



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

## NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN PIANO  
PRESENTA

**JUAN ANTONIO SANTOYO ALCÁNTARA**

ASESOR: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.  
Agosto - 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Juan Antonio  
Santoyo Altamirano  
FECHA: 17 Nov. 2004



*A mi esposa Litzia, mi hija Litzia María  
y mis hijos Santiago Antonio y Emilio Francisco José*



No, la técnica no es ni será el Alfa y el Omega de la ejecución al piano más de lo que lo es con cualquier otro arte. No obstante, a mis alumnos ciertamente les enseño: provéanse bien a bien con la técnica suficiente. Varias condiciones deben darse para hacer a un gran artista, y es debido a que se dan en muy pocos que el verdadero genio es tan raro.

Técnica, perfecta y por sí misma se puede encontrar en cualquier pianola bien construida. No obstante un gran pianista debe de ser primero un gran técnico; pero la técnica, la cual constituye solamente una parte del arte del pianista, no descansa meramente en dedos y muñecas o en fuerza y resistencia. La técnica en su sentido verdadero tiene su asiento en el cerebro, y está compuesta de geometría -estimación de distancia- y sabia coordinación. Aún eso, sin embargo, es solo un principio, porque el toque también pertenece a la verdadera técnica, así como -muy particularmente- el uso de los pedales.

Aún más, el gran artista debe necesariamente tener inusual inteligencia y cultura. Debe de estar ampliamente preparado en música, literatura y en todas las materias que afectan la existencia humana. El artista también debe de tener carácter. Si uno de esos requisitos falta, la deficiencia será evidente en toda frase que toque. Añádase a esto emoción, temperamento, imaginación, poesía y finalmente el magnetismo personal que a veces permite al artista inspirar cuatro mil personas, extraños a quienes la oportunidad ha reunido, con uno y el mismo sentimiento. Ahí está la presencia de espíritu que es también de desearse, el control sobre los humores en condiciones irritantes, la habilidad de llamar la atención del público y finalmente, en "momentos psicológicos", olvidar al público.

¿Deberán añadirse el sentimiento para la forma y el estilo, y la virtud del buen gusto y la originalidad? ¿Cómo han de ser enumeradas todas las cualidades requeridas? Pero un requerimiento se encuentra antes que todos: *Cualquiera que desee dominar el lenguaje del arte debe alimentar su vida a través del alma.*

Ferruccio Busoni (1866-1924)

Requerimientos Necesarios para un Pianista

Publicado en el *Signale der Musicalischen Welt*, Berlín, 1910.

# CONTENIDO

Agradecimientos ..... xviii

J. S. Bach (1685-1750)

Preludio y fuga en do menor BWV 847

del primer libro del Clave Bien Temperado

Biografía.....	1
Historia de la obra.....	5
Análisis.....	7

Preludio

- Análisis formal
- Análisis Armónico
- Análisis temático

Fuga

Bach como maestro.....	11
------------------------	----

W. A. Mozart (1756-1791)

Sonata en si bemol mayor Kv. 333 (315c)

Biografía.....	14
Historia de la obra.....	18
Análisis.....	19

Allegro

- Análisis formal
- Análisis armónico
- Análisis temático

Andante cantabile

- Análisis formal
- Análisis armónico
- Análisis temático

Allegretto gracioso

- Análisis formal
- Análisis armónico
- Análisis temático

La Ópera Miniatura.....	30
<b>Manuel M. Ponce (1882-1948)</b>	
<b>Balada Mexicana</b>	
Biografía y ubicación de la obra en el contexto biográfico.....	34
Análisis.....	35
Análisis formal	
Análisis armónico	
Análisis temático	
La Sensibilidad Mexicana.....	39
<b>Sergei Prokofiev (1891-1953)</b>	
<b>Sonata Num. 3 Op. 28</b>	
Biografía y ubicación de la obra en el contexto biográfico.....	42
Análisis.....	44
Análisis formal	
Análisis temático	
Análisis armónico	
<i>El Paso de Aera</i> de Sergei Prokofiev.....	50
<b>Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)</b>	
<b>Sonata para piano y violoncello en sol menor, Op. 55</b>	
Biografía.....	54
Historia de la obra.....	56
Análisis.....	57
Allegro moderato	
Análisis formal	
Análisis armónico	
Análisis temático	
Scherzo	
Análisis formal	
Análisis armónico	
Análisis temático	
Largo	
Análisis formal	
Análisis armónico	
Análisis temático	

Finale: Allegro	
Análisis formal	
Análisis armónico	
Análisis temático	
El arte de ser feliz con los amigos.....	73
Anexo.....	77
Síntesis para el programa de mano	
Fuentes Consultadas.....	81
Bibliografía	
Partituras	

## AGRADECIMIENTOS

Mamá me apoyó y Papá me desafió; mi mamá Margarita creyó en mí hasta el día de su muerte; la familia Madrazo Butze tuvo que acostumbrarse heroicamente a oírme tocar su Weinbach de cola todo el día, todos los días, durante los años de la licenciatura: la señora Irma me regaló su cariño, su pasión por José Carreras y su deliciosísimo Pozole, y el doctor Luis sus "eso no lo vas a poder tocar".

Jorge y Gustavo han sido por 25 años amigos, consejeros y entrañables compañeros de viaje. Además, Gustavo realizó una dedicada labor de asesoría durante la realización del presente documento, revisando partes del manuscrito aún durante su fiesta de bodas ¡Va por el trío! La maestra Olga Ruiz Fernández puso mis manos sobre el teclado por primera vez, y los profesores Cruz Rojas, Armando Merino, Jesús María Figueroa, Néstor Castañeda y María Teresa Frenk invirtieron en mí cantidades enormes de tiempo y de conocimiento. En todos ellos, y en colegas como la siempre alegre Mónica del Águila veo el modelo del artista verdadero que deseo ser algún día.

Mis tíos y mis primos me llenaron de Orgullo Universitario y me apoyaron de mil formas diferentes; la bisabuela Justina siempre repara en Oaxaca mis ánimos estropeados; mis hermanos eligieron caminos distintos, pero siguen siendo músicos en su corazón. Mi esposa y mis hijos me llenan de feroz amor por la vida.

Con todos ustedes, y con quienes no menciono pero ya saben, me encontraré por siempre en deuda y profundamente agradecido.

## Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio y fuga en do menor BWV 847  
del primer libro del Clave Bien Temperado

### Biografía

Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, en el seno de una familia que durante siete generaciones dio origen, al menos, a 52 músicos de importancia, desde Veit Bach (?-1577) hasta Regine Susanna Bach (1742-1809). El primer recuento póstumo de su vida fue compilado por su hijo Carl Philipp Emanuel y su alumno J. F. Agricola antes de marzo de 1751. Denominado *Nekrolog*, provee la mayoría de los detalles no profesionales del maestro. Johann Sebastian recibió presumiblemente sus primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius, que era músico de la ciudad, si bien solamente aprendió solfeo y violín, pues según Emanuel comenzó a estudiar instrumentos de teclado hasta que vivía en Ohrdruff. Al igual que Lutero, su paisano de Eisenach, Bach asistió a la *Lateinschule*, la cual ofrecía sólida educación teológica y humanista. Poco más se sabe de su estancia en su ciudad natal, salvo que fue un estudiante que se desempeñaba bien a pesar de faltar mucho a clases, y que bajo la dirección de Kantor Dedekind en la *Georgenkirche* desarrolló una inusualmente bella voz de soprano. A la muerte de su padre, en 1695, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph, por entonces organista de Ohrdruff. Ahí, Bach y su hermano Jacob asistieron al Liceo, en donde Bach tomó contacto con una tira de materias que incluía religión, lectura, redacción, aritmética, canto y ciencias naturales. En su Obituario, C. P. Emanuel sostiene que su padre recibió sus primeras lecciones de órgano de Christoph, mencionando que por su propio esfuerzo se había educado como compositor de fugas. Esto es probable, pues se sabe que Christoph no era compositor, y muchas biografías mencionan la historia de cómo no permitió usar a Bach determinado manuscrito y éste optó por copiarlo a la luz de la luna. Tomando en cuenta ambas cosas --pues la anécdota nos ilustra solamente en cuanto a actitudes de disciplina de esa época-- parece plausible que Bach haya aprendido a componer de manera autodidacta a base de copiar partituras. También es probable que sus conocimientos en lo tocante a la construcción y reparación de órganos daten de ese periodo de su vida, pues el instrumento de Ohrdruff se hallaba en ruinas en 1697, y Johann Sebastian ayudó sin duda a su hermano con las reparaciones.

En 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg, y su estipendio consistía en 14 marcos y educación gratuita en la *Michelschule*. Fue recibido por su hermosa voz, pero ésta comenzó a cambiar muy pronto, y

durante algunas semanas Johann Sebastian tuvo que cantar a la octava sus melodías; aunque no está claro qué fue lo que pasó, parece que la escuela estaba necesitada de instrumentistas en esos mismos días. 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 la *Neunkirche*. Originalmente, Bach había sido contratado solamente para probar el instrumento de la recientemente reconstruida iglesia, pero al oírlo, los miembros del patronato decidieron que se quedara con el puesto de organista que ya tenía Andreas Börner, así que mientras este último recibía otra cosa que hacer, aquél tomaba posesión el 14 de agosto de 1703. Arnstadt no fue una ciudad en la que Bach pudiera componer música muy elaborada; sólo uno de los coros a su disposición era capaz de ejecutar sus cantatas, y aún así se trataba de personas semicompetentes con las que no era muy paciente. En octubre de 1705 Bach consiguió un mes de permiso pues había tenido altercados con un fagotista de su capilla, los que habían llegado al punto de hacer que desenvainara su espada durante una discusión; pero también a causa de sus grandes deseos de escuchar a Dietrich Buxtehude, renombrado organista y compositor danés, aunque afincado en Alemania, quien por entonces se encontraba en Lübeck y cuya música influyó enormemente en Bach. No obstante, a causa de que Johann Sebastian se puso en marcha en octubre debió de haberse perdido la mayoría de los servicios del maestro. Quizá Bach tenía la esperanza de suceder a Buxtehude en su puesto, pero la perspectiva de casarse con su hija —requisito indispensable para todos los aspirantes— lo desanimó sin duda, al igual que a Mattheson y a Handel antes que él. Por lo que fuere, la visita se prolongó a tres meses, por lo que Johann Sebastian no regresó a su puesto sino hasta febrero. Esto levantó críticas por parte de las autoridades eclesiásticas, que además se quejaban de las extravagantes florituras y armonías con las que acompañaba a la congregación en sus cantos religiosos y de que seguía sin cooperar con los jóvenes de los coros para producir cantatas. A pesar de todo, su arte ya era demasiado respetado como para que estas críticas pudieran desembocar en su despido.

