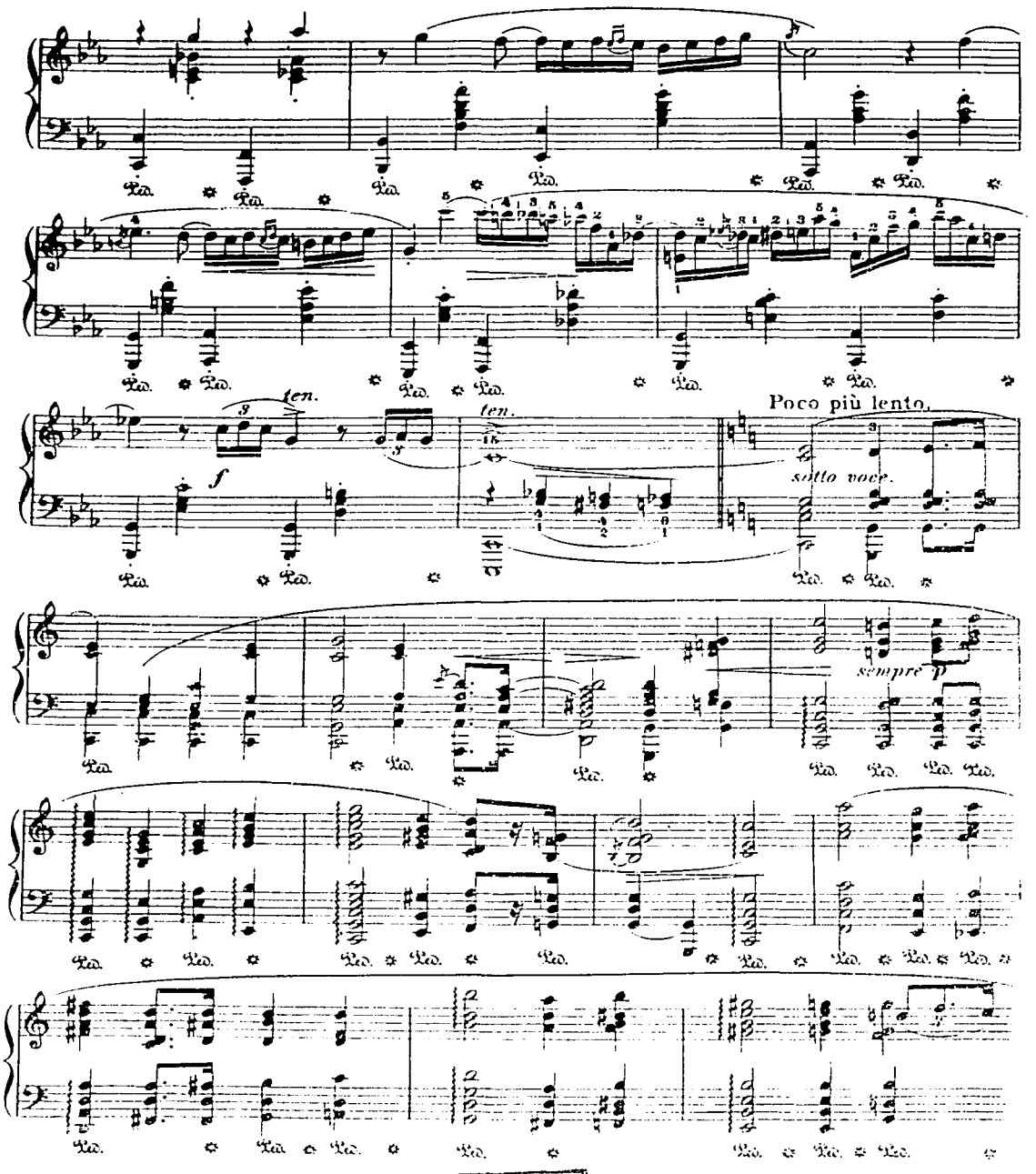
NOCTURNE IN C MINOR

Op. 48, No. 1

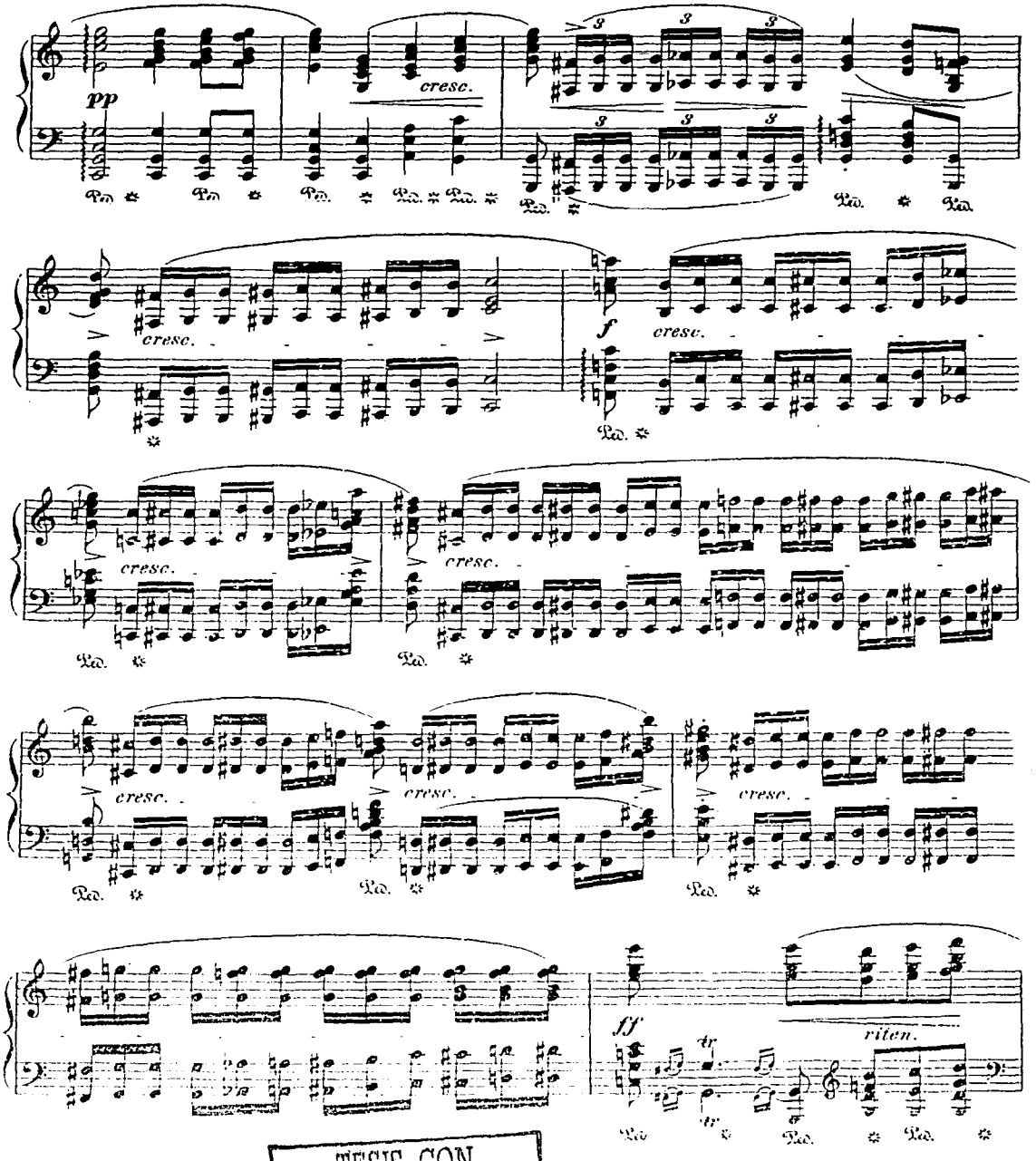
FREDERIC CHOPIN



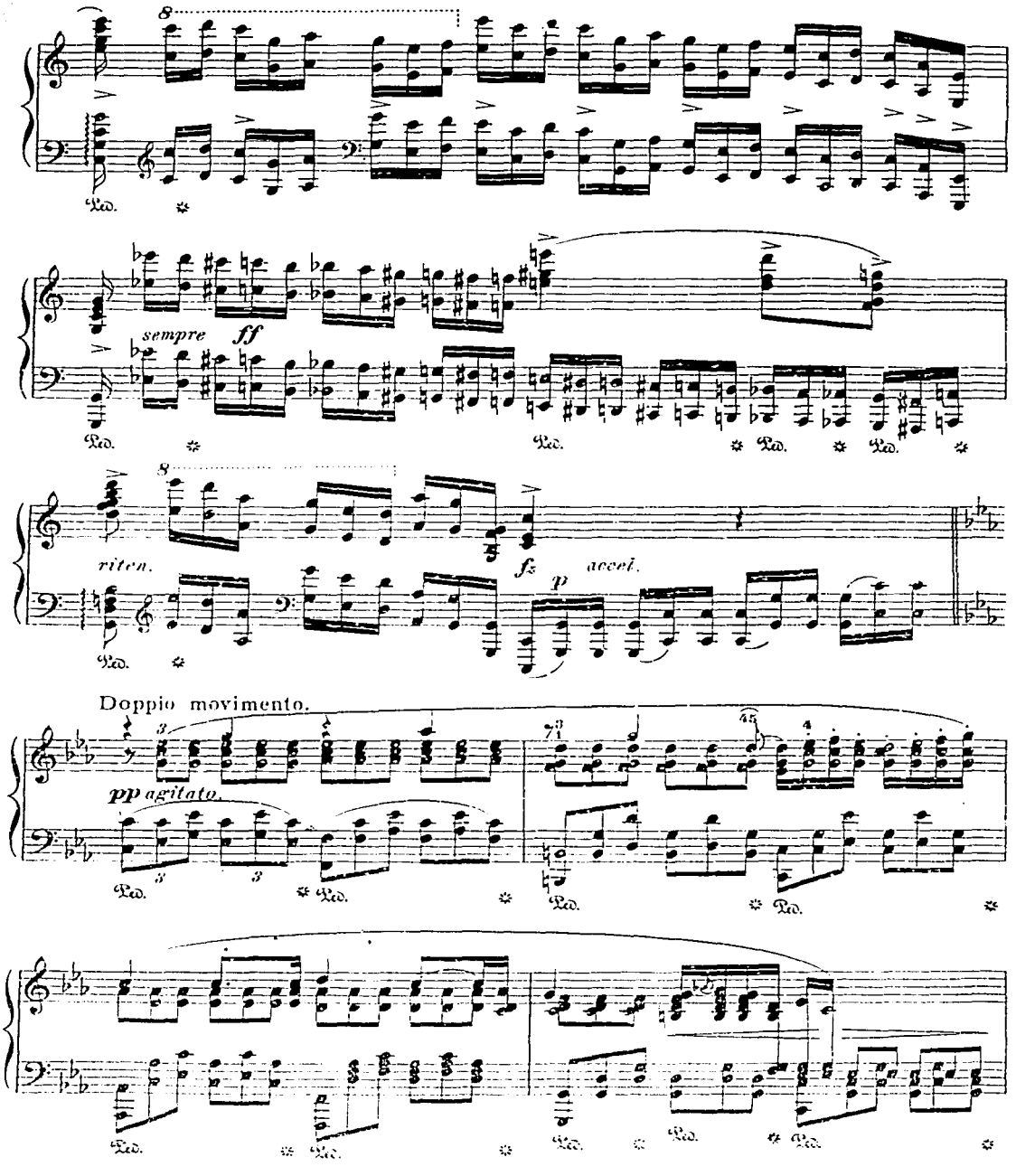
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



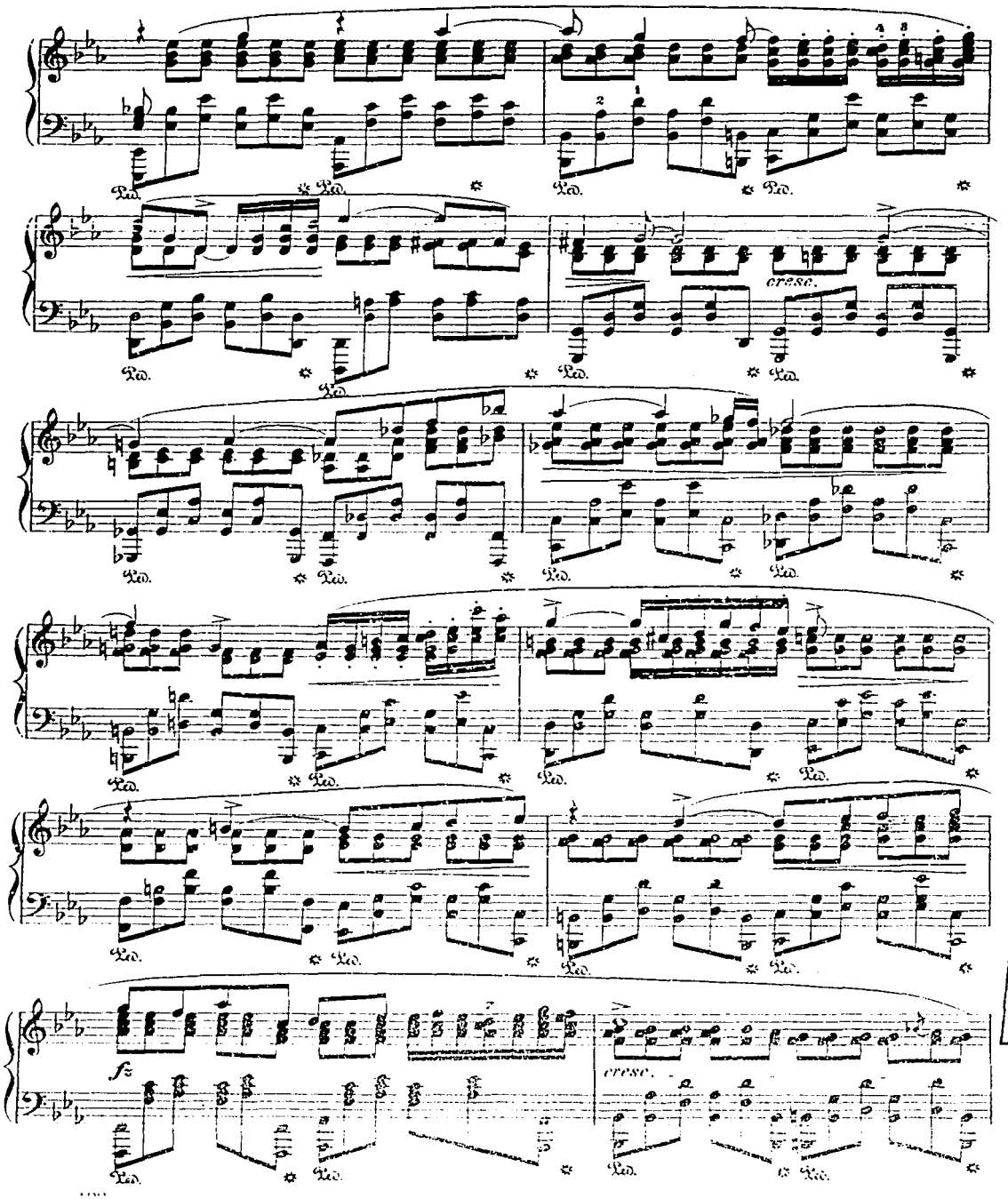
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