En 1707 se casó con su primera esposa, Maria Barbara Bach, prima segunda suya, y marchó a Mülhausen como organista en la iglesia de San Blas. Ambos tenían tiempo de frecuentarse, pues las autoridades de Arnstadt se quejaban de que Sebastian le permitía a una “mujer sin autorización” cantar en el coro de la capilla, mujer que sin duda era su prima, pero no fue sino hasta que murió el tío materno Tobías Lämmerhirt —dejando a Bach una herencia de 50 gulden (mas o menos seis meses de su salario)— que decidieron casarse. Al año siguiente volvió a Weimar como organista y violinista de la corte del duque Wilhelm Ernst.

En Weimar, Sebastian compuso una gran cantidad de música para órgano, y se dice que el duque disfrutaba mucho de escucharlo tocar. Su salario era aún mayor que el de Effler, su predecesor (150 florines más algunos ingresos extras) y en 1715 se dio la orden de que sus percepciones igualaran las del *Kapellmeister*. No obstante, lo más importante es que tenía una gran cantidad de tiempo libre, lo que le permitió, aparte de componer, cultivar amistades como la de Telemann, quien de 1708 a 1712 vivió en Eisenach. Ambos compositores acabarían por ser compadres, cuando Telemann ofició como padrino de bautizo de Carl Philip Emanuel. Durante los años de Weimar y posteriormente, Johann Sebastian fue contratado en varias ocasiones para supervisar la construcción y reparación de los órganos de ciudades vecinas, como Taubach y Bad Berka, y de clavecines en la corte.

En 1714 recibió el nombramiento de *Konzertmeister*, con la obligación de escribir una cantata cada cuatro semanas, no obstante, con el tiempo se encuentran huecos en la serie cada vez más grandes, y para 1717 no se compusieron más cantatas. Con la muerte del joven Duque, en 1715, la vida para Bach se fue haciendo poco a poco más difícil en la corte, hasta el día de diciembre de 1716 en el que murió el *Kapellmeister* de la corte del heredero duque

Wilhelm, y en lugar de ser nombrado él mismo como sucesor, el duque comenzó a buscar *Kapellmeister* en otra parte, entrando en tratos con el mismo Telemann, quien a fin de cuentas tampoco se quedaría con el puesto. Bach comenzó por su cuenta a buscar colocación en otra parte, y encontró lo que buscaba en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, quien le dió el puesto de *Kapellmeister*, que consideraba ya el único a su nivel. El nombramiento fue confirmado el 5 de agosto de 1717. 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. Las *Inventionen* (1722-1723) y el *Orgelbüchlein* (Pequeño libro para órgano, 1713-1717) son dos ejemplos de este nuevo interés pedagógico del maestro autodidacta; aunque para nosotros -en este estudio- es aún más importante la composición en 1722 de *Das wohltemperirte Clavier* (El Clave Bien Temperado) en la que los adelantos en lo que se refiere a la afinación de los instrumentos de teclado en el llamado "temperamento igual" (recordemos que Bach era especialista en la materia) se unen a su contundente maestría y aguda visión armónica y contrapuntística, produciendo esa obra imprescindible en el repertorio actual de cualquier clavecinista o pianista. De 1721 data otra de las obras emblemáticas del compositor: los seis conciertos dedicados al Margrave Christian Ludwig de Brandenburgo. Es curioso el hecho de que el Margrave no contaba con los recursos para ejecutar dichos conciertos, y no es de extrañar que no mandara de regreso a Köthen ni siquiera una nota de agradecimiento y mucho menos un pago, por lo que la historia de la copa llena de *gulden* o monedas de oro es un invento.

En mayo de 1720, Bach salió como era costumbre rumbo a Carlsbad para acompañar al príncipe a tomar las aguas de ese lugar, y para cuando regresó en julio, se encontró con que su esposa había muerto y acababa de ser sepultada el día 7; lo cual concuerda con el recuento de Emanuel, que dice que Bach no estuvo presente en esos tristes momentos para su familia. María Barbara tenía 36 años al morir.

Un año después, el 15 de junio de 1721, Bach fue el número 65 para comulgar en la *Agneskirche*, y una tal María Magdalena Wilken había sido la número 14. Contando con un error en el nombre, bien podría haberse tratado de la futura esposa del maestro; aunque la entrada oficial de Anna Magdalena Wilken en la vida de Bach no tiene lugar sino hasta septiembre, cuando ambos apadrinaron un niño llamado Hahn; en un registro de la ceremonia ella aparece como "cantante de la corte", y en otro simplemente como *musicantin*, o músico de la corte. Se casaron el 3 de diciembre; Bach tenía 36 años y Anna Magdalena 20.

La historia del traslado de Bach a Leipzig, en donde pasaría el resto de su vida, comenzó con la muerte del *Kantor* de la *Thomasschule*, Kuhnau, el 5 de junio de 1722. Seis personas solicitaron el cargo, entre ellas Telemann, quien resultó elegido merced al buen trabajo realizado en esa ciudad 20 años antes y porque en ese entonces era el músico más popular de Alemania. Sin embargo, una de las labores del *Kantor* era la de enseñar latín, y Telemann se rehusó a hacerlo; además, sus patrones en Hamburgo estaban renuentes a perderlo y le ofrecieron un sustancioso aumento de sueldo, por lo que el puesto quedó de nuevo vacante. Bach había presentado como obras de prueba sus cantatas 22 y 23, y estuvo de acuerdo en nombrar un asistente pagado de su bolsillo que enseñara latín, así que el consejo lo nombró el 22 de abril de 1723. El *Kantor zu St. Thomae et Director Musicae Lipsiensis* era el músico más importante de la ciudad, y como tal, el responsable de todas las actividades musicales de las 4 iglesias de Leipzig. Sin embargo, a Bach el puesto le parecía un paso abajo en su carrera después de haber sido *Kapellmeister*, si bien dicha opinión la expresó años después de ocupar el cargo, y al principio lo asumió con buenos augurios. En cambio, desde siempre tuvo disputas continuas con los miembros del consejo municipal, quienes lo consideraban un *Kantor* de



tercera, que no era capaz de hacer ni siquiera lo que se esperaba de él, como por ejemplo enseñar latín. Ni ellos ni el pueblo apreciaban su talento musical. Lo veían como a un anciano estirado que se aferraba a formas obsoletas de música. Su producción, sin embargo, incluye la música más importante de su vida en el aspecto litúrgico. Las 202 cantatas que nos han quedado de las 295 que compuso en Leipzig pueden mencionarse al principio de la lista, y aunque hacer un recuento siquiera un poco detallado de su obra queda fuera del alcance de este breve estudio, quisiera mencionar algunas composiciones que me son particularmente queridas. Con la muerte del Elector Friedrich August I de Sajonia, el 1 de febrero de 1733, comenzó un periodo de duelo nacional que duró 5 meses, durante los cuales Bach trabajó en el Kyrie y el Gloria de su gran *Misa* en si menor, y con la esperanza de obtener un título en la capilla de la corte presentó la obra el 27 de julio al elector Friedrich August II. Recientes investigaciones confirman que la misa se ejecutó por esos días en Dresden; no fue sino hasta 1736, sin embargo, que recibió el título de *Hofkomponist*, a lo que Bach correspondió con un concierto a dos órganos para el estreno del nuevo instrumento de la *Frauenkirche*. El *Weinachts Oratorium* (Oratorio de Navidad), formado por seis cantatas que en su forma original habían tenido temas profanos fue presentado entre la Navidad de 1734 y la Epifanía de 1735. Es probable que la primera representación de la *Matthäuspassion* (Pasión según San Mateo) haya tenido lugar el viernes santo de 1727 en una versión preparatoria imposible de reconstruir hoy en día. Reciente evidencia, como la fecha del libretto de Picander y la reparación del segundo órgano de la *Thomaskirche*, sugiere que la fecha del viernes santo de 1729 asumida como la del estreno de la versión final pudiera no ser correcta. La Pasión, entonces, quedaría al principio de una serie de cantatas planeadas por Bach y Picander para los años 1728 y 29, y aunque Picander logró completar buena parte de los textos de la obra, Bach compuso la música para sólo nueve obras y un fragmento de otra.

En 1729, Johann Sebastian asumió la dirección del *Collegium Musicum*, una asociación musical voluntaria de artistas profesionales fundada por Telemann en 1704 que ofrecía conciertos periódicamente y tenía una gran reputación en la ciudad, conservando el cargo hasta 1737. En ese año volvió a interesarse por la música instrumental, trabajando en la llamada segunda parte del *wohltemperirte Clavier*, y en la tercera parte del *Clavierübung*, la mayor de sus obras para instrumentos de teclado, cuya primera parte apareció en 1731 y la segunda en 1735. Es curioso que Bach llamara “ejercicios” (*Übungen*) a obras tan exquisitas como las suites inglesas y francesas, o las mismas Variaciones Goldberg, lo cual dice muchas cosas interesantes sobre los alcances de sus ideas pedagógicas, mas allá de los pequeños cuadernos dedicados a la educación musical de sus hijos.

La visita de Bach a Federico el Grande de Prusia en mayo de 1747 es el mayor de los pocos eventos espectaculares en la biografía del compositor. Comenzó el 7 de mayo en el palacio de Postdam, en donde el Emperador –mismo que era un consumado artista y ejecutante de la flauta– le propuso a Bach la improvisación al piano (instrumento de novedad por aquel entonces) de una fuga a 4 voces sobre un tema aportado por el primero, prueba de la que el maestro salió airoso. Ese mismo tema sería posteriormente la base para la obra conocida como “Ofrenda Musical”, dedicada al monarca y formada de varios ejemplos de contrapunto para diversos instrumentos que constituyen, junto con *Die Kunst der Fuge* –obra que data también de la década de los 1740as– el tesoro más importante del género. Al día siguiente Bach dio un recital de órgano en la *Heiligegeistkirche* de Postdam, y esa misma noche, durante una sesión de música de cámara, improvisó sobre un tema propio una fuga a seis voces, algo no sólo difícil de ejecutar, sino difícil de imaginar. También visitó la nueva ópera de Berlín y los órganos de Postdam y Berlín.

En sus últimos años, Bach sufrió de afecciones en sus ojos, concretamente cataratas, y a la postre quedaría ciego. Para principios de 1749 se hallaba incapacitado para trabajar y en octubre fue incapaz de hallarse presente en el bautizo de su último nieto, Johann Sebastian Amkol. A finales de marzo de 1750 se sometió a una operación ocular efectuada por John Taylor, quien habría de efectuar una operación similar con Handel, la cual fue sólo parcialmente exitosa y hubo de ser repetida en abril con resultados aún peores; juntamente con la afección de los ojos, el físico de Sebastian se hallaba seriamente debilitado. Durante los meses siguientes el deterioro de su salud fue tal que el 22 de julio se vio obligado a tomar la comunión en su cama. Murió tras solamente 6 días, la noche del 28 de julio de 1750, después de sufrir un ataque cerebral, siendo sepultado dos días después en la iglesia de San Juan. Anna Magdalena, quien además de ser su esposa se constituyó en asistente personal y copista, le sobrevivió diez años; como el modesto patrimonio de Bach, consistente sobre todo en instrumentos musicales tuvo que ser dividido entre la viuda y los 9 hijos sobrevivientes de los dos matrimonios del maestro, ella murió en la más abyecta pobreza en 1760.

## Historia de la obra

En la práctica musical, temperamento es cualquier sistema de afinación que agranda o disminuye los intervalos de la escala natural y toma ventaja de la relativa tolerancia del oído a las imperfecciones de afinación. Para entender la necesidad de un temperamento musical debemos hablar brevemente de los hallazgos de Pitágoras de Samos (c. 500 AC), quien fue el primer pensador en ocuparse de los fundamentos físicos del arte de los sonidos, como parte de un Cosmos (el concepto filosófico opuesto al Caos) susceptible de ser comprendido, medido y delimitado. Creía que las armonías eran el fundamento del Cosmos, y que éstas se gobernaban o regían por proporciones matemáticas. Los números eran la sustancia primordial. Así, a Pitágoras se le relaciona con la aplicación de proporciones matemáticas a la afinación de sonidos en una sola cuerda vibrante, un instrumento llamado –por supuesto– monocordio.

En el sistema filosófico pitagórico, la octava era el principal intervalo a establecer al afinar un instrumento de cuerda. La razón matemática para afinar una octava, tanto en una cuerda como en los tubos de un órgano es de 2:1; el intervalo de quinta tiene una razón de 3:2 y una cuarta 4:3. Estos tres intervalos son aún llamados perfectos hoy en día. Usando el intervalo de quinta y el monocordio, todas las demás notas del modo o escala pueden ser derivadas de forma “pura” hasta una extensión de 7 octavas. Desafortunadamente, este gran círculo de quintas no nos conduce a una escala en concordancia matemática. A la fracción faltante se le llamó *Logon* en griego –primeramente– y luego se le conoció como “coma sincrónica”. De este modo, para cerrar esa pequeña imperfección, el intervalo de quinta debía temperarse, hacerse más pequeño, destruyendo o por lo menos amenazando con ello las armonías que sostienen el Cosmos.

En las épocas medievales se usó un temperamento discreto para mantener la escala agradable al oído, sin embargo, a mitad del siglo XVII se desató una verdadera crisis: la afinación perfecta y el temperamento discreto eran útiles cuando se usaban en instrumentos melódicos como el violín, pero en los instrumentos de teclado permitían tocar solamente con determinados tonos e intervalos, cuando la música evolucionaba hacia combinaciones más complejas, más audaces, en la armonía y el contrapunto. Diversos teóricos y compositores experimentaban con maneras diferentes de temperar la escala, de acuerdo con sus preferencias, y los órganos y clavecines se convirtieron en un campo de batalla de las proporciones en pugna. De los muchos temperamentos que a lo largo de esos años buscaron resolver la disputa

destaca el llamado de “tono medio” o “desigual”, aunque en rigor no debería llamársele temperamento, porque tiene una gran diversidad de variantes y es un paliativo insatisfactorio para el problema.

Para afinar la escala con este método, se toma una sucesión de 4 quintas justas que se reducen de manera que dé la tercera mayor de Aristógenes (más amplia que la de Pitágoras). Una vez establecido el valor de la quinta temperada, se realizará un ciclo de doce quintas que parte de mi bemol y termina en sol sostenido. Para cerrar el ciclo es necesario tomar por enarmonia uno de los sonidos y formar una quinta con el sonido inicial; esta quinta es más grande que las otras, produciendo numerosas pulsaciones, razón por la cual se le llamó “quinta del lobo”, pues los organistas comparaban su desafinación con un aullido. No es forzoso comenzar el ciclo de quintas sobre mi bemol, pues cualquiera puede ser el punto de partida, aunque siempre será necesario cerrar el ciclo con la quinta del lobo. Algún constructor de instrumentos italiano construyó inclusive un clavicémbalo con una tecla para el re sostenido y otra para el mi bemol.

El llamado temperamento desigual siguió en uso hasta bien entrado el siglo XIX, siendo usado por Beethoven. Se sabe que hasta el mismo Bach enseñaba a sus alumnos a afinar en tono medio para la ejecución de determinadas obras. Aún así, y no obstante los esfuerzos acomodaticios de compositores y constructores de instrumentos, el tono medio era un sistema condenado a ser rebasado por una especie de negociación entre la afinación precisa de ciertos intervalos y el sentido de lo práctico: el temperamento igual o simplemente –como Bach lo llamaba- El Temperamento.

Para la época en la que Bach aprovechó sus ventajas, el temperamento igual era todo menos una novedad. Desde 1482 hubo un intento serio de sistematizarlo por el teórico Bartolomé Ramos de Pareja, si bien ya era practicado empíricamente por los vihuelistas españoles de aquel entonces. La idea de la que parte dicho temperamento es la de dividir la octava en 12 semitonos iguales, y es el sistema por medio del cual se afinan en la actualidad todos los instrumentos de teclado. El desarrollo de métodos para calcular los intervalos del este temperamento se encuentra registrado en el libro de J. M. Barbour *Tuning and Temperament* de 1951, y en donde se lee: “[...] la manera más sencilla es elegir la razón correcta para el semitono y luego aplicarla 12 veces”. La razón 18:17, familiar a los teóricos anteriores al renacimiento y recomendado por Vincenzo Galilei en 1581 corresponde matemáticamente a un semitono de .99, virtualmente indistinguible del semitono 100 del temperamento igual actual. Por lo tanto, su historia práctica se ocupa de su refinamiento en varios aspectos y su aceptación gradual por parte de los ejecutantes de instrumentos de teclado, desde 1650 –cuando Frescobaldi le dio su apoyo– hasta 1870, año en el que aún las catedrales inglesas más conservadoras lo adoptaron.

Las grandes ventajas de esta forma de afinación se resumen en un interesante comentario atribuido al abate de San Martino en Sicilia, Girolamo Roselli:

Esta manera de dividir el diapasón o la octava en doce partes iguales[...]podría aliviar las dificultades de cantantes, músicos y compositores, permitiéndoles en lo general[...]tocar o cantar[...]DO, RE, MI, FA, SOL, LA en cualquiera de las 12 notas que ellos deseen, produciendo música circular, viajando por todas las notas; así, todos los instrumentos podrán conservar o mantener su afinación y tocar al unísono, y los órganos ya no estarán ni muy altos ni muy bajos de tono.

Entre otras muchas cosas, El Clave Bien Temperado es una celebración musical a la solución de un problema antiquísimo. Sin el temperamento, esa obra simplemente no podría

ser ejecutada con éxito, ni muchas otras piezas de igual o superior complejidad. Se trata de una colección de 24 preludios y fugas que Bach reunió en 1722, cada una compuesta en las doce diferentes tonalidades posibles, un preludio y una fuga por tonalidad. No se sabe si esa es la fecha en la que comenzó o terminó con la obra, porque 11 de sus preludios aparecen sin fecha precisa en el *Klavierbüchlein* de Wilhelm Friedemann Bach. Pero en todo caso esta primera colección es la única que lleva el título arriba mencionado; otro grupo perfectamente análogo de preludios y fugas apareció en 1742 (empezó a escribirse desde 1738) y por tradición se le considera la segunda parte de la obra original.

## Análisis

### Preludio.

#### Análisis formal

El preludio consta de 38 compases y tres secciones bien delimitadas, una de ellas en estricto movimiento continuo de dieciseisavos y las otras con carácter improvisatorio. La primera va del principio hasta el compás (c.) 24, y lo considero como el desarrollo de una progresión armónica usando el motivo rítmico-melódico que sirve de base al preludio; dicho motivo se presenta en los cuatro primeros compases con un simple círculo armónico:



Los últimos 6 compases de esta primera sección contienen material que aumenta la tensión armónica hasta el c. 25, en donde la continuidad se rompe y la progresión se prolonga tres compases más con un dibujo melódico diferente:



En el c. 28 aparece marcado *Presto*; ahí empieza la segunda sección, que constituye una especie de fermata que se desarrolla sobre el pedal de la *dominante* (aunque solamente se mantiene el primer compás) y tiene la estructura de un cañon a la octava. El pedal se rompe en el c. 34 y la fermata se prolonga un compás más, ahora en la forma de una improvisación más

libre que desemboca al *allegro* del c. 35, que hace las veces de una sección conclusiva, si bien su estructura sugiere que se le debe de tratar como otra improvisación. Los compases del *Presto* en adelante son un regreso al preludio como demostración de habilidad y bravura, muy de acuerdo con el espíritu original de la forma.

#### Análisis Armónico

El preludio, en su primera parte, es un coral figurado que usa como vehículo un motivo que se describirá en el análisis temático. Los primeros cuatro compases suponen una presentación de dicho motivo, con un círculo que va de la *tónica* a la *subdominante*, a la *dominante* y de regreso a la *tónica* con un pedal de *do* en el bajo. Del c. 5 hasta el c. 18 la dirección del movimiento es descendente, con la nota superior de los acordes implícitos dibujando una escala de *Mi bemol mayor*, como se muestra en el ejemplo:

A partir del c. 19 la tensión armónica va en aumento, del c. 21 en adelante se mantiene un pedal de *sol* en el bajo y en el c. 25 la continuidad del motivo original se rompe, para dar paso a una repetición del esquema armónico de los primeros 4 compases, pero ahora con acordes arpegiados.

En el c. 28 una marca de *Presto* señala el comienzo de una fermata cuyo carácter improvisatorio impregna el pasaje hasta el final del preludio. En los compases (cc.) 28 al 33 se repite en un *stretto* el motivo armónico de la escala descendente que escuchamos en los cc. 5 a



18, aunque en tonalidades diversas, hasta llegar al acorde de séptima del c. 34, que hace las funciones de una cadencia rota. A partir de ese lugar, y hasta el final, la armonía se mueve sobre un pedal de *do* en el bajo. Después de una alusión más al motivo de la escala descendente –en esta ocasión en el *disminuido-homónimo* mayor de la *tónica*– el preludio termina con una extensión en arpeggio de la cadencia plagal [IV menor- I tercera de picardía] sobre el ya mencionado pedal.



### Análisis temático

El tema utilizado como base del preludio tiene un doble componente: en la mano derecha una melodía que dibuja un intervalo, con la nota superior e inferior del mismo en el primer dieciseisavo de cada tiempo, pasando por un pequeño bordado; y en la izquierda un dibujo análogo cuyas notas de apoyo descansan usualmente en la *tónica* y el tercer grado del acorde.