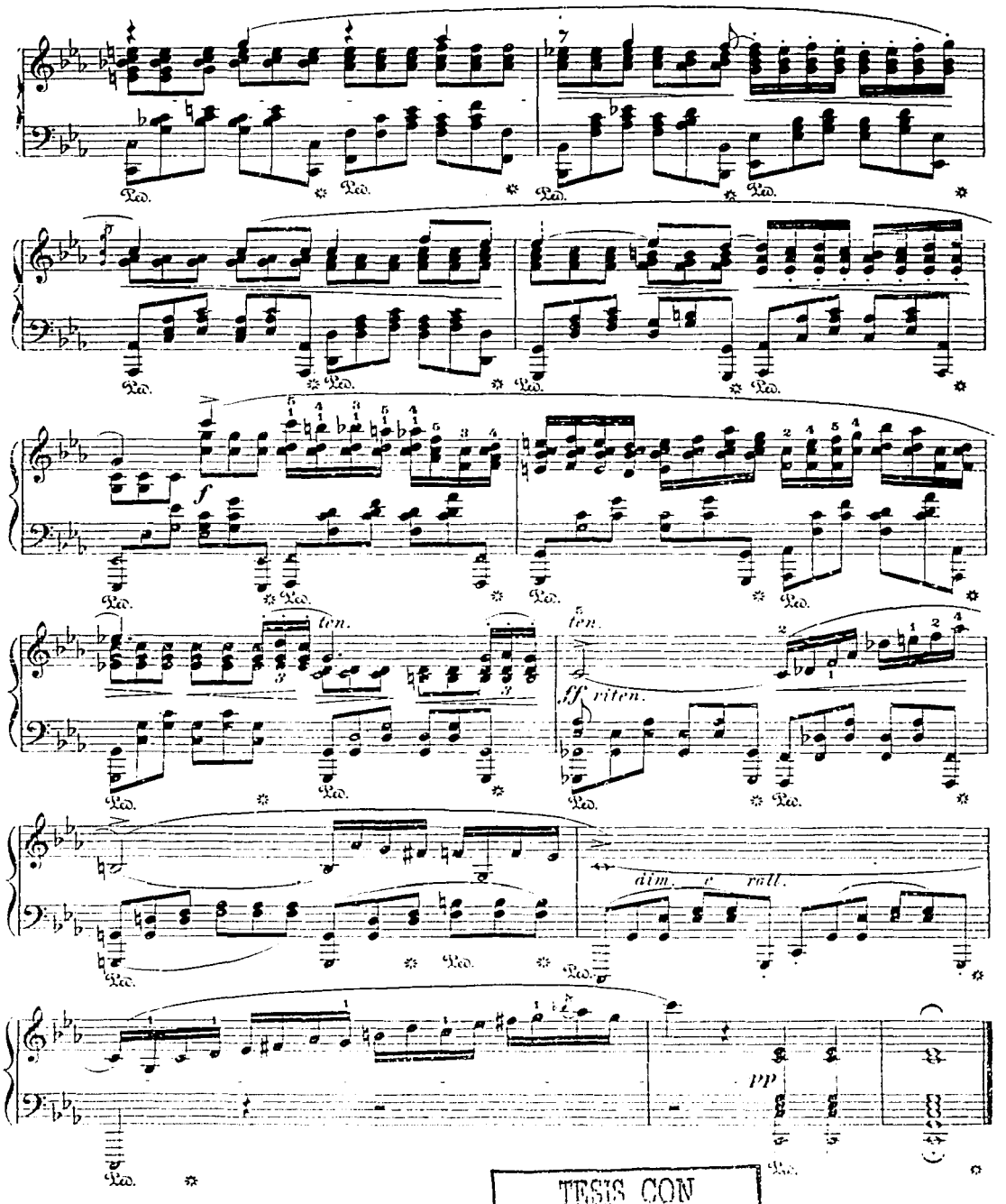
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



FALTA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

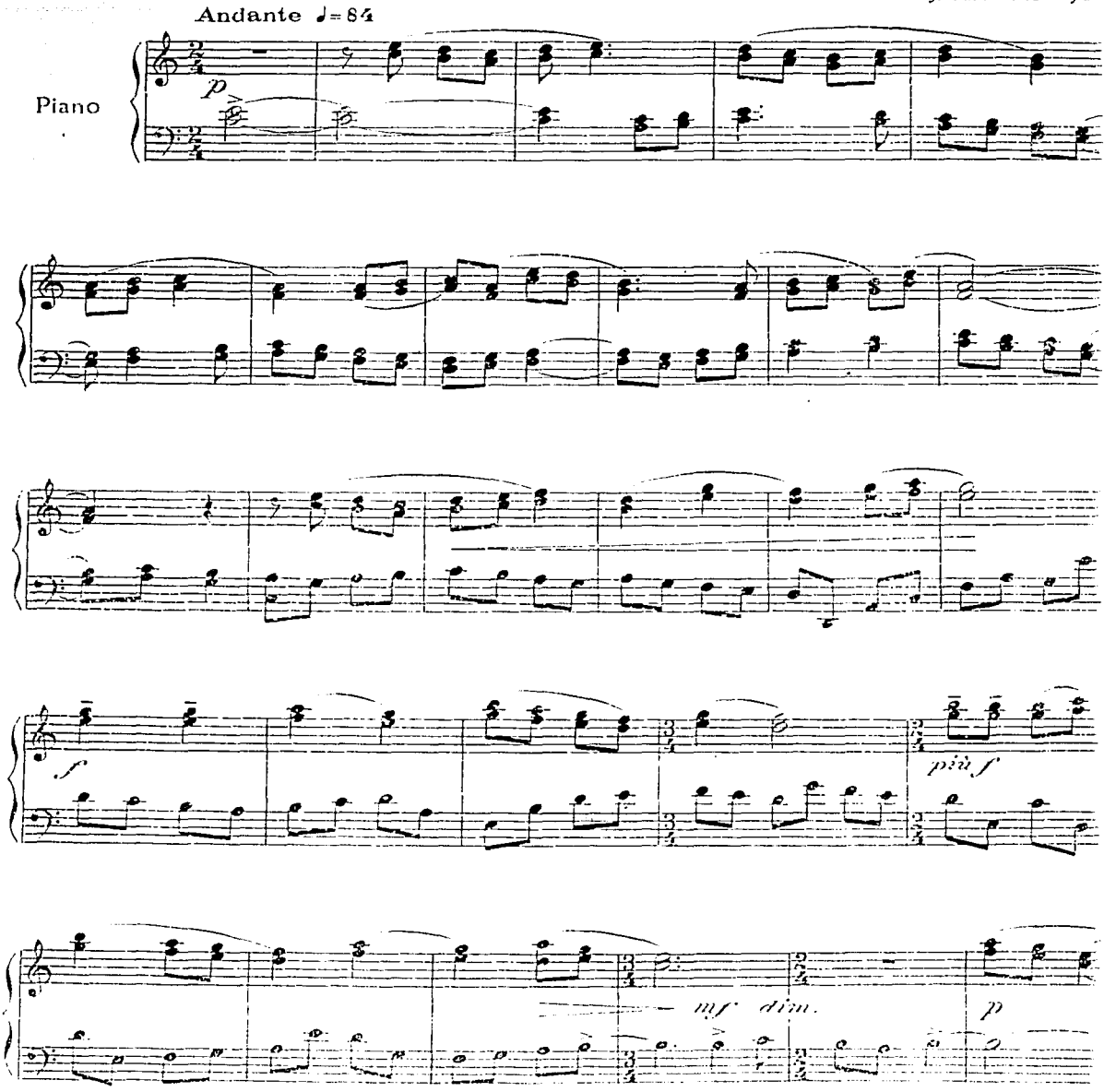
ESCUELA NACIONAL DE BIBLIOTECA

Adquis. 001659
Proced.
Fecha
$

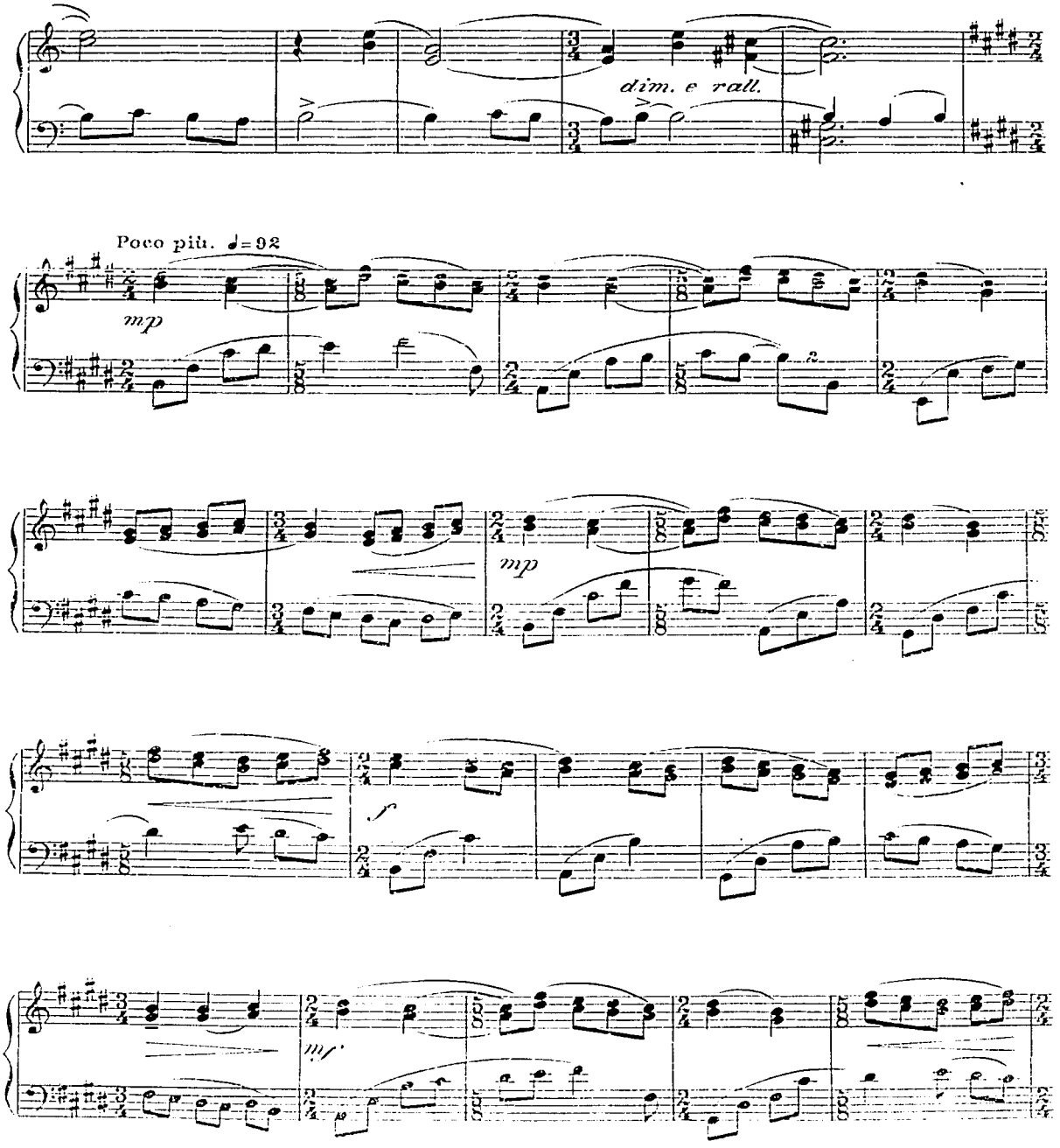
A Clarita

MUROS VERDES

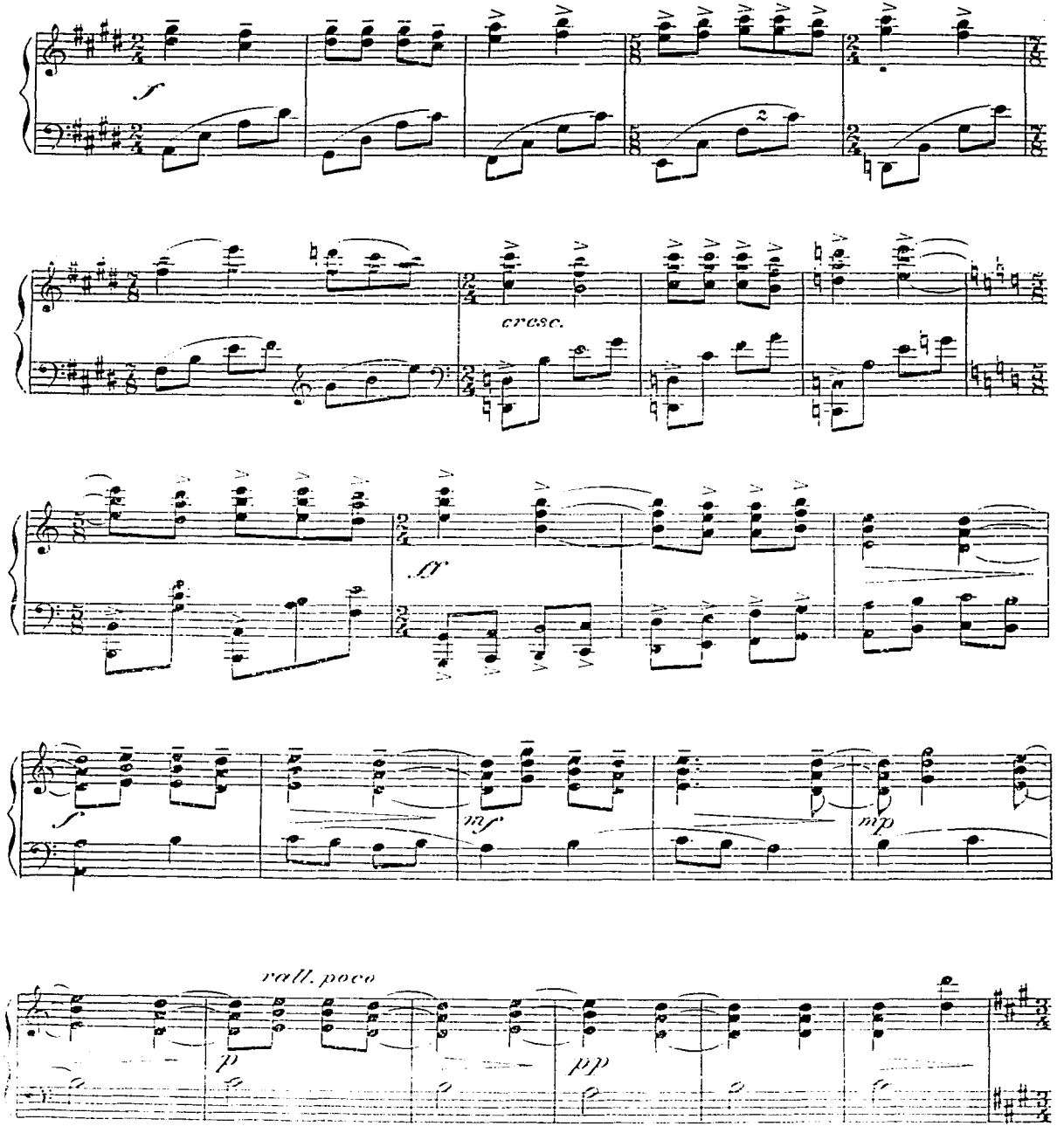
J. Pablo Moncayo



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