Hay pequeños episodios en los que este ornamento se rompe. Como en el pasaje que se inicia en el c. 19, cuando la nota inferior se escucha primero por espacio de dos compases: aunque en general la presencia del tema es constante hasta el c. 25, en donde comienza las secciones con carácter improvisatorio; aún así, la sección marcada *Presto* es una glosa del tema. El *allegro* en donde comienza la *coda* no contiene material temático, sino que es continuación de la idea improvisatoria del *adagio*.

### Fuga

Consideraciones generales.- La fuga en *do* menor tiene dos particularidades que la hacen distinta a la mayoría de las fugas de *Das nobleste Meister Clavier*. La primera de ellas es su solidez temática, o sea, la presencia de material ya sea del sujeto o de uno de sus contrasujetos en prácticamente todas las voces en cualquier lugar de la fuga; la segunda es la ausencia de los recursos contrapuntísticos que caracterizan a esta forma, es decir la aumentación, la disminución, la inversión y el *stretto*.

Exposición.- La fuga está escrita a tres partes o voces. Comienza con la enunciación del sujeto por el alto en la *tónica*, empezando con el primer grado, el sujeto hace un énfasis en la *dominante* (c. 2) y termina en el tercer grado (c. 3).



Una vez enunciado el tema entra la soprano con la respuesta –en este caso tonal– en la dominante, mientras la soprano enuncia el contrasujeto; ambos, respuesta y contrasujeto terminan en el c. 5. Los cc. 6 y 7 contienen material episódico que por su brevedad podría considerarse como un interludio dentro de la exposición; en esos compases la soprano canta un motivo en progresión tomado de las primeras 5 notas del sujeto, en tanto que el alto responde con un motivo que recuerda –si bien en movimiento contrario– el material del contrasujeto. Es hasta el c. 7 en donde el tenor comienza con la presentación del tema en su forma y tonalidad original; mientras tanto, la soprano enuncia el contrasujeto y el alto presenta un segundo contrasujeto, el cual recibirá un trato más bien libre a lo largo de la fuga. El sujeto y los dos contrasujetos terminan la exposición en el c. 9.

Cc. 9 y 10.- Primer episodio; la soprano y el alto hacen una serie de pregunta y respuesta con las primeras notas del sujeto, y el tenor canta en escalas tomadas del principio del contrasujeto.

Cc. 11 y 12.- Enunciación del sujeto en la soprano, una versión variada del segundo contrasujeto en el alto y el contrasujeto en el tenor; el pasaje está en *mi bemol* mayor, tonalidad a la que nos condujo el episodio y que es el relativo mayor de la *tónica*.

Cc. 13 y 14.- Segundo episodio; las mismas escalas en dieciseisavos del primer contrasujeto aparecen ahora en la soprano, mientras que el alto y el tenor presentan en movimiento paralelo por terceras el otro motivo que lo forma, en octavos.

Cc. 15 y 16.- El alto enuncia el sujeto en la forma y tonalidad de respuesta, la soprano el contrasujeto I y el tenor el contrasujeto II.

Cc. 17-19.- Tercer episodio; La soprano acota solamente con un motivo de dos notas tomado del sujeto, el tenor canta una fracción más grande del mismo a manera de progresión y el alto retoma el material que presentó en el interludio de la exposición, en el c. 19 el tenor toma dicho motivo. Las progresiones del episodio llevan la armonía de la *dominante* de nuevo a la *tónica*.

Cc. 20 y 21.- La soprano con el sujeto en la *tónica*. Alto contrasujeto I, tenor contrasujeto II.

Cc. 22 – 26.- Cuarto episodio. Es el último y más largo de la fuga; en los dos primeros compases la soprano y el alto hacen de nuevo pregunta y respuesta sobre las primeras notas del sujeto, en el c. 24 aparece una glosa melódica de las mismas notas y en el 25 y la primera mitad del 26 el alto sólo acompaña a la soprano que sigue cantando el sujeto incompleto ya sobre un pedal implícito de la dominante. Mientras tanto, el tenor desarrolla las escalas del primer contrasujeto.

Cc. 26 – 28.- Penúltima enunciación del sujeto en el tenor, en la *tónica* y en su forma original. Así, las tres voces han enunciado el sujeto, cada cual en su momento, en su forma y tonalidad originales. Soprano contrasujeto I, Alto contrasujeto II (en versión variada). Las tres voces resuelven a cadencia rota sobre la *mediante* en el tercer tiempo del c. 28.

Coda.- Después de un breve puente, la soprano enuncia el tema por última vez en su forma y tonalidad originales sobre un pedal de *do* en el tenor; el alto acompaña con unos conclusivos acordes.

Secciones	Exposición	1er Episodio	Tema	2do Episodio	Tema	3er Episodio	Tema
Compases	1 2 3 4 5 6 7 8	9 10	11 12	13 14	15 16	17 18 19	20 21

4to Episodio	Tema	Coda
22 23 24 25 26	26 27 28	29 30 31

## Bach como maestro

Uno de los primeros libros que un alumno de piano debe adquirir para su estudio –una vez que ha logrado aprender las posiciones básicas de las manos sobre el teclado– es un álbum que contiene selecciones del *Klavierbüchlein* –o pequeño cuaderno para teclado– que Bach escribió para ser usado por su esposa, Anna Magdalena, en la educación musical de sus hijos. En dicho cuadernito se encuentran varias obras para instrumento de teclado (originalmente fueron pensadas para el clavecín) de extraordinaria belleza y sencillez, la mayoría de ellas danzas cuyo uso era común en el siglo XVIII como minuetos, *musettes* y sarabandas, así como piezas características tales como marchas y preludios. Cuando los alumnos, usualmente niños, comienzan a trabajar en el Cuaderno, se encuentran con algunas de las melodías más famosas que existen, las cuales van poco a poco dándoles los elementos de ejecución musical más apreciados: la melodía cantada, el *legato*, la independencia de las voces, la gradación y el fraseo, entre otros. Las obras son enormemente atractivas (a los 10 años es difícil, realmente difícil que algo que te exige disciplina y trabajo te parezca atractivo), hermosas, y terminar de aprender una de ellas te llena con el deseo ferviente de aprender la siguiente; así, podría decirse que –debido a todo lo que he mencionado y a muchas otras características– en casi todos los métodos que existen para enseñar a tocar el piano, si no es que en todos, el Cuadernito de Anna Magdalena es un paso obligado antes de abordar piezas de repertorio; y gracias al cielo que así es, porque una de las mejores etapas en mis primeros años estudiando el piano fue cuando aprendía y tocaba en público sus pequeñas danzas y marchas. Las marchas, sobre todo, eran muy emocionantes. ¿Como es, entonces, que un compositor que aparentemente recibió poca o ninguna educación musical, y que casi todo lo referente a la composición lo aprendió por sí mismo, ha resultado ser un tan grande maestro no sólo en su época, sino a lo largo de los siglos?

Las obras del cuaderno de Anna Magdalena no son, por supuesto, las únicas que pueden ser consideradas como obras dedicadas a la enseñanza. El mismo Bach hizo algo que a la fecha sigue provocando admiración y sorpresa, o sea, reunir prácticamente la totalidad de sus obras para teclado en una monumental colección llamada *Klavierübung*, o Ejercicios para Teclado (nombre tomado de una obra de Kuhnau, su antecesor en la *Thomaskirche*) de la misma forma en que Balzac reunió casi toda su narrativa en La Comedia Humana. En su gran colección, Bach incluyó obras tan importantes como las Variaciones Goldberg, las Partitas, las Suites inglesas y francesas, los pequeños preludios y fugas y las invenciones a dos y tres voces. Todas estas obras tienen en común –aparte de la maestría de su composición y su belleza– la



cualidad de poder ser ordenadas por grado de dificultad para su estudio a lo largo de los años que toma aprender el piano.

Hay una pregunta que nos hacen a los pianistas en algún momento de la carrera, y no siempre hay una buena respuesta para ella en la cabeza. Nos preguntan por qué ponemos tanto interés en estudiar la obra de Bach, si Bach ni siquiera había sido pianista; es más, en su época el piano era apenas un instrumento experimental y su desarrollo estaba en pañales. En una ocasión, inclusive, me enfrasqué en una discusión con otro alumno, quien afirmaba que era un error el que los alumnos de piano usáramos las obras de Bach para aprender a tocar el piano, pues nuestros instrumentos en la actualidad no tenían nada que ver con los que el maestro había usado (salvo tener un teclado semejante) y por lo tanto lo que hacíamos era distorsionar su pensamiento musical para un dudoso beneficio sin consecuencias legítimas en lo musical. Yo era muy joven.

El argumento me sorprendió sobre todo por su carácter temerario (hoy en día, y por la misma razón, ni siquiera lo habría tomado en serio) dado que desafiaba una práctica generalizada y ponía en duda lo hecho por grandes artistas que habían realizado grabaciones consideradas como muy importantes. Sabía que el argumento era falso y que debía tener un montón de fallas, pero lo único que se me ocurrió decir fue que no importaba que los instrumentos no fueran los mismos, siempre y cuando el teclado de uno y otro se vieran iguales. Honestamente, una muy floja respuesta para un asunto tan importante y al mismo tiempo tan sencillo.

Cómo es posible que no fuera capaz de hacerle ver a esta persona cosas tan simples como que los estudiantes de piano no somos los únicos en tocar las obras de Bach aún cuando no fueron pensadas para nuestro instrumento particular. En la misma Escuela de Música se ven por todas partes contrabajistas tocando las suites para cello, al igual que lo hacen los violistas. Se ven también estudiantes de flauta tocando atrevidas transcripciones de las Partitas, e inclusive instrumentos mucho más modernos como el corno francés y por supuesto las percusiones como la marimba se benefician de las cualidades de las obras de Bach. El mensaje y el contenido de su música se encuentran más allá de los medios que se usen para su ejecución. Mi maestro de piano me recomendó en una ocasión que estudiara las invenciones a dos voces con la parte de la mano izquierda tocada por un cello y la de la mano derecha tocada por mí, para poder apreciar el verdadero significado de la independencia de las voces, una de las metas establecidas por el propio Bach.

Pero volviendo al pequeño libro blanco y a su efectividad a lo largo de las épocas, he llegado a la conclusión de que el éxito de Bach como maestro es que en cada una de sus partituras –sobre todo aquellas agrupadas dentro de los *Übungen*– aparece un problema interesante, ya sea musical o técnico, y en la misma obra aparece la solución o la clave para encontrar la solución a dicho problema; lo más hermoso es que a veces el intérprete no se da cuenta de que hay un problema a resolver y tampoco se da cuenta de que acaba de resolverlo; todo el proceso se lleva a cabo dentro de la dinámica misma del estudio y la ejecución de la obra siempre y cuando el trabajo sea serio y cuidadoso, aunque, a decir verdad, hay ocasiones en las que la obra es tan noble como para permitirnos aprender de ella incluso con un estudio descuidado.