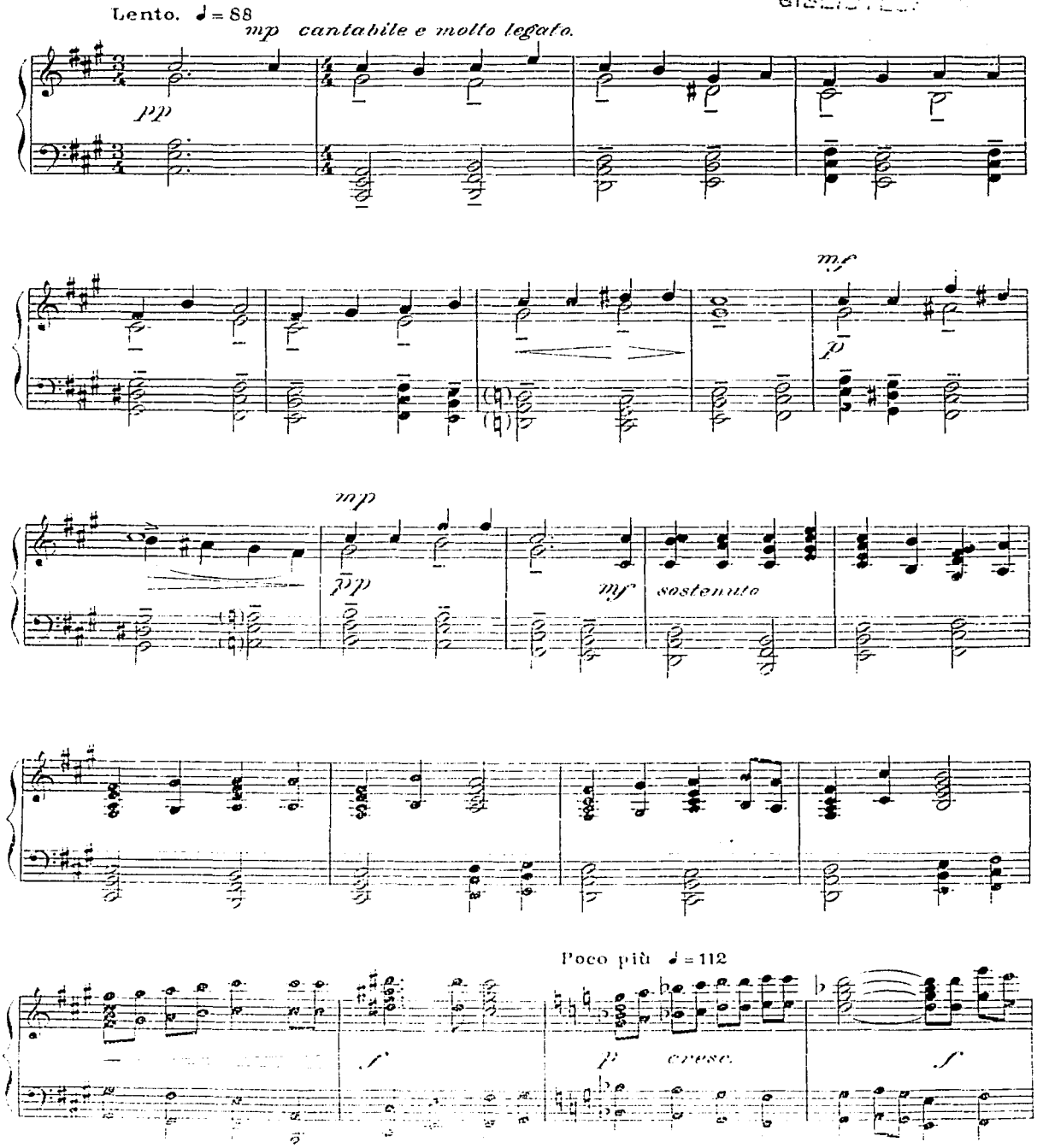


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

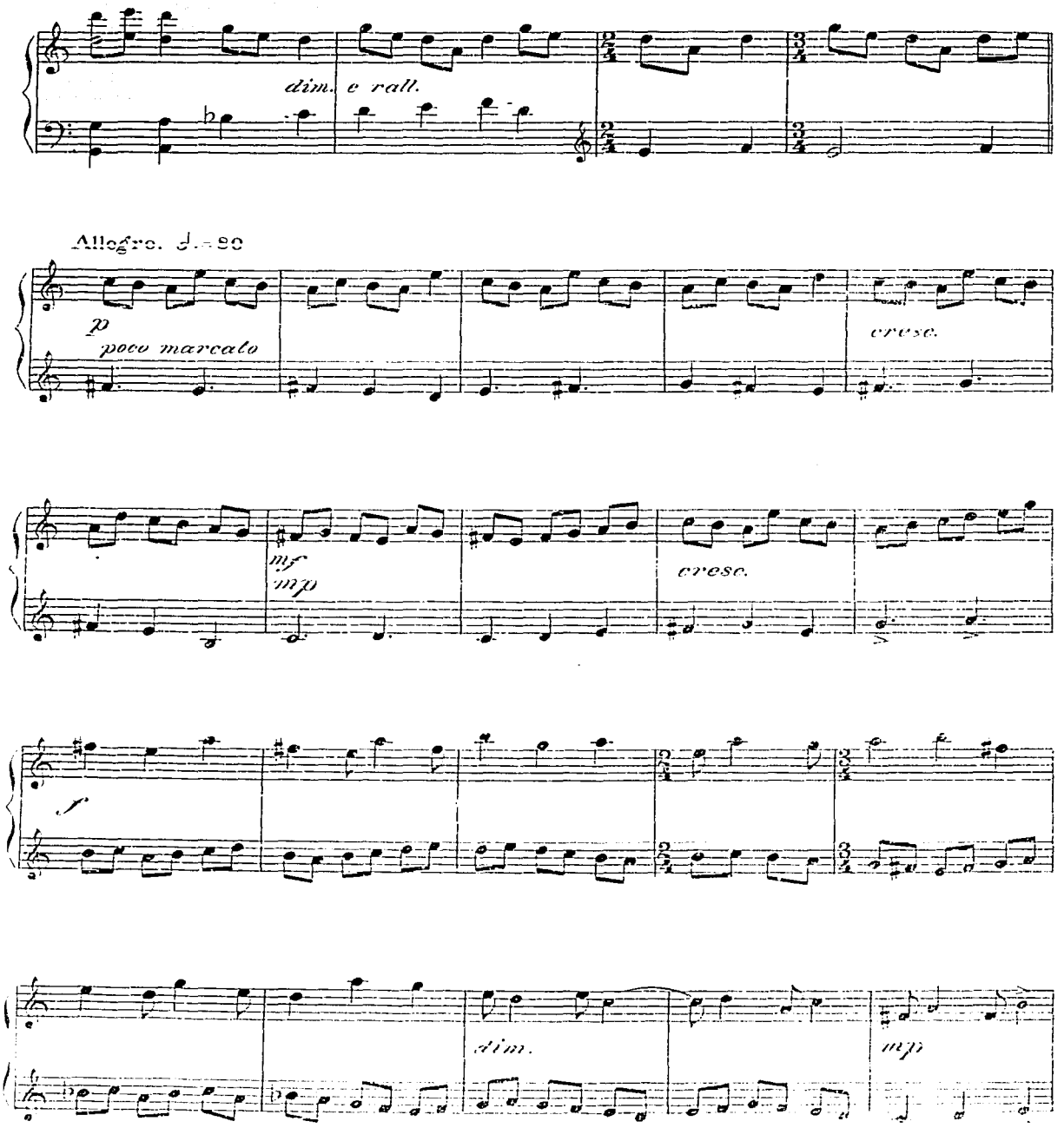


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

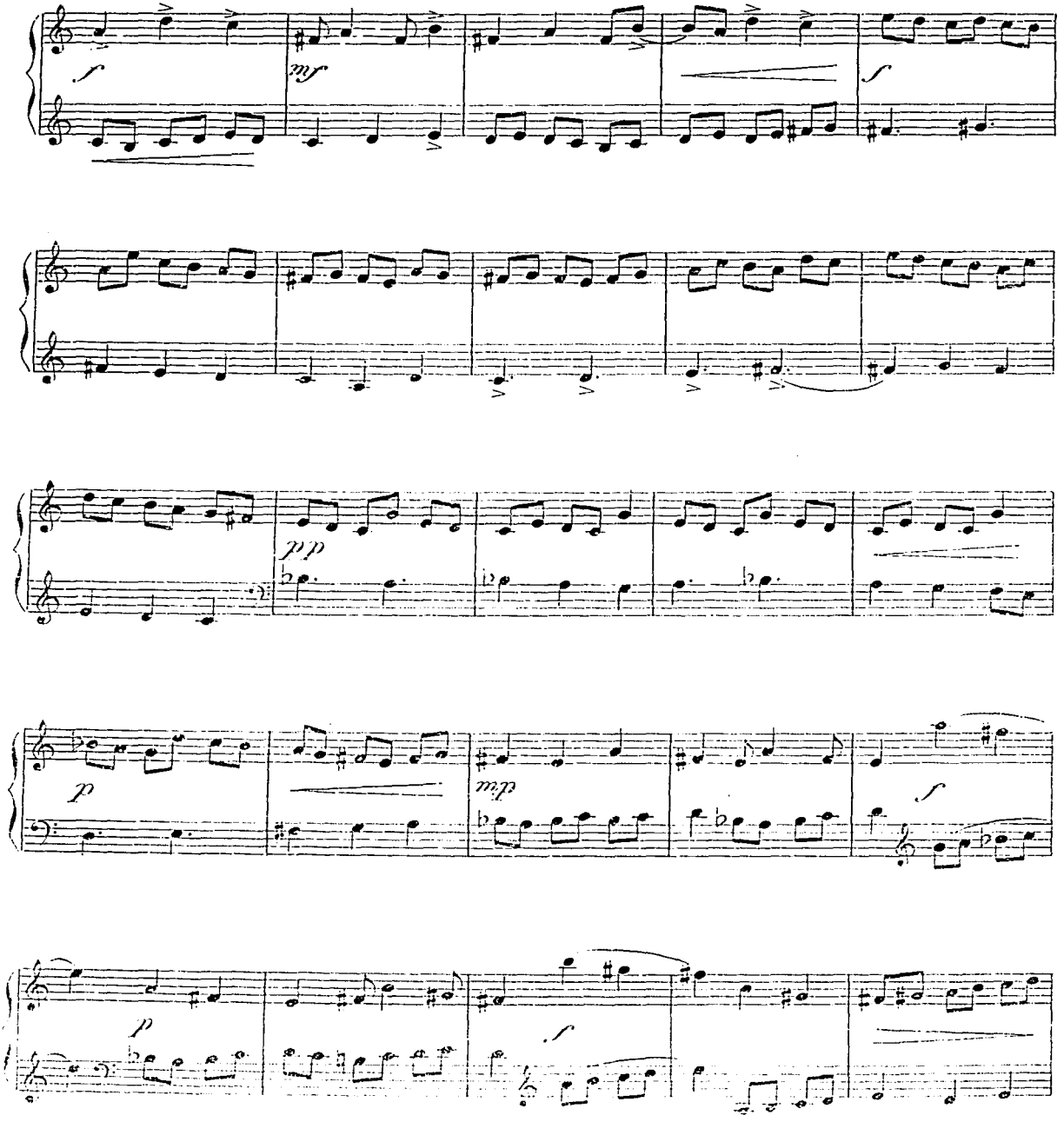
BIBLIOTECA



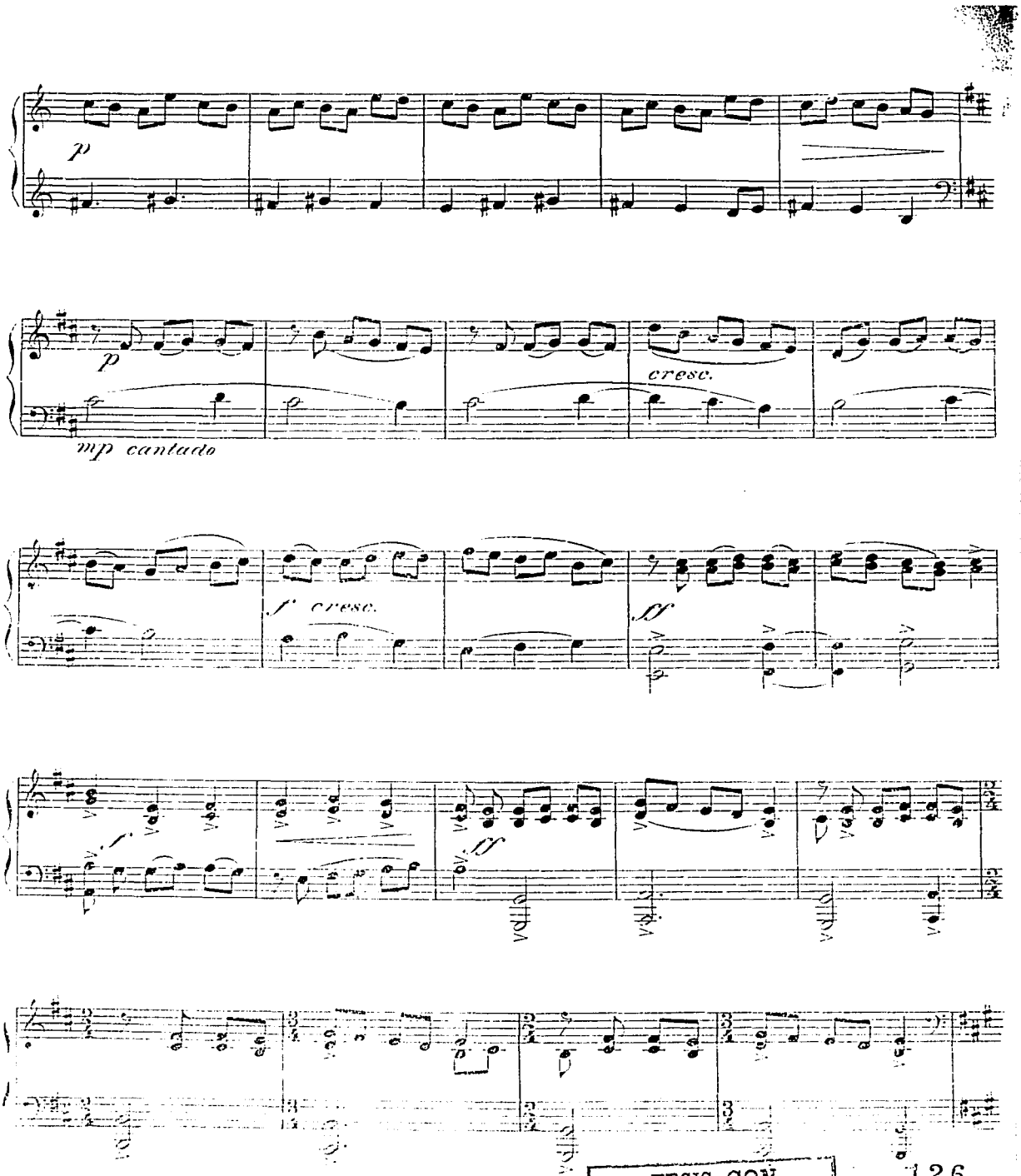
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

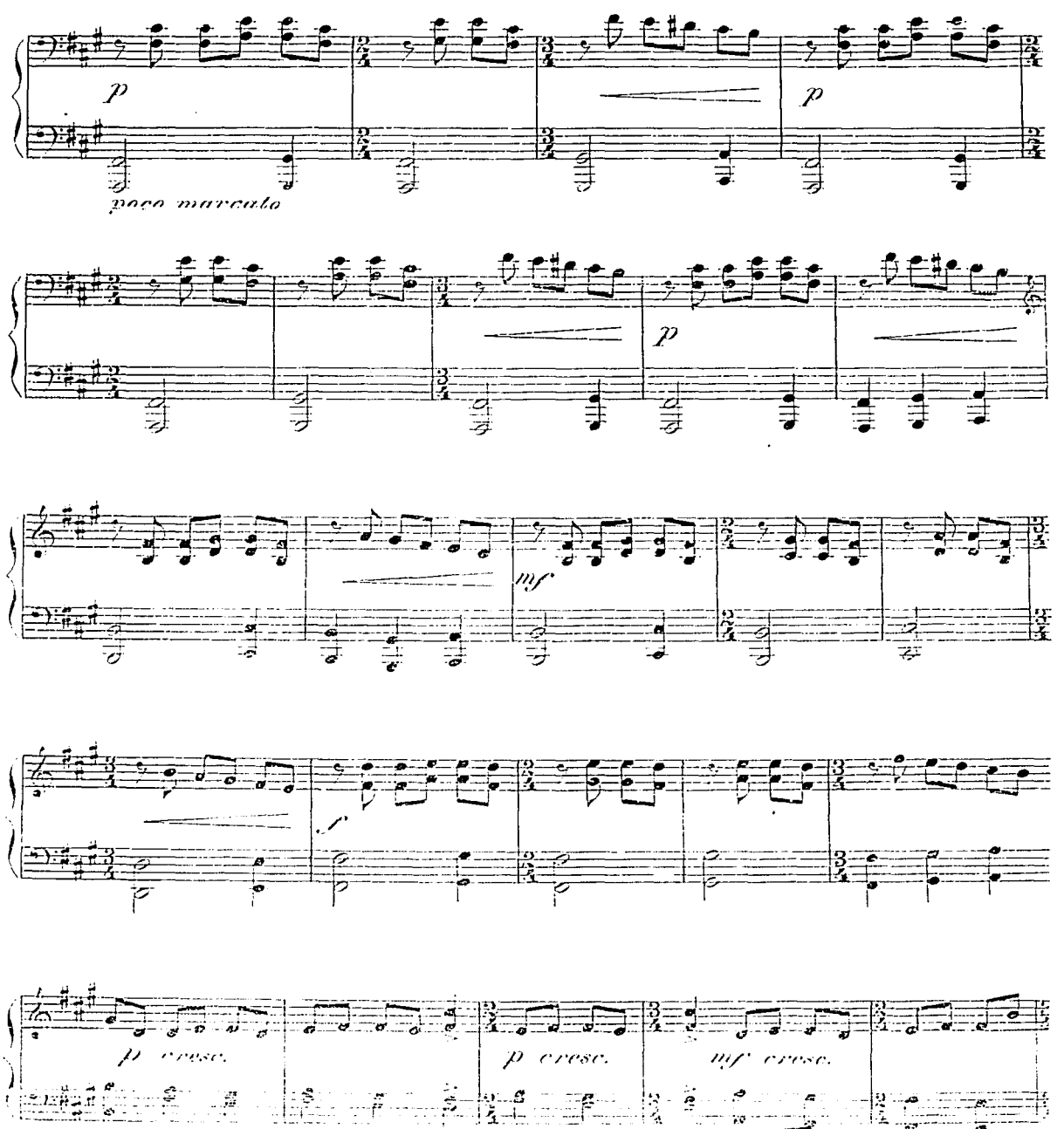


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

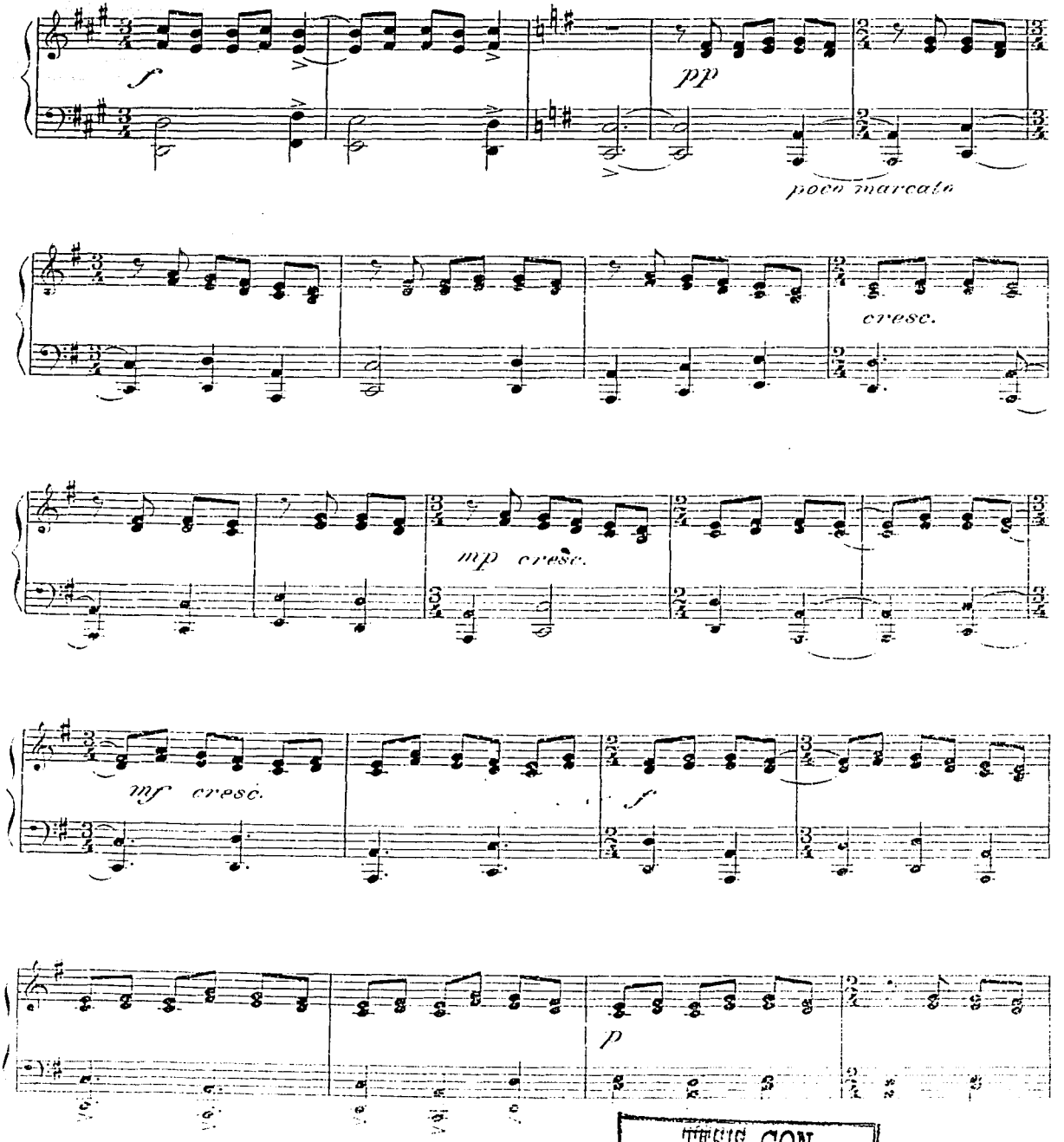


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA

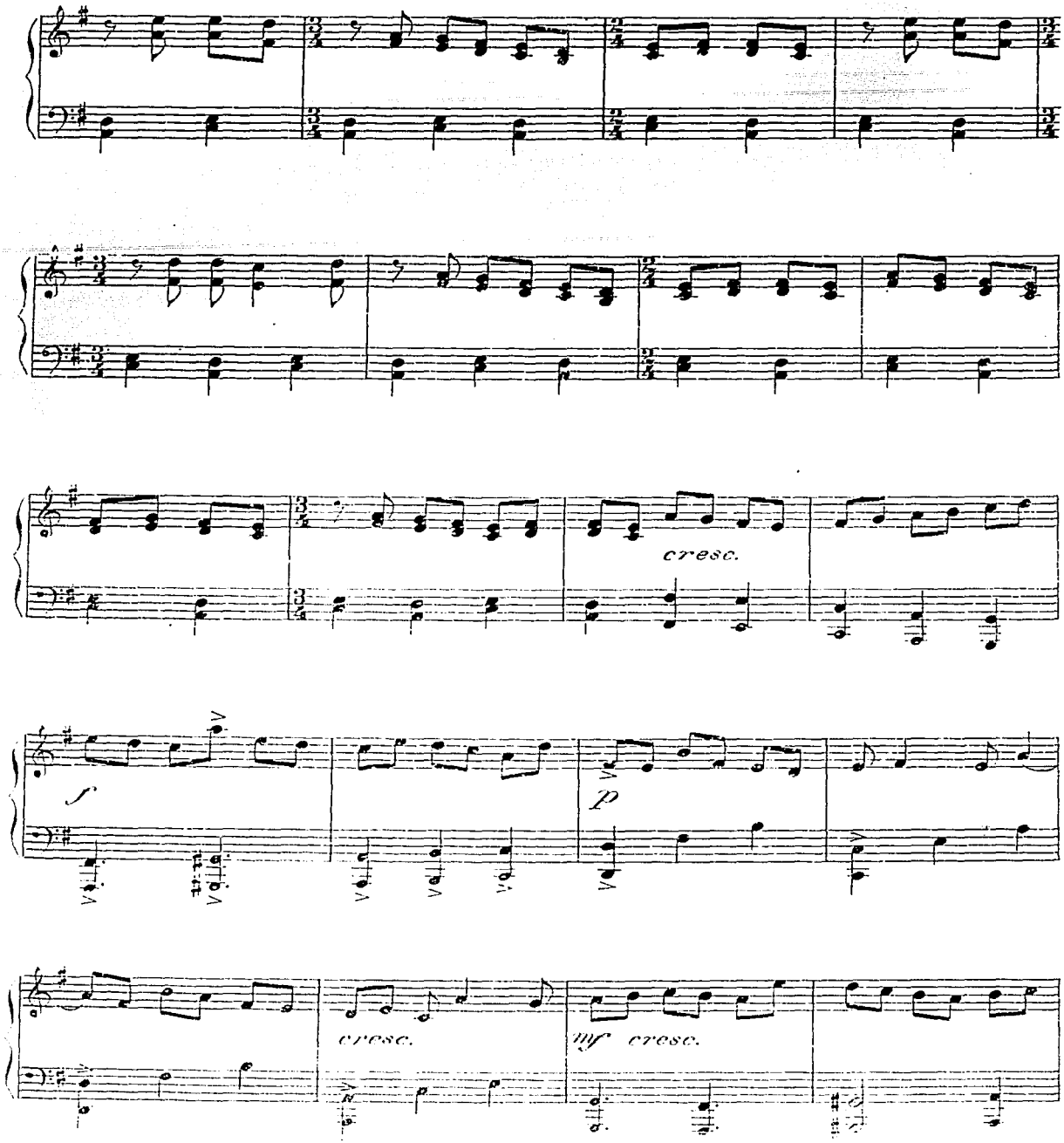


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

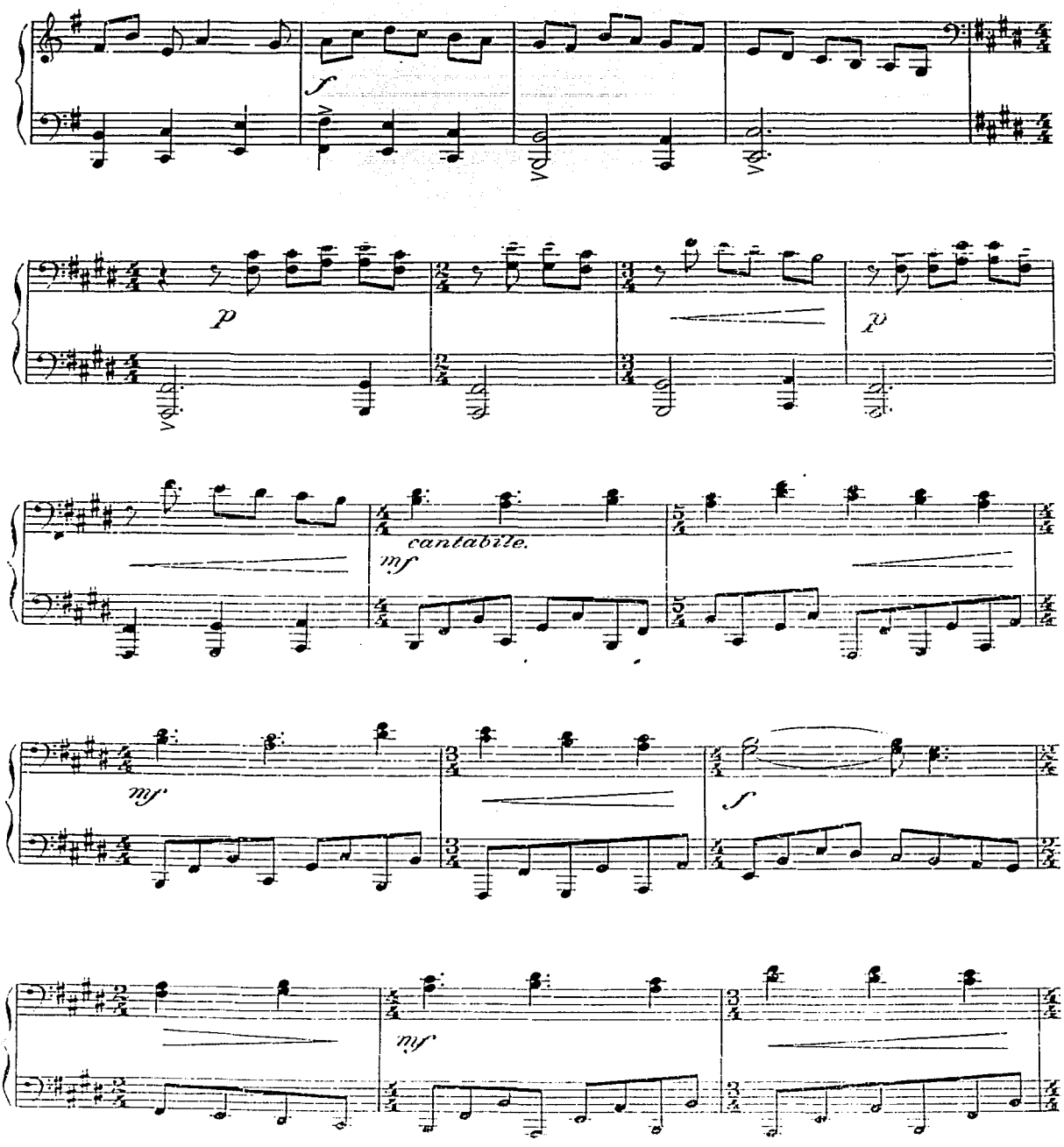


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOTECA

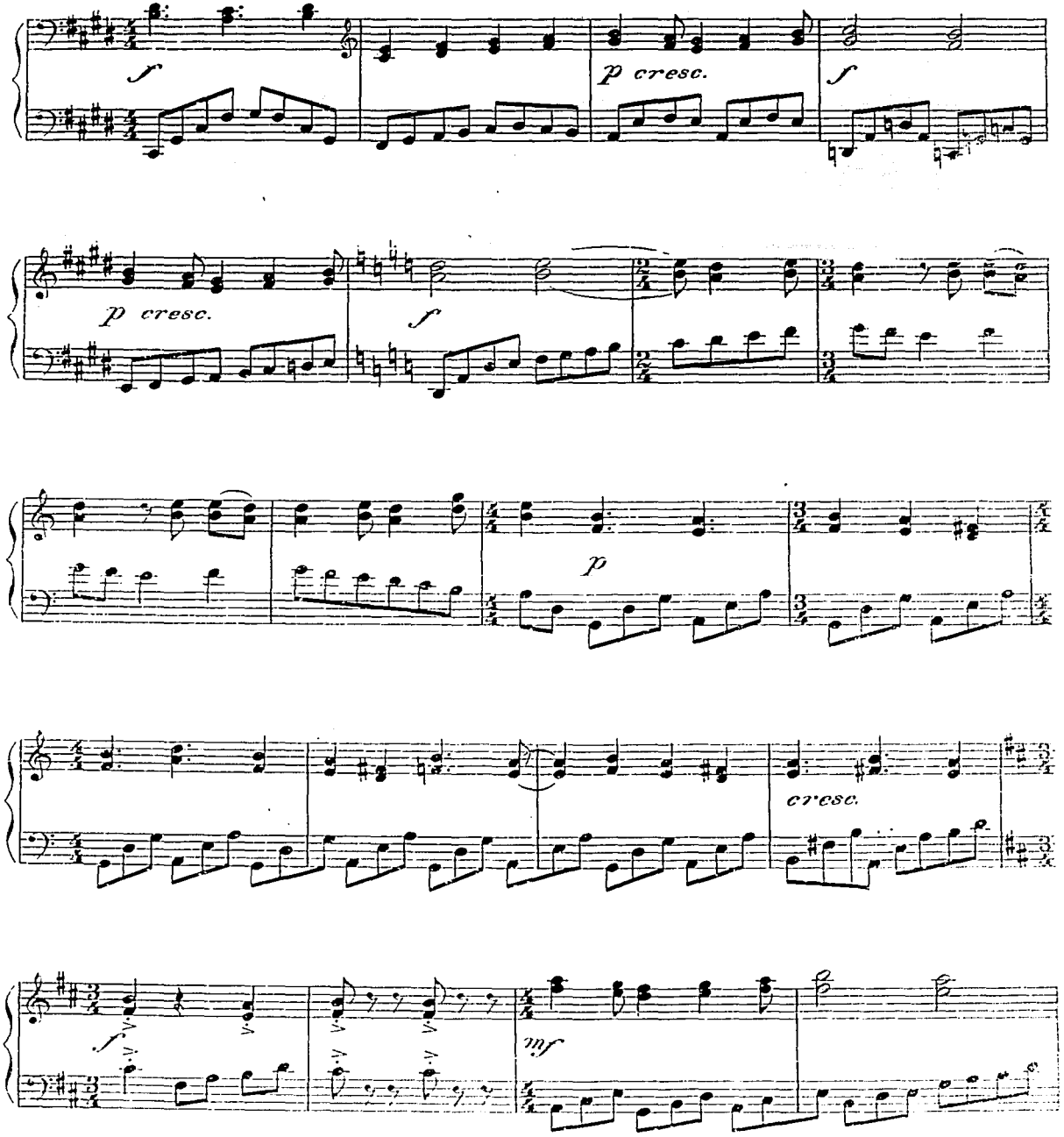