Aunque esta observación es válida para cualquier instrumentista o cantante, los pianistas lo ven más claramente en obras como las Suites Francesas o las Partitas, en las que en cada una de las danzas aparecen pasajes en los que a menudo sostener una voz, o respetar una articulación presenta problemas, pero basta con destacar una determinada voz para que la articulación mejore, o es suficiente con respetar la articulación para que una voz que no sonaba logre destacar. Por supuesto se trata de un ejemplo un tanto burdo, pero sirve para ilustrar lo

que sucede durante el trabajo real. Se podría decir que, para el caso, cualquier obra de cualquier autor tiene en sí misma la solución a sus dificultades, pero lamentablemente eso no es así, para desgracia de muchos estudiantes que desdeñan el estudio de escalas, arpeggios y ejercicios de índole semejante. Para mencionar otros ejemplos en versión simplificada: Beethoven puso los problemas y Czerny las soluciones, pero si no se ha trabajado a Czerny con seriedad, es difícil aprender los Estudios de Liszt, que abren el camino del repertorio romántico; aunque no importa qué tan bien se toque la música de Liszt, es difícil tocar la música de Chopin si no se ha trabajado con seriedad en sus Estudios primero, y así sucesivamente. Después de Bach, hay que apoyarse en los estudios y ejercicios para tocar la música de repertorio. Bach es el ejercicio y el repertorio al mismo tiempo.

En la práctica pianística estudiantil mexicana de hoy en día se observa una cierta predilección por abordar el repertorio sin estar técnicamente preparado para ello. Un alumno de otro maestro de piano me dijo que su maestro no lo hacía practicar escalas porque “las practicaba al tocar Mozart”, y tal cosa puede ser posible, pero no correcta; la práctica de las escalas es una de las bases de la técnica pianística, pues con ella se obtienen tanto el conocimiento de las tonalidades y las digitaciones como la igualdad del sonido y de la articulación. Ojala y se tuviera más cuidado antes de decidir que un alumno está listo para abordar obras de un nivel superior. Es cierto que –como afirma Busoni– la preparación técnica no hace al pianista, pero si Bach le prestaba tanta atención y la consideraba como parte orgánica de toda su obra para teclado, ¿por qué nosotros no hemos de hacerlo?

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata en si bemol mayor, Kv. 333 (315c)

### Biografía

Su nombre completo fue Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (los primeros dos nombres por el santo del día y los otros dos por su padrino de bautizo; si bien Mozart usaba la versión latina de Theophilus: *Amadeus* o *Amadé* y ocasionalmente la versión alemana: *Gottlieb*) y muy pocos artistas han influido en la historia de la música como él. Nació en la villa de Salzburgo, perteneciente en aquel entonces al Imperio Austro-Húngaro, el 27 de enero de 1756. Su madre se llamaba Anna Maria Pertl (1720 - 1778) y su padre Leopold Mozart (1719 - 1789), músico grandemente dotado y a su vez de los mejores maestros de violín de Europa. Wolfgang fue su séptimo y último hijo, aunque solamente él y su hermana Maria Anna (llamada *Nannerl* de cariño) lograron sobrevivir más allá de la infancia.

El extraordinario talento de Mozart para la música se hizo evidente desde sus primeros años de vida. En el cuaderno de música de Nannerl, Leopold anotó que algunas de esas piezas habían sido aprendidas por Wolfgang cuando éste tenía solamente 4 años. Sus primeras composiciones, un *Andante* y *Allegro* (Kv. 1 a y b) fueron escritas a principios de 1761, a los 5 años. Su primera aparición pública tuvo lugar en la Universidad de Salzburgo en septiembre de 1761, y fue seguida por un viaje de tres semanas a Munich en 1762, en donde los dos hermanos tocaron el clavecín en presencia del elector de Bavaria. Es claro que Leopold no veía nada impropio en exhibir y hasta explotar el inusual talento de sus hijos, de modo que la infancia de Mozart está llena de viajes y giras artísticas por Europa, durante las cuales obtuvo gran cantidad de conocimiento, experiencia y tuvo la oportunidad de conocer y hasta intimar con gran cantidad de nobles, príncipes y monarcas.

Para cuando los Mozart emprendieron su ambicioso viaje a París y Londres (dos importantes centros musicales de la época) llevaban ya su propio carruaje y paje. La gira comenzó en junio de 1763 y no terminó sino hasta fines de 1766. Durante la misma, Mozart tocó en Versalles, en presencia de Luis XV, y en la de Jorge III, en Londres. Publicó por primera vez obras suyas (dos pares de sonatas para teclado y violín); conoció a los artistas más renombrados del momento, como Schobert, Eckart, el filósofo Daniel Barington –quien le hizo una serie de exhaustivas pruebas para asegurarse de que no era un fraude- y el barón Grimm. El niño prodigio no solamente tocaba al clavecín sus propias composiciones, sino que también improvisaba, leía a primera vista piezas consideradas difíciles, tocaba el violín y cantaba (con una voz débil, pero profundamente expresiva, según Barington). En una de sus muchas cartas a casa, Leopold se jactaba de que había llevado a su hijo a una catedral para que conociera el órgano, y apenas media hora después, Mozart ya había adquirido cierto dominio de los pedales, “una cosa verdaderamente asombrosa”, dijo.

No obstante sus precoces logros, Mozart nunca recibió educación formal (es decir, escolarizada), ni musical ni de ningún otro tipo. Cuando joven aprendió latín e italiano, además de algo de francés e inglés. En sus manuscritos aparecen muchos juegos de numerología que indican que disfrutaba de la aritmética; si bien tenía una cultura sobresaliente, se cree —quizá con razón— que su único maestro fue su padre.

Mozart pasó los meses siguientes a su regreso escribiendo algunas fugas, obras vocales como el fragmento de oratorio *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, y haciendo arreglos de pequeños conciertos. En todas estas obras, la mano de Wolfgang se encuentra dirigida por las correcciones e indicaciones de Leopold. En enero de 1768 estaban en Viena para ser oídos en la corte. A principios de febrero Leopoldo concibió un plan para que Mozart escribiera su primera ópera *buffa*, una obra que se llamaría *La finta semplice*, pero aunque el emperador había dado su consentimiento y el mismo Glück vió el proyecto con benevolencia, éste fracasó. En su lugar, Mozart presentó un singspiel en un acto comenzado un poco antes de *La finta* llamado *Bastien und Bastienne*, el cual fue estrenado en función privada en la casa del famoso científico Anton Mesmer, cuyas teorías sobre la curación por magnetismo dieron origen a la palabra mesmerizar. *La Finta Semplice* sería estrenada en uno de los salones del palacio arzobispal de Salzburgo en mayo de 1769.

Leopoldo llevaba tiempo queriendo llevar a su hijo a Italia. Después de todo, se trataba de la cuna de la ópera, el lugar en el que se dictaban los estilos y la moda en la música y en donde los talentos de Wolfgang serían apreciados sin duda. Partieron el 13 de diciembre de 1769 y el viaje siguió el patrón usual: entrevistas con personas importantes, recitales, conciertos, pruebas de habilidades y recepciones en salones. Visitaron Mantua, Cremona, Milán, Parma, Lodi (ahí, en una posada, terminó su primer cuarteto) y Bolóña, en donde conoció al famoso Farinelli. En Roma tuvo audiencia con el Papa, quien lo condecoró con la orden de la Espuela Dorada con el grado de Caballero. Glück y Dittersdorf habían recibido la misma condecoración, aunque con un grado menor. Antes de dejar Roma Wolfgang compuso por lo menos dos sinfonías. En octubre de 1770 estaban de nuevo en Milán para la composición y el estreno de *Mitridate, Re di Ponto*, con libreto de Anacleto Cigna sobre un texto original de Racine. El estreno se llevó a cabo en el Regio Ducal Teatro el 26 de diciembre de 1770. El 14 de enero del 71 abandonaron Milán (no sin antes dejar listos planes para un eventual retorno) y el 28 de marzo estaban de regreso en Salzburgo. Durante todo el viaje, Mozart no dejó de escribir postdatas y adendas en las cartas de su padre, la mayoría comentarios alegres y juveniles que contrastaban con la adusta seriedad del texto principal, ocasionalmente se colaban algunas obscenidades y hasta saludos dedicados a jovencitas de Salzburgo.

No pasó mucho tiempo antes de que los Mozart regresaran a Italia. Estaban pendientes un contrato para una segunda ópera para Milán y un oratorio para Padua. La primera fue escrita a la manera de una *serenata* o *fiesta teatral*, y lleva el título de *Ascanio in Alba*. Fue estrenada el 17 de octubre de 1771 y fue un gran éxito. El oratorio se llamó *Betulia Liberata*. Durante ese viaje, Leopoldo aprovechó la oportunidad para buscar un puesto para Wolfgang en la corte del archiduque Ferdinando, pero la madre de éste, la emperatriz Maria Theresia le aconsejó no cargar con el peso de esa “gente inútil”, porque los Mozart, que “andan de aquí para allá como limosneros”, degradarían su servicio. Con una nueva sinfonía y un divertimento compuestos en Milán, padre e hijo estaban de regreso en casa en diciembre. Ahí, un acontecimiento crucial los esperaba. Poco después de su arribo, el patrón de Leopoldo, el príncipe arzobispo Segismundo conde de Schrattenbach murió. Su sucesor, Hieronymus conde de Colloredo ascendió al trono el 14 de marzo de 1772 y para celebrarlo, Mozart compuso la serenata *Il sogno di Scipione*, que se escenificó en mayo. El 9 de julio fue oficialmente tomado en

el servicio de la corte, con un salario de 150 florines como *Konzertmaster*, habiendo ocupado el puesto de manera honoraria por tres años.

El tercer y último viaje a Italia comenzó el 24 de octubre de 1772. La misión de Mozart consistió en componer y presentar la tercera ópera milanesa, *Lucio Silla*, cuyo estreno tuvo lugar el 26 de diciembre, además de escribir una de sus más famosas obras vocales: el motete para soprano solista *Exultate, jubilate*, dedicado al *prima uomo* de la ópera, Venanzio Rauzzini. Leopoldo estaba ansioso por encontrar un puesto para su hijo fuera de la opresiva atmósfera de la corte de Colloredo, pero sus esfuerzos, en esta ocasión dirigidos al Duque de Toscana, resultaron también en un fracaso.

Con todo, aún las giras italianas se consideran como parte del periodo juvenil de Mozart. La transición que lo llevó de ser un muchacho excepcionalmente dotado a convertirse en el gran compositor que conocemos puede ubicarse en las diez semanas que pasó en Viena en los años 1773 y 1774. Comúnmente se atribuye el papel de detonador al contacto de Mozart con las obras de madurez de Joseph Haydn, principalmente sus cuartetos de cuerda. Al regresar de su viaje, Wolfgang compuso algunas sinfonías y su primer concierto original para piano, una obra madura, muy lejana a las parodias que hizo de los conciertos de J.C. Bach con las cuales se ejercitaba.

En el verano de 1774 Mozart recibió una comisión para escribir una *opera buffa* para la estación de carnaval en Munich. El compositor se puso de inmediato a trabajar en lo que sería su primera obra de ese género luego de cinco años y medio de su primera incursión en el mismo: *La finta giardiniera*, con libreto de Coltellini, cuyo estreno el viernes 13 de enero de 1775 fue muy aplaudido. Por otra parte, padre e hijo participaban activamente de la vida musical de la ciudad, ejecutando obras litúrgicas y tocando en academias. También acudían a bailes de máscaras. Wolfgang tomó parte en un concurso de piano en contra del virtuoso Ignaz van Beecke, quien también había sido niño prodigio. Según Schubart, Mozart tocó sólidamente y leyó a primera vista de modo perfecto, pero en el resto de las pruebas fue superado por Beecke. Las primeras sonatas para piano datan de esta época.

Mozart regresó a Salzburgo el 7 de marzo para empezar un periodo al servicio de Colloredo que encontró deprimente. Las oportunidades de desarrollo en su ciudad natal eran muy limitadas y Leopoldo sospechaba continuamente que la opinión del arzobispo en cuanto a ellos era desfavorable, por lo que se sentían sumamente inseguros en sus dominios, eso sin contar la nostalgia de Wolfgang por el mundo musical del resto de Europa que le había prodigado tantos honores y aplausos cuando niño. No obstante, este periodo comenzó con una comisión de una obra para ser presentada en la visita del archiduque Maximilian Franz, el 23 de abril: la versión musical de la obra de Metastasio *Il re pastore*, en forma de serenata, lo que implica que se dio en forma de concierto, o semi-actuado. Tristemente, el texto no era del todo explotable y la magia creada por *La finta giardiniera* no apareció en esta obra. La otra producción importante de 1775 fueron los cinco conciertos para violín<sup>1</sup> que Mozart compuso aparentemente para sí mismo, ganando con cada uno maestría y dominio creciente de la forma y la técnica. Análogamente, 1776 fue el año de los conciertos para piano K<sub>v</sub> 238, 246 y el concierto para tres pianos K<sub>v</sub> 242. Por supuesto que la otra esfera de acción de Mozart por aquellos días fue la música religiosa: en total 6 misas fueron compuestas durante el periodo que pasó al servicio del cardenal, si bien la obra religiosa más importante fue la *Litanie de venerabili altaris sacramento* K<sub>v</sub> 243.

En 1777, el descontento de Mozart con su situación en Salzburgo provocó que éste escribiera una cuidadosa carta en la que le pedía al arzobispo respetuosamente que lo liberara

<sup>1</sup> Cinco si se considera que el llamado Adelaïde Concerto es una hábil falsificación que data de alrededor de 1930.



de su servicio. La sarcástica respuesta de Colloredo fue una nota en la que despedía tanto a Wolfgang como a Leopoldo. Obviamente, este último no podía dejar su empleo, y de algún modo fue reinstalado. El 23 de septiembre, Mozart comenzó en compañía de su madre (está claro que no era bueno para viajar solo) un viaje que lo llevaría por Munich y Mannheim hasta París. Por el camino visitó príncipes y electores para pedirles un puesto en sus cortes, pero ninguno supo dar otra respuesta que el consabido “no hay lugar para ti aquí” que desde Italia recibía.

En Mannheim, Mozart conoció y se enamoró de una soprano de 16 años llamada Aloysia Weber, quien le cambiaría la vida. Le trastornó tanto el sentido que, mientras Leopoldo lo urgía a moverse rumbo a París en busca de colocación, su hijo le contestaba con el ingenuo sueño de llevar a Aloysia a Italia para convertirla en *prima donna*, enfureciendo al viejo maestro más allá de lo que es posible imaginar. Finalmente, Mozart llegó a París en marzo de 1778, pero fuera de la composición de dos sinfonías falló igualmente en hallar acomodo. Para colmo de sus males, en junio su madre enfermó y, después de pocos días, murió en París. Su médico personal, el doctor Grimm fue el encargado de comunicar la noticia a Leopoldo, junto con la observación de que a Wolfgang no le convenía permanecer en la ciudad dado que su éxito ahí era más que dudoso; “a tu hijo” le escribió “le hubiese ido mejor en París con la mitad de talento y el doble de astucia”. Después de los continuos rechazos al pedir trabajo, de su fracaso en el amor y de la muerte de su madre, a Wolfgang sólo le quedaba dar marcha atrás: el 11 de enero de 1779 pidió al arzobispo que le diera su trabajo de nuevo, lo cual consiguió gracias a la negociación previa de Leopoldo, y pasó trabajando en sus labores cotidianas los años 1779 y 1780. La obra más sobresaliente de aquellos años fue la misa llamada “Coronación” Kv 317, que tradicionalmente se cree fue estrenada en la coronación litúrgica de una imagen de la Virgen en una iglesia cercana a Salzburgo.

En el verano de 1780, Mozart recibió el tan esperado encargo de una ópera para Munich, la cual sería *Idomeneo*, estrenada el 29 de enero de 1781. El 12 de marzo, recibió órdenes de unirse al séquito del arzobispo en Viena, en donde éste se hallaba para la coronación del emperador José II. Ufano de sus triunfos en Munich, Mozart se sintió humillado por el trato de sirviente que recibía al lado del Colloredo, razón por la cual solicitó su licencia definitiva en una entrevista en la que el cardenal pronunció insultos indignos de un prelado de su nivel. Para cuando eso sucedió, el compositor había abandonado el séquito para mudarse a la casa de sus viejos amigos los Weber. Aloysia se había casado con el actor y pintor Joseph Lange, y se empezó a relacionar el nombre de Wolfgang con el de la tercera de las cuatro hermanas: Constanza. Para finales de julio, Mozart recibió el libreto de un *singspiel* llamado *Die Entführung aus dem Serail*, y comenzó sin prisas su composición. Para cuando la obra fue estrenada el 16 de julio de 1782, la relación había rebasado los límites de lo amistoso, a tal grado que la madre de Constanza hizo saber a Leopoldo que, dado el grado de intimidad alcanzado por los jóvenes, aquél debía casarse con su hija o indemnizarla. Las cartas expresando la reacción de Leopoldo a esta noticia fueron destruidas después por Constanza. El 2 de agosto la pareja comulgó junta, el 3 se firmaron los contratos y el 4 de agosto se casaron en la catedral de San Esteban.

En 1784 Mozart se convirtió en Francmasón, hecho que habría de influir profundamente en muchas de sus obras de madurez. A partir de ésta época, la ópera ocuparía un papel central en sus ambiciones. Su siguiente producción contó también con un libreto de Da Ponte y sería musicalmente el reflejo de la felicidad y prosperidad que vivía el compositor. Con esos ingredientes se obtuvo *Le Nozze di Figaro*, estrenada en 1786. En mayo de 1787 Leopoldo murió, y a fines de ese año, Wolfgang viajó a Praga con la mayor parte escrita de otra gran obra maestra, *Don Giovanni*, para su estreno en esa ciudad el 29 de octubre. De regreso en

Viena, en noviembre, le ofrecieron el puesto de *Kammernusikus*, con responsabilidades menores de composición, como arreglar algunas obras de Haendel, entre ellas El Mesías, para agradar al gusto vienes.

A fines de 1789, la fuerza creativa de Mozart se volcó hacia la última de las óperas que escribiría con Da Ponte, *Così fan tutte*. El estreno se llevó a cabo en enero de 1790, con la presencia de Haydn, y fue un éxito. Hubiese podido tener más funciones de las 5 que dio, pero se atravesó la muerte de José II en febrero. Con la ascensión de Leopoldo II, Mozart esperaba que su situación en la corte mejorara, pero ni siquiera tuvo un quehacer oficial en la ceremonia de coronación. De frustración en frustración, en abril de 1791 hizo una petición oficial para el importante y bien remunerado puesto de *Kapellmeister* en la Catedral de San Esteban, dado que Hoffman, que ocupaba el puesto, estaba viejo y enfermo, pero lo único que logró fue ser nombrado asistente sin paga. Hoffman sobrevivió a Mozart por casi 2 años.

Constanza, embarazada de nuevo, visitaba constantemente las aguas de Baden, y Wolfgang colaboraba con su viejo amigo y compañero de logia Emanuel Schikaneder, cuya compañía de artistas daba funciones de teatro y *singspiel*, en la creación de *Die Zauberflöte*, que los ocupó hasta mediados del verano, cuando se interrumpió por dos encargos: una ópera para Praga, sobre texto de Metastasio llamada *La Clemenza di Tito*, y una misa de Requiem comisionada a través de un intermediario por un tal Conde Walsseg, quien acostumbraba encargar obras para presentarlas como suyas. En esta ocasión, deseaba la composición para homenajear a su esposa difunta, y pagó bien los servicios de Mozart, siempre necesitado de dinero a pesar de las óperas que estrenaba. En Praga, Mozart comenzó a sentirse enfermo, pero acudió el 2 de septiembre a una función de *Don Giovanni*, y estrenó *Titus* el 5 de septiembre, con éxito moderado (la emperatriz la llamó *una porcheria tedesca*).

Esa misma noche se estrenó en Viena *Die Zauberflöte*, con el libretista en el papel de Papageno. Por estas fechas terminó un concierto para clarinete y la que sería su última obra completa, una cantata masónica para su logia. Hacia fines de noviembre cayó en cama. Las leyendas sobre sus premoniciones de muerte contrastan con sus cartas despreocupadas a su esposa de esos días; siguió trabajando en el Requiem hasta la víspera de su muerte, el 5 de diciembre, a causa de una fiebre inflamatoria reumática (*rheumatische Entzündungsfieber*).

Se le sepultó a las afueras de la ciudad el 7 de diciembre, de acuerdo con las costumbres de la época: con los asistentes abandonando el cortejo a las puertas de Viena. La historia de que ese día cayó una tormenta y nieve son falsas; se trató de un día templado y hasta con algo de sol.

## Historia de la obra

La sonata Kv. 333 fue publicada en Viena en 1784 como parte de una serie que incluía la Sonata para piano y violín Kv. 454 –dedicada a la violinista Regina Strinasacchi– y la sonata para piano Kv. 284, compuesta en Munich en febrero de 1775. El editor se llamaba Torricella, y era junto con Artaria de los pocos editores ocupados en la publicación de las obras de Mozart en dicha ciudad. Esta edición original atribuye a la sonata el Op. 7 num. 1 como número de catálogo.