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

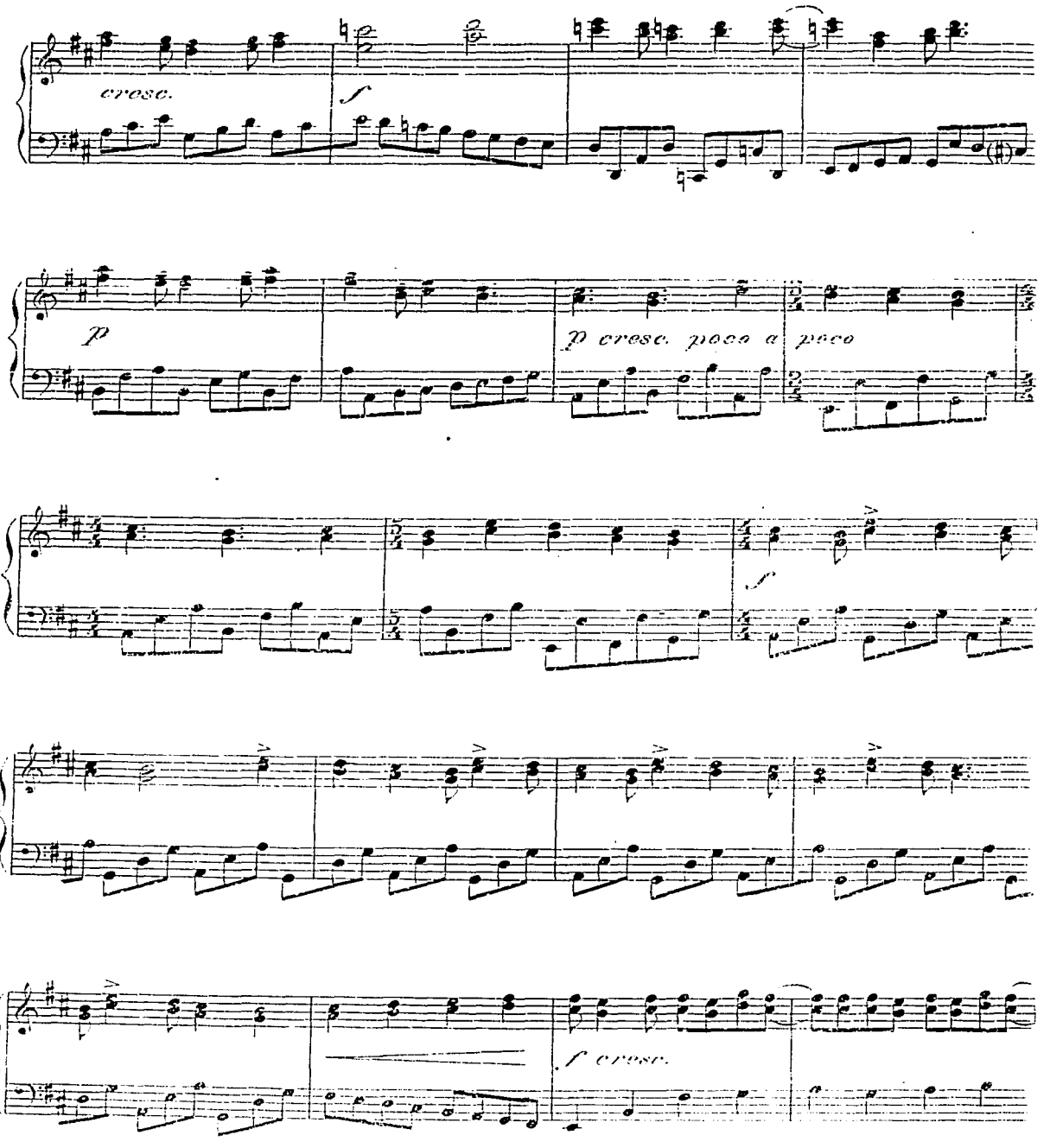


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

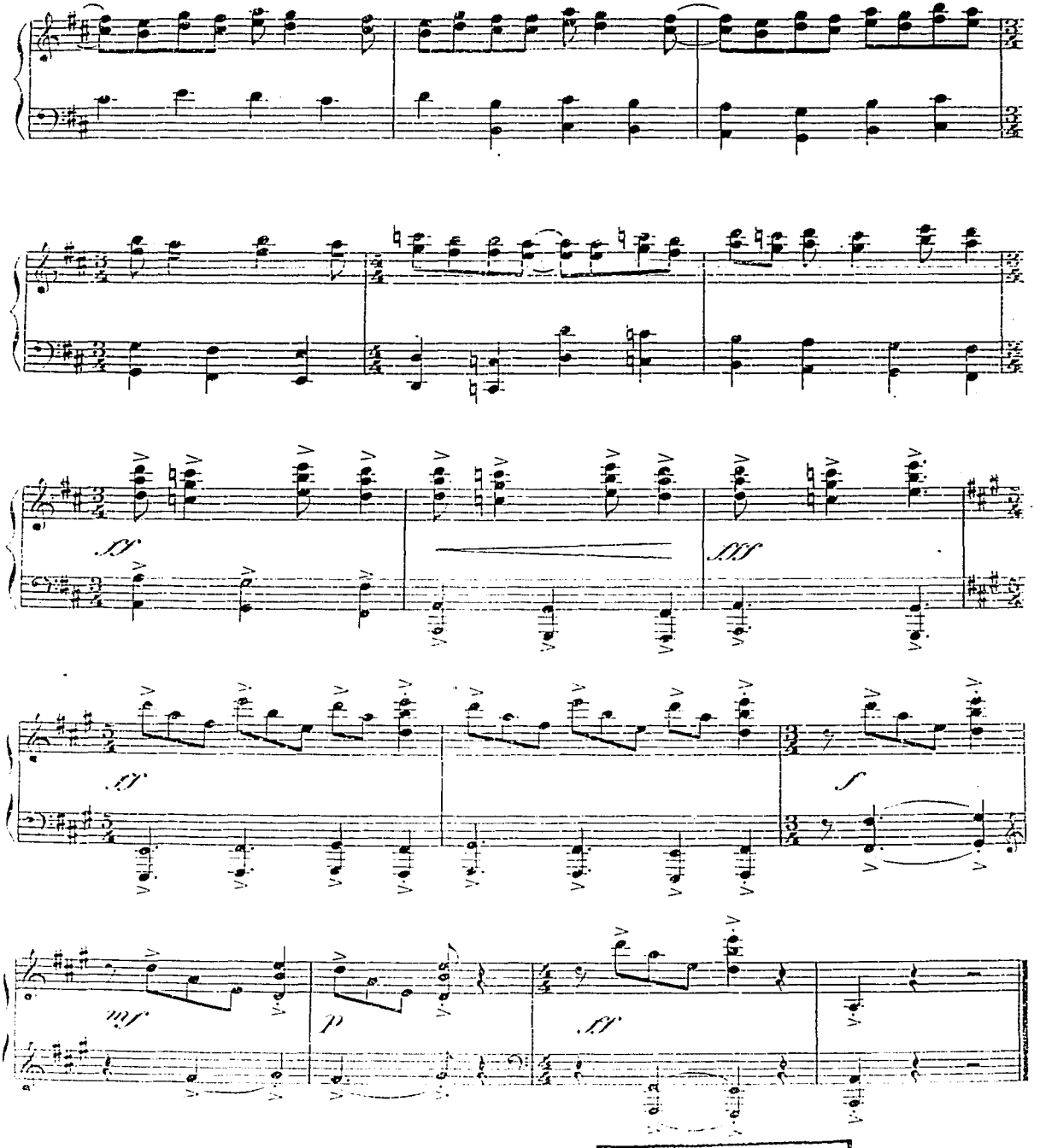
BIBLIOTECA



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

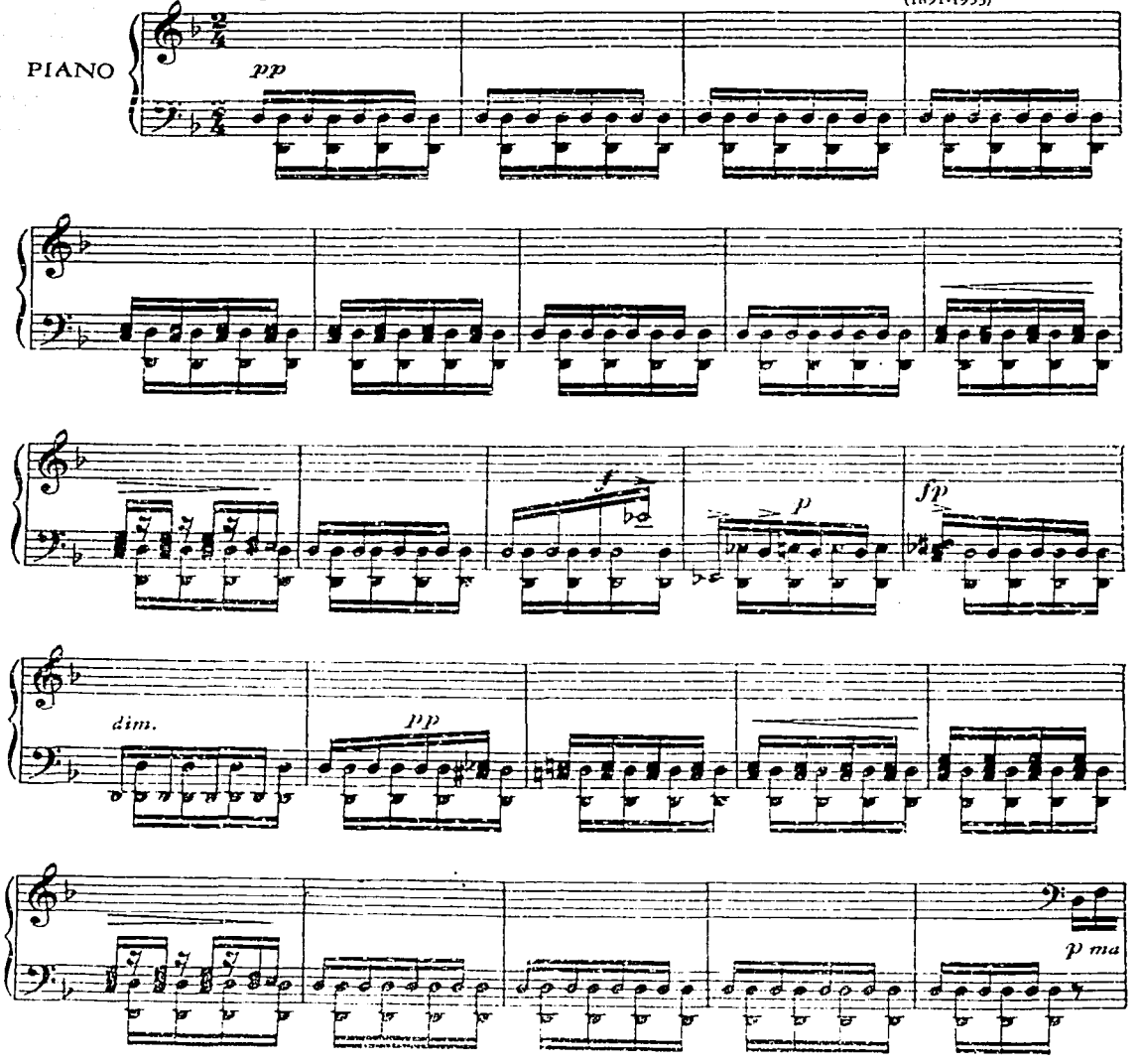


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

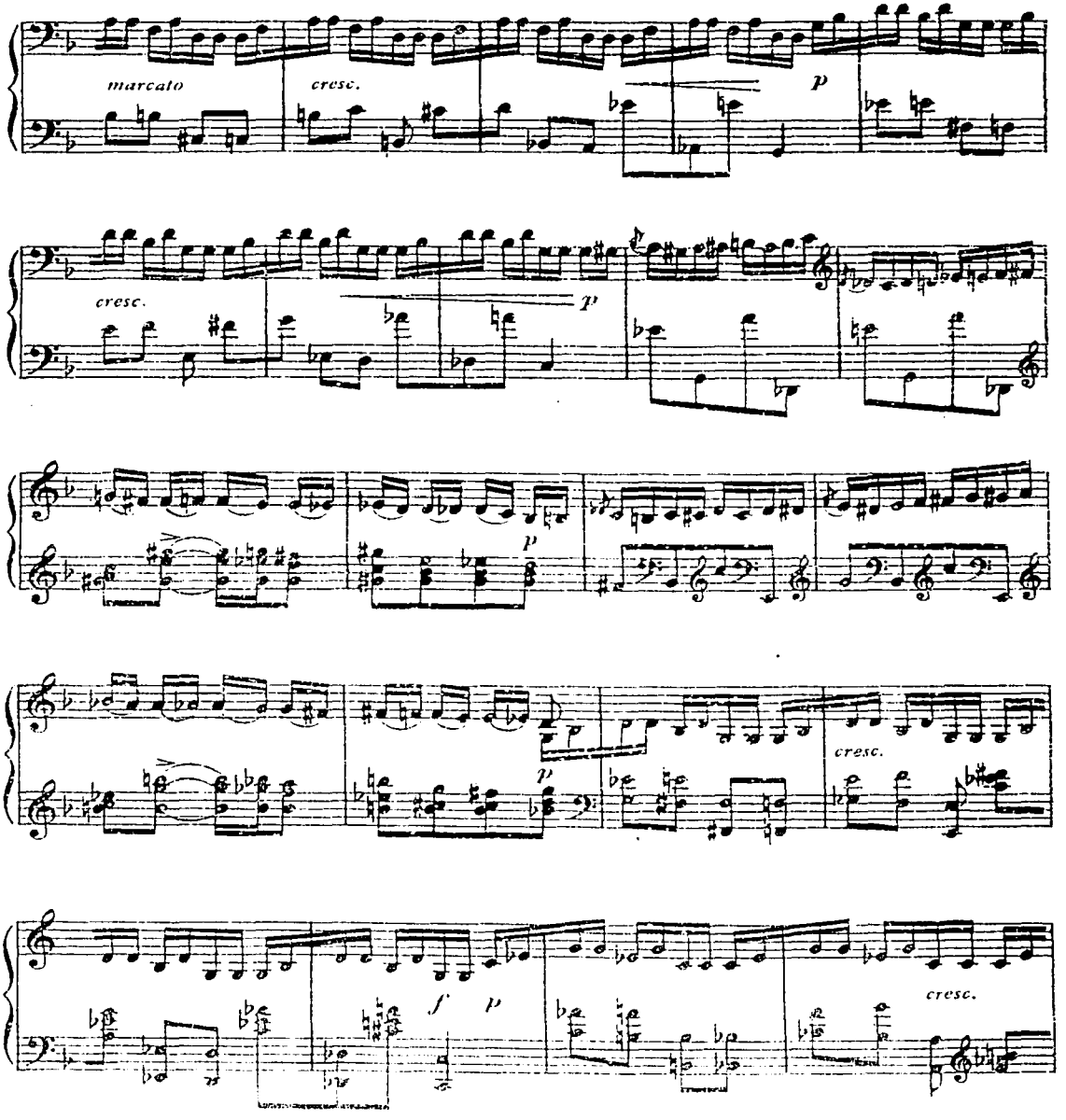
TOCCATA

Allegro marcato

SERGEI PROKOFIEFF, Op. 11
(1891-1953)