Hasta hace poco se tenían dudas en cuanto a la fecha y lugar de composición de la Sonata en *si bemol* mayor, y se suponía –correctamente– que había sido compuesta en los días en los que Mozart había ido a Linz a estrenar la sinfonía en do mayor Kv. 425, conocida con el nombre de dicha ciudad. Un reciente hallazgo nos permite estar seguros del dato.

El autógrafo de la Kv. 333 está escrito en lo que para Mozart es un tipo extraño de papel (en formato vertical 378 x 233mm.), no oblongo, como era su uso y costumbre, y tiene 24 líneas por página. Las investigaciones hechas por Alan Tyson del sello de agua indican que solamente una pieza más de este papel se ha preservado: una copia hecha por Mozart del *Motete de Haydn Nobis pacem datur*. Una lectura cuidadosa del sello de agua revela que ese mismo papel proviene de a villa austriaca de Steyr, y teniendo ésto como base Tyson infiere que Mozart compró el papel en su ruta de regreso a Viena proveniente de Salzburgo durante el invierno de 1783. Por tanto, la Sonata fue compuesta con toda probabilidad por esas fechas, antes de lanzarse con la sinfonía que Mozart escribió a toda prisa para un concierto ahí el 4 de diciembre. Probablemente en ese mismo concierto tocó la Kv. 333, sin embargo, dada la prisa de componer de la nada una sinfonía en los pocos días desde su arribo el 30 de octubre, es poco probable que hubiese hallado tiempo de escribir lo que en realidad es una sonata extensa. El manuscrito tiende a confirmar esto, pues a todas luces se trata de una partitura de trabajo y la versión final debió terminarse en Viena hasta principios del año siguiente.

## Análisis

### Forma

El análisis de este movimiento no representa problema alguno, dado su apego a la forma tradicional de la sonata.

La exposición llega hasta el c. 63 y esta limitada por la barra de repetición usual en el periodo clásico; del c. 64 al 93 se encuentra la sección de desarrollo y desde ahí hasta el final la recapitulación.

En la exposición, del c. 1 al 10 se encuentra el tema principal. Éste y su subtema son anacrúsicos; la siguiente frase para la que el tema sirve de base es una pequeña transición que conduce al subtema, en el c.15; dicho subtema tiene la función de llevar a cierre la sección del primer tema con movimiento mucho más ágil que el de aquél, con dibujos a base de 16avos.

A partir del c. 23 comienza la sección del segundo tema; y el segundo tema en sí mismo llega hasta el c. 38. Tiene una estructura de “pregunta y respuesta” en la que la frase tética (opuesta al primer tema anacrúsico) es contestada con otra en la que el acento se desplaza un tanto al tercer tiempo del compás. El tema se repite con una pequeña extensión que anuncia de nuevo música más ágil. A partir de ahí el análisis puede tomar dos caminos distintos: encontré



una fuente<sup>1</sup> que afirma que el siguiente material –del c.39 a la barra de repetición– es una larga *coda* dividida por lo menos en tres partes, y les llama a cada una de esas partes Coda I, II y III.

The image displays four musical excerpts from a score. The first excerpt is labeled 'Segundo tema' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second excerpt is labeled 'primer subtema (coda I)' and features a rhythmic pattern with 'f' and 'ff' dynamics. The third excerpt is labeled 'segundo subtema (coda II)' and shows a melodic line with 'f' dynamics. The fourth excerpt is labeled 'Coda (Coda III)' and shows a melodic line with 'f' dynamics.

Yo estoy en desacuerdo con dicho análisis. Primeramente, no creo que una exposición con extensión de 38 compases necesite de tres codas; tal cosa podría ser posible si las tres se hallaran en la sección de la reexposición, como cierre de todo el movimiento, dado que la *coda* es una frase o serie de frases que puede o no estar relacionada temáticamente con el resto del mismo. Pero es el caso que las tres supuestas codas aparecen tanto en la exposición como al final del movimiento, y en este último sitio aparece inclusive la forma extendida de la llamada *coda* I, cuyo material puede ser relacionado –con buena voluntad– con algunas frases del desarrollo. Es tético y por lo tanto correspondiente con el segundo tema. Por último lo más importante: considero que el material de referencia tiene suficiente personalidad e importancia temática como para llevarlo a la categoría de sección conclusiva. Por tanto, propongo que a partir del c. 39 se presenta un subtema consistente en dos secciones, y la sección conclusiva comienza en el c. 50, siendo la coda propiamente dicha la que comienza en el c. 59.

El desarrollo, de los cc. 64 a 93, puede dividirse en tres secciones. La primera va del c. 64 al c. 71, y consiste en una sencilla elaboración del primer tema cuyo desempeño pareciera ser solamente el de una breve transición hacia la segunda sección, que se encuentra escrita en el homónimo menor de la *dominante*, o sea *fa menor*, y cuyo material parece derivarse de los muchos pasajes en 16avos que adornan la exposición. La última sección del desarrollo comienza en el c. 86, y consiste en un puente basado en la repetición del 2do grado descendido de la *dominante* y que conduce a la reexposición en el c. 94. De la reexposición puede decirse poco, pues corresponde por completo a la exposición, siendo la única diferencia la extensión de la segunda sección del subtema del segundo tema de la exposición, a la manera de una progresión por tonos que resuelve por medio de una cadencia también extendida a la sección conclusiva del c. 152.

<sup>1</sup> Edición de Richard Epstein para Schirmer's

## Análisis armónico

La sonata está escrita en la tonalidad de *si bemol* mayor, y se ha observado que Mozart la usaba como una tonalidad “débil”, o dicho de otro modo, más apropiada para la expresión profunda y sentimental. El esquema armónico del movimiento es convencional, con una exposición en la *tónica*, un segundo tema en la *dominante*, el desarrollo que comienza en la *dominante* y la reexposición de nuevo en la *tónica*, con la correspondiente inflexión a dicho grado del segundo tema. Aún así, hay varios detalles dignos de ser tomados en cuenta dentro de un trabajo de proporciones reducidas como éste.

Es de llamar la atención el uso con propósitos armónicos de la apoyatura; su uso melódico es también marcado, pero armónicamente el recurso es una de las bases de la estructura de la pieza. Se aprecia sobre todo en las cadencias, en las secciones de conexión, como la de los cc. 15 a 17, en la región del segundo tema (cc. 25 y 33) en el subtema del segundo tema (cc. 47 y 48) y por supuesto en todos los pasajes equivalentes del desarrollo y la reexposición; el caso de los cc. 143 a 146, con la apoyatura armónica usada en la extensión de la frase original, es un ejemplo muy hermoso y de gusto exquisito del recurso, el cual se usa también en los últimos compases antes de la reexposición, si bien a la manera de una sexta napolitana con el II grado de la *dominante* descendido. El pasaje de los cc. 71 al 81 tiene lugares que armónicamente pueden considerarse como apoyaturas extendidas, como cc. 76 y 77, etc. Aunque se admite la explicación de la sexta napolitana también ahí.

La escala cromática, como motivo melódico y armónico es también un importante recurso usado por el compositor para dar variedad a los episodios. Se observa de forma clara en el pasaje de los cc. 42 y 44, melódicamente, si bien no es la melodía en los cc. 50 y 51 y su reprise en los cc. 54 y 55 y finalmente en el dibujo melódico de la mano izquierda en la *coda*.

## Análisis temático

Para este movimiento, Mozart compuso temas de gran capacidad expresiva y gran contraste. Quisiera analizar brevemente el primero de ellos.

El primer tema consta de dos frases no contrastantes, pero que se complementan entre sí. En la primera frase observamos el ya mencionado esquema de pregunta y respuesta, o sea, como pregunta un rasgo descendente que consta de una anacrusa en 16avos que conduce a la nota de reposo por medio de una apoyatura, y la respuesta consistente en otro rasgo, ahora ascendente, que arriba al punto de reposo con una apoyatura semejante, pero con anacrusa en 8avos. La frase se completa con dos rasgos análogos.

La segunda frase es una continuación natural de la primera; comienza igualmente con un rasgo en 16avos, pero la intensidad y el ritmo de las apoyaturas crece, y en el c. 6 el rasgo da paso a un dibujo en 16avos que ocupa todo el compás; la segunda frase se resuelve con el trazo más audaz hasta el momento, una escala ascendente que culmina con otra apoyatura.



forma es la de un allegro-sonata, el plan del movimiento es más simple que el que podría esperarse de un primer movimiento.

El primer tema, o tema A, está dividido en dos frases, con la primera dibujando un trazo suave de terceras y quedando abierta armónicamente en la *dominant*<sub>1</sub>.



Y la segunda trazando un arco un tanto más amplio que se resuelve en una cadencia completa a la tónica. Un bajo de Alberti en la mano izquierda anuncia el principio del subtema o tema A1 en el c. 8, el cual presenta un importante motivo rítmico que prevalecerá a lo largo de todo el movimiento, a este motivo lo llamaremos motivo “x”. Toda la frase conduce a una cadencia abierta.

Sin más preámbulo, comienza en el c. 14 la región del segundo tema o tema B, el cual hace uso del motivo rítmico “x” tanto para su melodía como para las secciones de enlace que ocurren en el bajo. Es importante señalar que dicho motivo siempre es marcado por Mozart con la misma articulación, o sea, puntos de *staccato* con ligadura. Después de dos frases –la segunda es una glosa del tema B que tiene función conectiva– comienza el tema B1 con un acompañamiento un poco más agitado en la mano izquierda. También comienza con el motivo “x” y su dominio va del c. 21 al c. 28. Si bien este tema tiene función de sección conclusiva, la coda propiamente dicha aparece hasta el c. 29.

Después de la barra de repetición, comienza en el c. 32 la sección del desarrollo. Ahí observamos tres principales regiones de elaboración, con principio en los cc. 32, 36 y 43. En el c. 48 comienza una *codetta* que conduce a la reexposición en el c. 51.

La reexposición presenta el tema A profusamente adornado, y lo mismo sucede con algunos compases del tema A1 y el final del B1. Como es usual, la reexposición del tema A1 queda abierta en la dominante para que la reexposición del tema B comience en la *tónica*. La falta de una sección formal de puente, y lo reducido del desarrollo distingue este movimiento de las formas más complejas observadas en otras sonatas de Mozart. Su intención aquí parece ser la creación de melodías muy cantables y declamatorias que puedan ser elegantemente adornadas como en el estilo del *aria da capo* de las óperas italianas del período barroco. Aunque era práctica común poner barra de repetición en ambas secciones, hoy en día se omite hacer la repetición del desarrollo-reexposición, lo cual no es recomendable en este movimiento por razones de forma. En mi opinión, deben hacerse las dos repeticiones para que las sorpresas armónicas del principio del desarrollo puedan ser correctamente entendidas, aunque con ello la fuerza de los ornamentos del tema se pierda un poco.