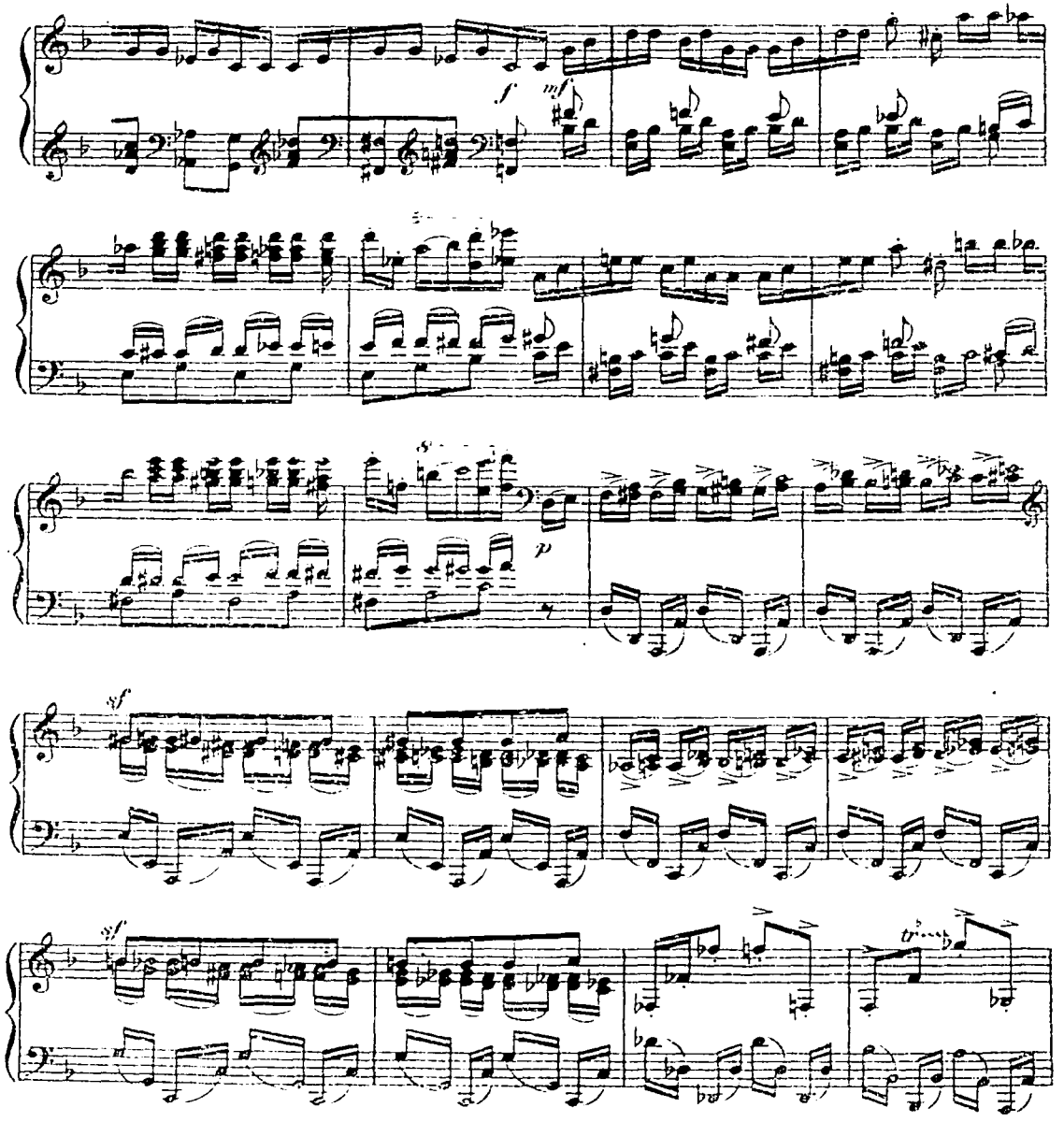


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

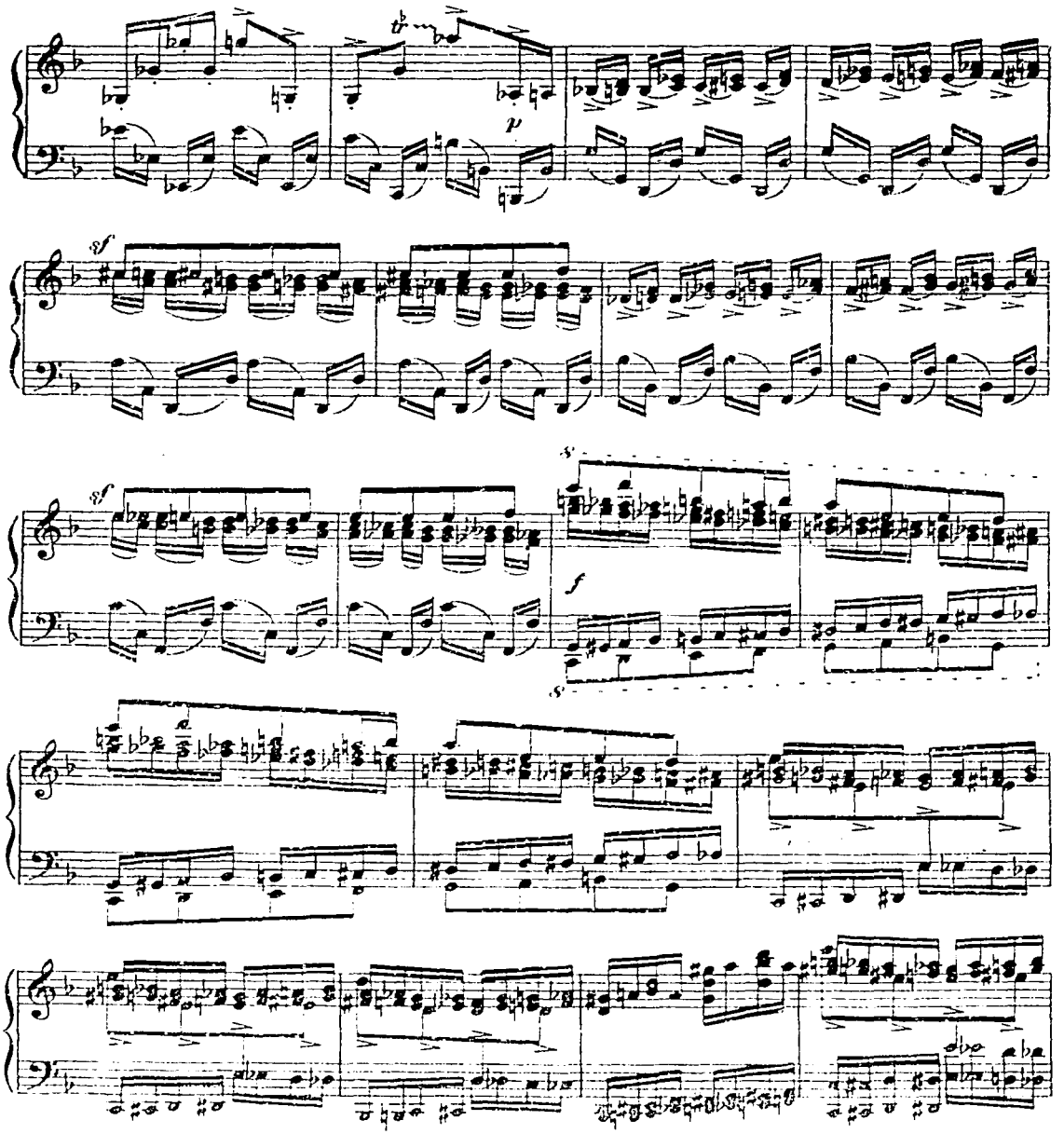


543

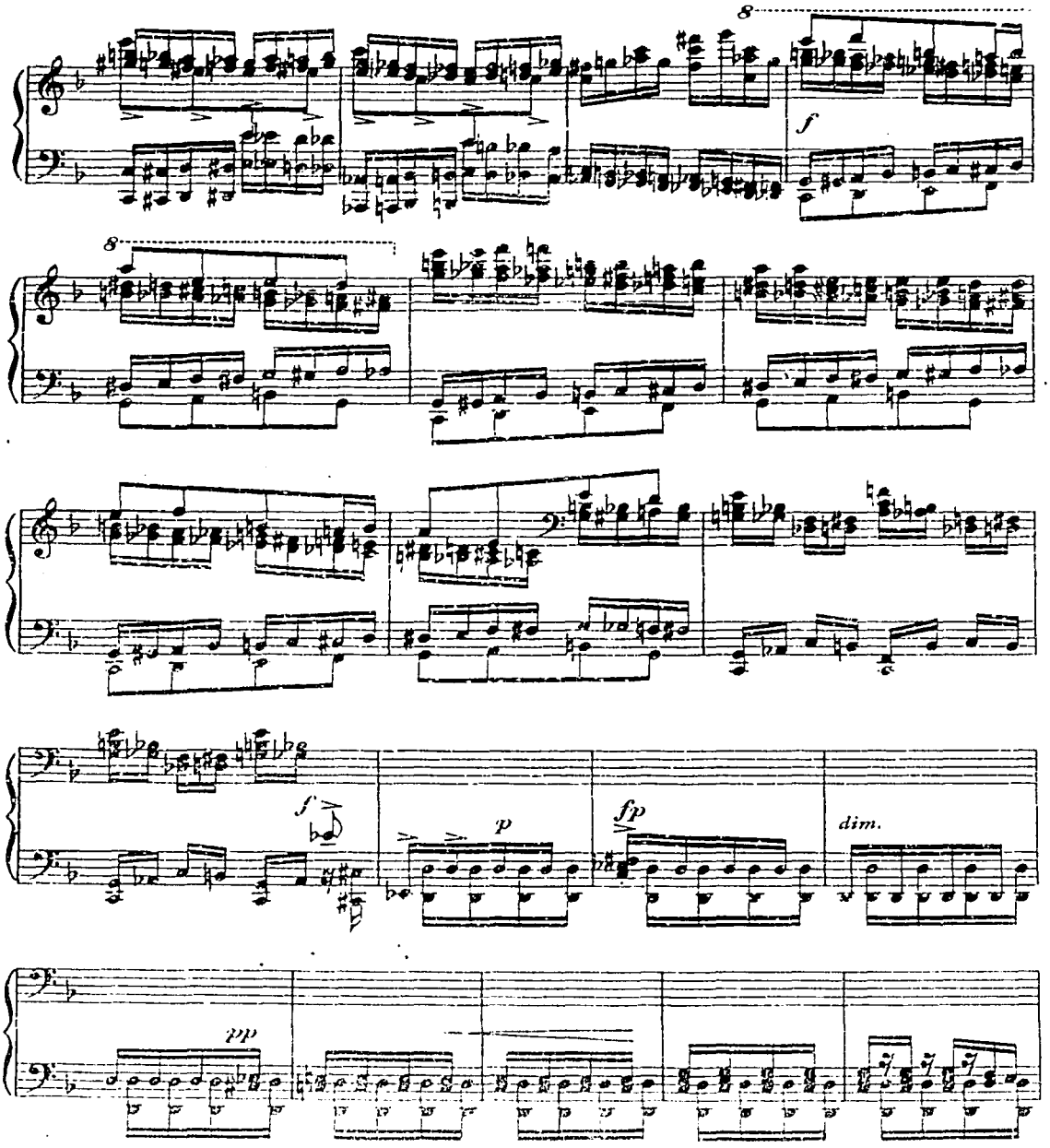
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



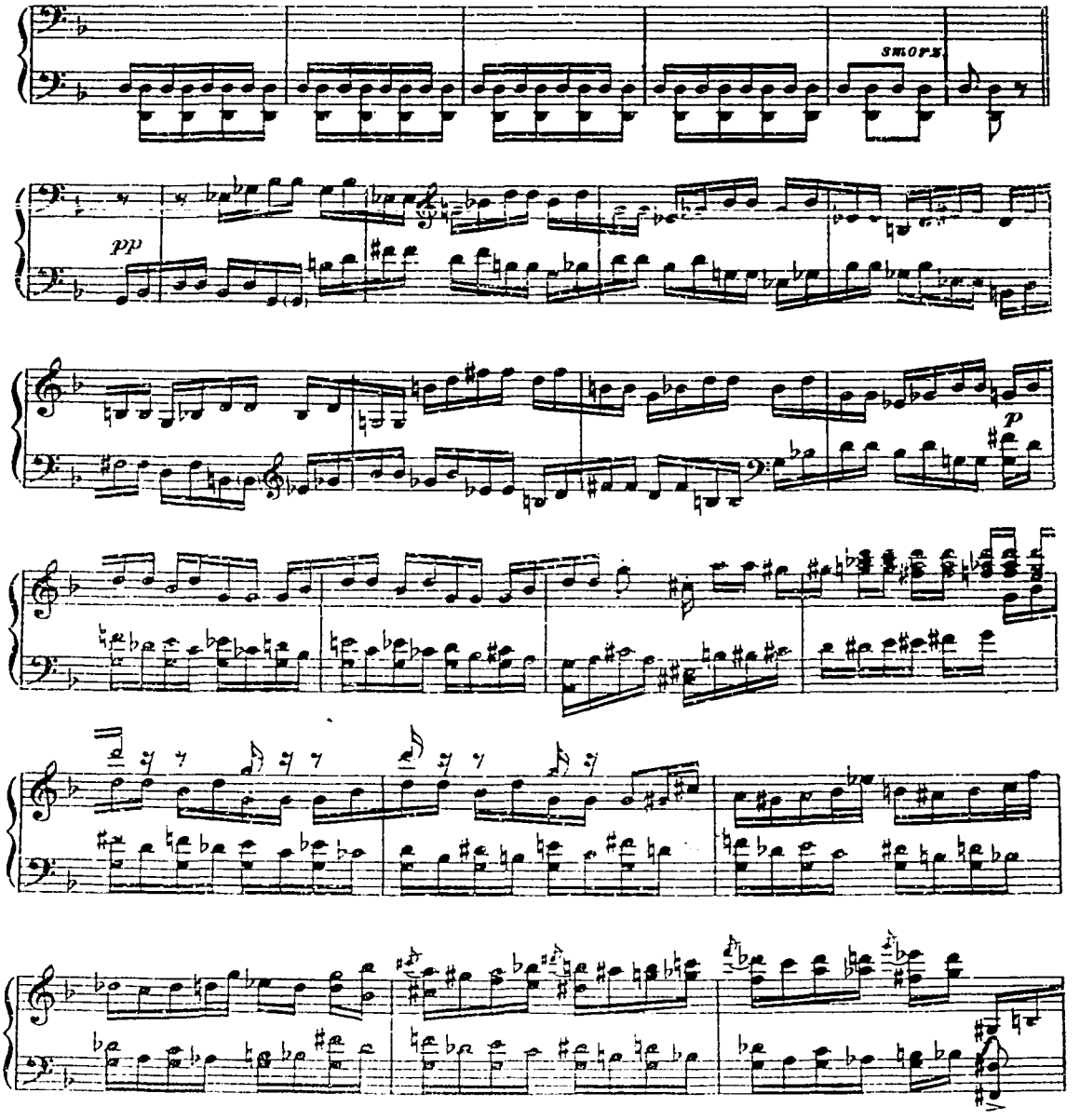
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



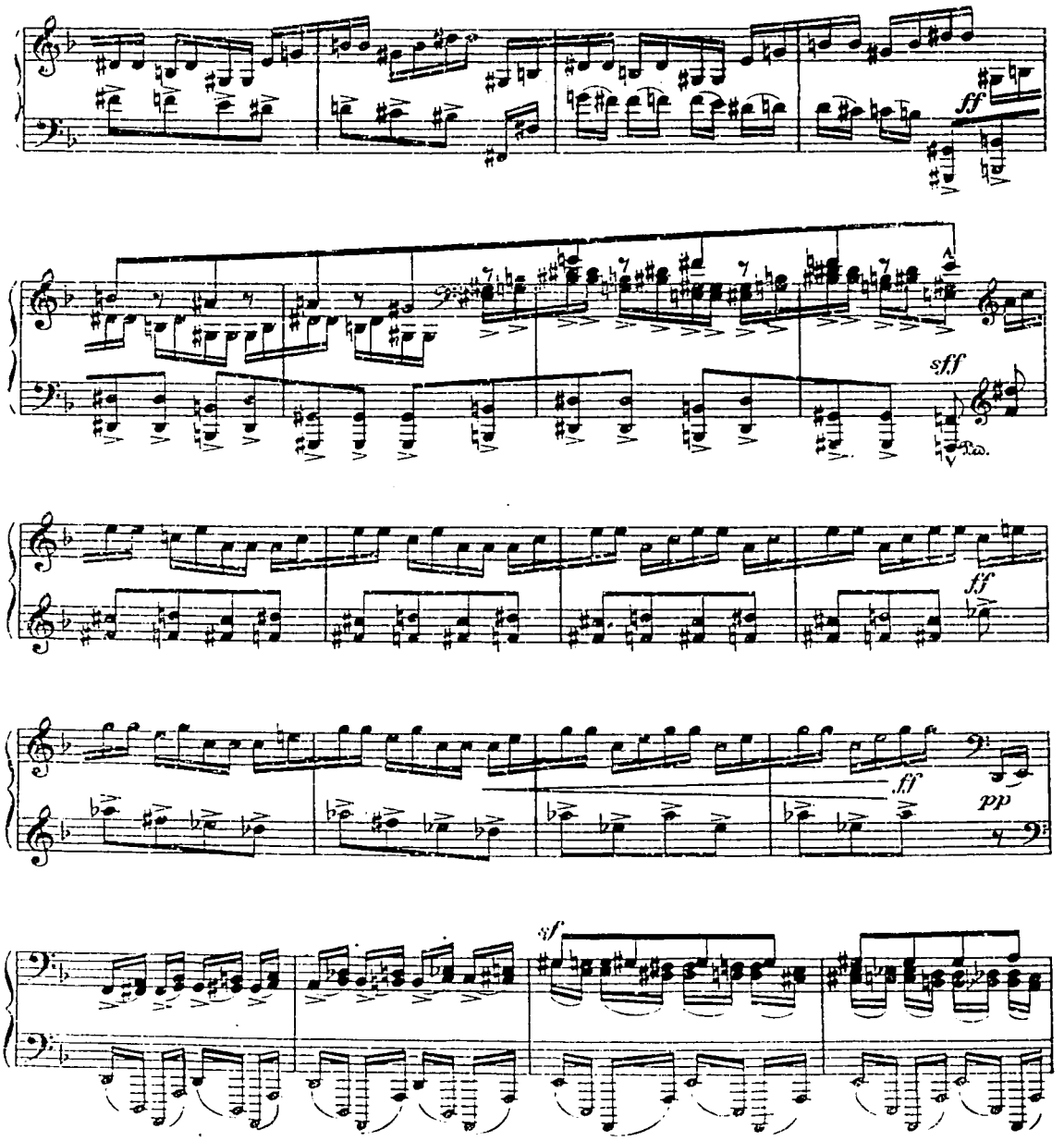
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

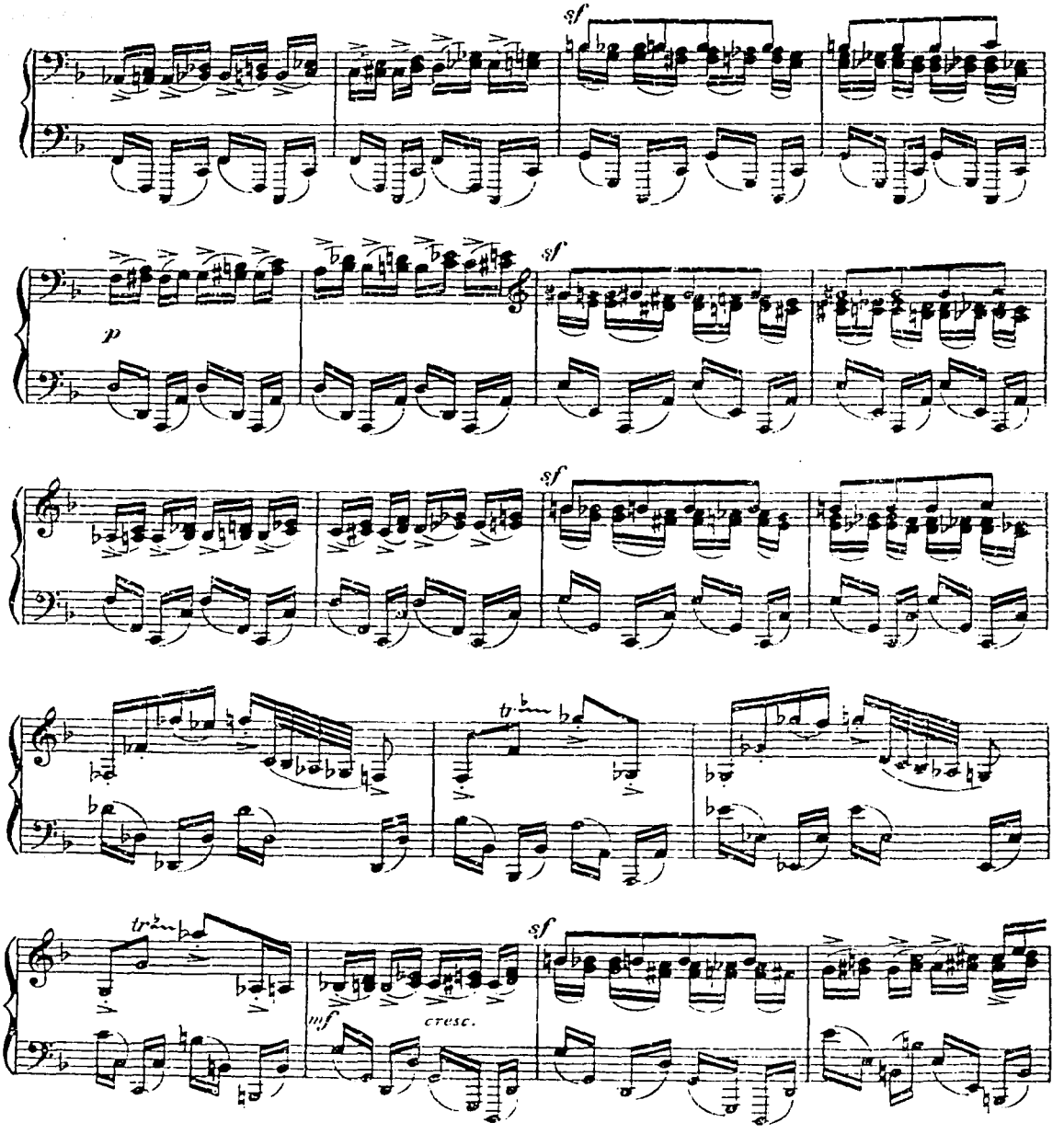


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

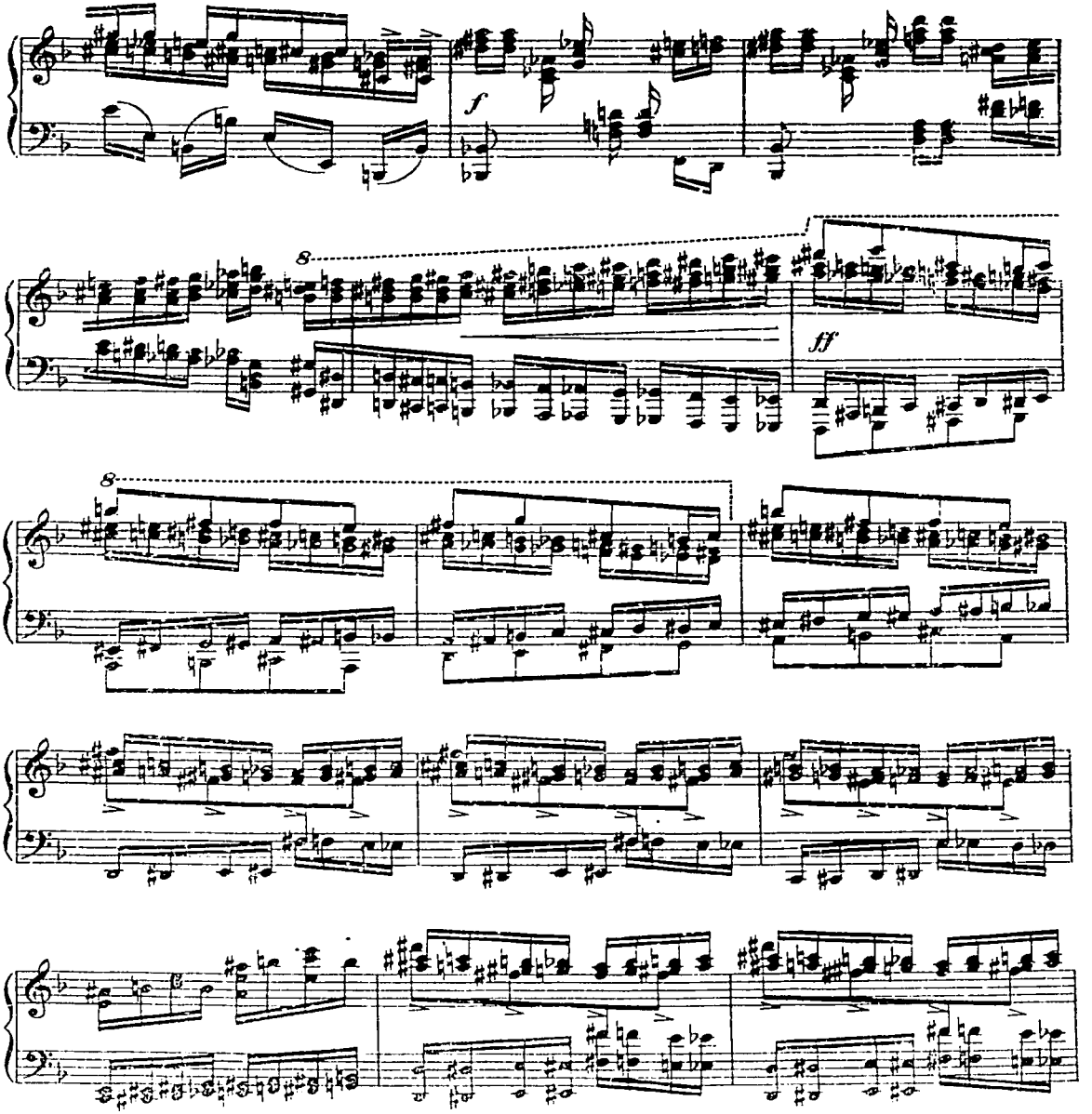


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

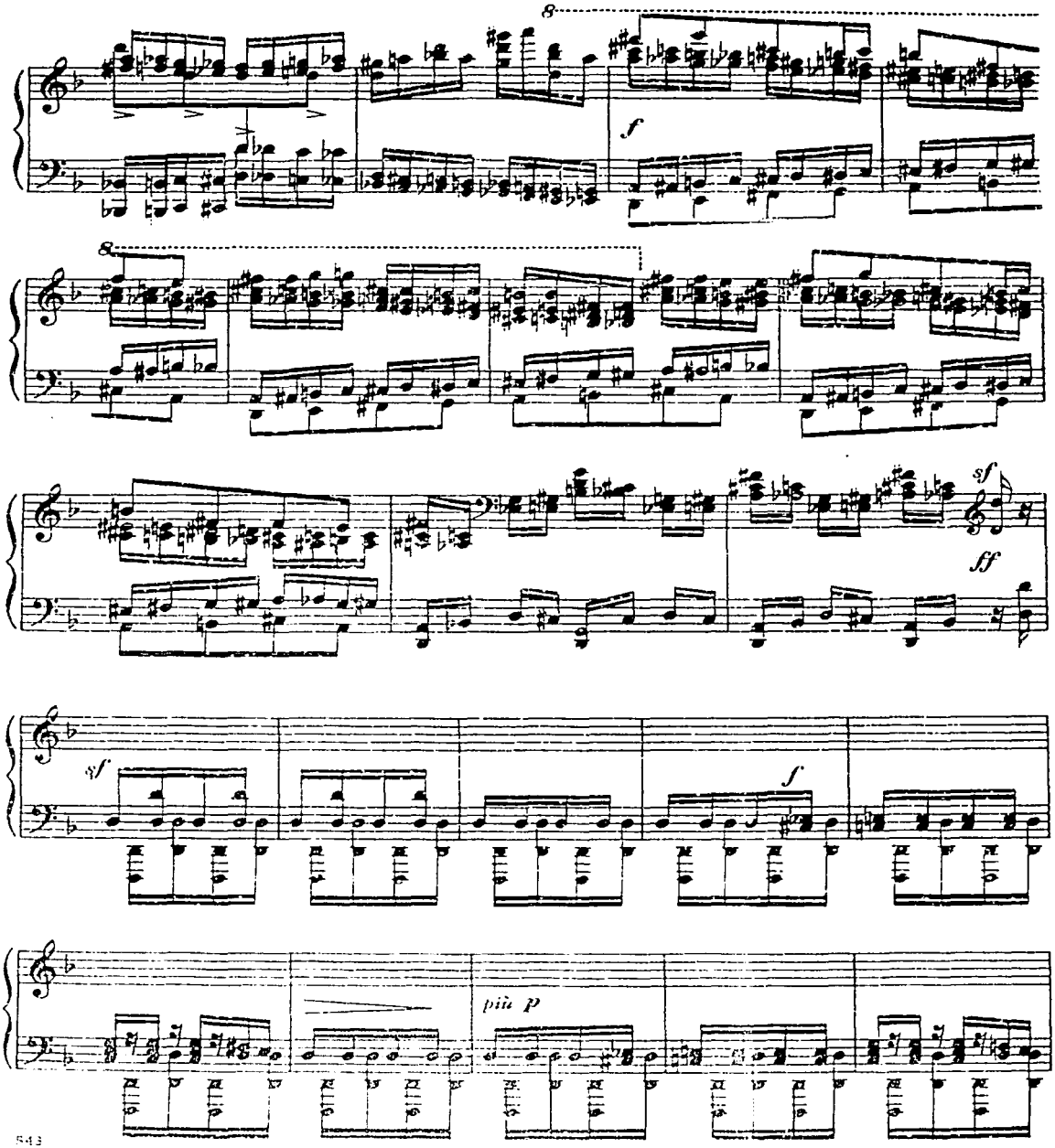
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA



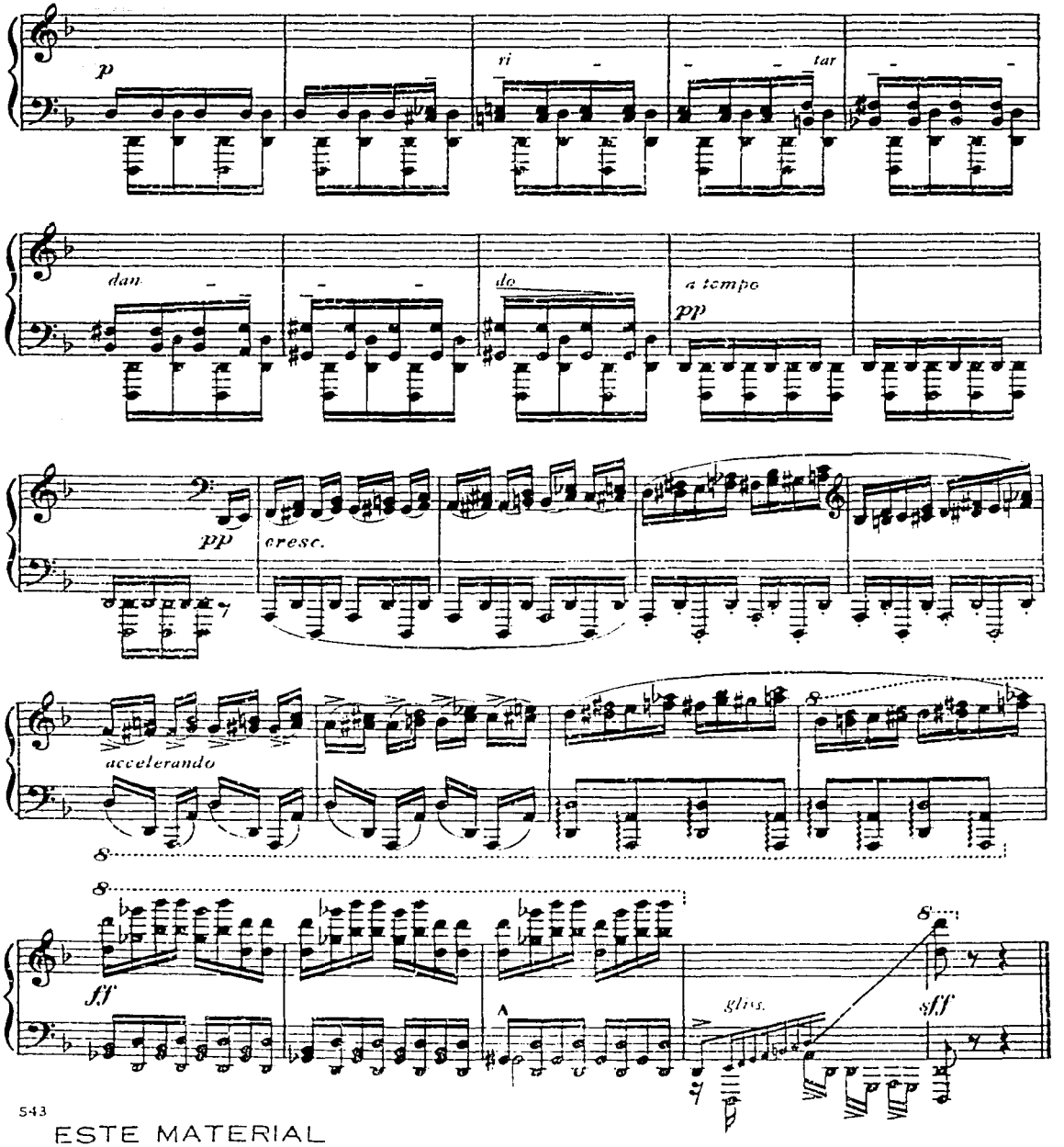
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



543
ESTE MATERIAL
NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

144