### Análisis armónico

Ya se ha dicho que las relaciones tonales entre los temas son característico de la forma sonata, con los temas A y A1 en la región de la tónica y los temas B y B1 en la de la *dominante*. En este último tema ocurre una situación interesante cuando el bajo tiene una figuración casi temática y en la mano derecha se escucha una voz interna que conduce a un acorde de séptima, lo cual constituye un momento de gran tensión.

En la sección de desarrollo, el cromatismo contrasta fuertemente con la naturaleza diatónica de la exposición. La primera frase lleva a *fa menor*, en la segunda se desarrolla el motivo "x" con una figuración cromática ascendente en el bajo que anuncia la tonalidad de *la bemol mayor*; la tercera frase (cc. 43 a 48) trae de vuelta el tema A1 con su acompañamiento original, aunque en una tonalidad no definida, sugiriendo (sin establecer las tonalidades) *la bemol mayor*, *fa menor*, *re bemol mayor* y *re bemol menor*; todo en un espacio de 5 compases.



Finalmente arribamos al acorde de *si bemol séptima de dominante*, el cual se repite dos veces usando el motivo "x", sirviendo de transición a la recapitulación o reexposición en la cual, como se ha dicho, el tema B aparece en *mi bemol*, o sea la tónica, para poder cerrar el movimiento de forma convencional.

#### Análisis temático

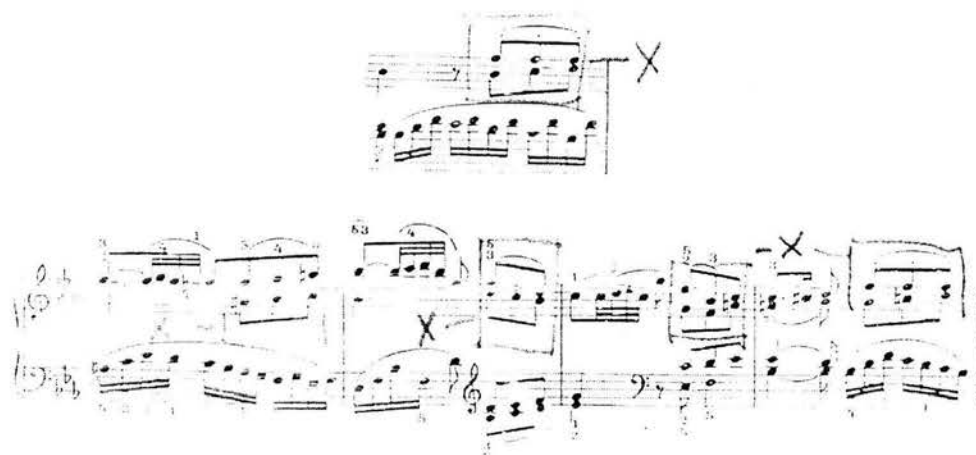
La particularidad temática más importante del *Andante cantabile* es el uso predominante del llamado por mí motivo "x", el cual aparece por primera vez en la exposición del tema A1, y consiste en tres notas anacrúsicas seguidas por una apoyatura en la mayoría de los casos. Como ya se mencionó, Mozart solicita para la interpretación de dicho tema siempre la misma articulación, es decir, puntos de staccato junto con una ligadura:



El tema B, en cuanto a su linaje, puede ser un espejo del tema A, aunque no es posible afirmarlo con seguridad. El uso del motivo "x" es evidente.



Como lo es también en el tema B1, cuya riqueza temática es una aportación casi exuberante al desenvolvimiento de la sección expositiva, dado que, aparte del elemento melódico propiamente dicho, derivado del motivo "x" también encontramos una figuración casi temática en la mano izquierda y una voz interna que debe destacarse en la interpretación.



El desarrollo es sumamente interesante en términos temáticos y al mismo tiempo sumamente simple, porque aunque llama la atención la riqueza de sus rasgos con su aparente variedad, todos ellos están basados en un solo elemento, se trata por supuesto del motivo "x". Su primera frase alude vagamente al tema A, si bien con una sorpresiva manipulación cromática.



Inmediatamente después aparece el motivo "x" para conectar a la segunda sección y al mismo tiempo servir de base para una progresión cromática en el bajo y para la tercera sección. Todo el desarrollo me parece un ejemplo ilustrativo de economía de medios, pues con base en



un solo motivo se logran casi 30 compases de interesante material. En la tercera sección del desarrollo, el bajo de Alberti del tema A1 nos mantiene en movimiento mientras “x” realiza inflexiones por tonalidades vecinas.

Así, con la reexposición perfectamente paralela en lo temático a la exposición, me parece que es tiempo de seguir al espectacular tercer movimiento.

Allegretto grazioso  
Análisis formal

Una de las particularidades que más llaman la atención de la Kv 333 en relación con el resto de las sonatas de Mozart es que su último movimiento es un concierto rondó, en el que el piano ejecuta la parte de la orquesta y la del solista al mismo tiempo. El tema es presentado con una textura suave y sencilla, como un “solo”, y se repite luego con una que se asemeja a un “tutti”. Estos episodios de “solo” y “tutti” se alternan a lo largo de todo el movimiento, haciéndose la forma concertante aún más evidente con una brillante *cadenza*, ejemplar único entre todas las sonatas escritas por el maestro.

Como forma, el movimiento está escrito a la manera de un espejo, es decir, con dos secciones paralelas unidas por una central, más amplia y desarrollada; y se trata de una variedad del rondó especialmente favorecida por los compositores del s. XVIII, si bien no tan común en las obras de Mozart, o sea, A B A C A B A. En el caso del Kv. 333, la forma es enriquecida con la *cadenza* y una sección C extendida con pasajes temáticos ajenos al tema C propiamente dicho, así como un desarrollo breve del mismo. Con esto, el esquema del Allegretto grazioso queda de la siguiente forma: A B A C (extendido) A B *Cadenza* A. Si se quiere reducir más dicho esquema, se pueden agrupar las secciones A y B en dos bloques unidos por el tema C extendido. O sea A-B-A C A-B-Cadenza-A.

La región del tema A comprende dos secciones: el tema principal o *ritornello* I, que va del c. 1 al c. 16, y un puente que va del c. 16 al 24 y que tiene la labor de llevarnos a la *dominante*, *Fa mayor*, en la que se desarrolla la región del tema B. El tema A, a su vez, se compone de dos frases equivalentes que, como ya mencionaba, están escritas en texturas contrastantes y dan un efecto solo-tutti.

(Allegretto grazioso)

El tema B comienza en el c. 24, y su dominio llega hasta el 35. Se compone también de dos secciones bien definidas, la primera del c. 24 al 28, y del 28 al 35 la segunda; las secciones son contrastantes entre ellas, porque el tema B es un motivo en legato y en crescendo que

prepara al material de la segunda sección, compuesto de una serie de brillantes rasgos en escalas y arpeggios sobre la misma tonalidad de *fa mayor*.

A partir del c. 36 y hasta el 40 en donde aparece de nuevo el tema A, se presenta un material sumamente interesante. Por su fuerte tendencia hacia *fa séptima de dominante*, al principio me sentí tentado a definirlo solamente como una *codetta* del tema B, con funciones conectivas hacia la reprise de A. Pero considero que su importancia temática es mucho mayor, dado que su presencia permea todo el movimiento, incluida la cadenza, y me inclino a pensarlo como un segundo *ritornello*. Entonces, para evitar confusiones, llamaré Tema A o *ritornello* I al que se encuentra en la *tónica* y aparece al principio, y *ritornello* II a esta otra frase:

El *ritornello* II siempre conduce de regreso al tema A, inclusive cuando se presenta de manera muy elaborada en la cadencia, y así lo hace en el c. 41, en donde se presenta en su forma habitual de *solo-tutti* y con todo y el puente que en esta ocasión nos conduce a la sección C extendida. La primera frase de C es un tema que solamente se escucha una vez y al parecer no se encuentra elaborado ni gloriado en ninguna otra parte de la obra. Su dominio se extiende desde el c. 64 hasta el 75, contando tres compases de un pequeño puente que prepara el tema C propiamente dicho, dos frases en octavos con punto y dieciseisavos, la primera moviéndose en el registro medio sobre un pedal de *si bemol*, y la segunda un poco más aguda, como a la manera de una respuesta. Este tema comienza su desarrollo inmediatamente después, en el c. 84, tomando prestado el tema del *ritornello* II que aparece en forma de apoyatura, en este desarrollo aparece eventualmente el tema A, y termina con el *ritornello* en su forma original, el cual conduce invariablemente como ya se ha dicho al Rondó.

A partir de aquí se repite el esquema de la primera gran sección del rondó, con el tema A, si bien con el puente que conduce al tema B extendido de manera importante con una frase de carácter virtuosístico; el tema B, que ha modulado a la *tónica*, y —si no pasara nada— el movimiento se terminaría con el primer tema y ya. Pero después de la recapitulación del B, se escucha un inconfundible *Tutti di fermata* que deja la forma tradicional en suspenso.

Aquí, en el c. 171, comienza la brillante cadencia del *solo*. 28 compases en los que oímos reminiscencias de los dos *ritornelli* junto con el imprescindible pasaje de escalas y *arpeggios*, que nos llevan de regreso a la reprise final del tema A, el cual se presenta con una ligera variación y cierra el movimiento con una breve *coda* de dos frases.



## Análisis armónico

Al efectuar el análisis formal de la pieza, pudimos establecer un esquema de rondó tradicional que presentaba sin embargo algunas innovaciones o particularidades. O sea: A B A C (extendido) A B –*Cadenza*– A. Si añadimos las regiones tonales en las que se mueven dichas secciones, queda el esquema así: A-*si bemol mayor*/B-*fa mayor*/A-*si bemol mayor*/C (extendido)- *mi bemol mayor*/A-*si bemol mayor*/B- *si bemol mayor*/Cadenza-*si bemol mayor*/A-*si bemol mayor*. Un esquema también sumamente convencional, en el que las distintas secciones se mueven por lo general en la *tónica*, la *dominante* y la *subdominante*.

No obstante, algunos detalles llaman la atención, como por ejemplo la frase con la que comienza la sección C. En dicha frase se presenta un tema que no tiene reprise y, por lo tanto, da la impresión de no contar con la suficiente justificación para estar ahí, sin embargo, un examen atento permite darnos cuenta de que probablemente el tema haya sido generado por el rasgo que aparece por primera vez en el c. 5 como una variación del motivo principal, y que su función armónica es la de permitir la presencia de una tonalidad indispensable, o sea el relativo menor de la *tónica, sol menor*. Dicha tonalidad se establece brevemente en los cc. 68 y 69, pero luego su *dominante* (re mayor) da paso a una modulación de 4 etapas para que el tema C propiamente dicho pueda comenzar en *mi bemol*. La breve vida del *sol menor*, sin embargo, es suficiente para poner a la relativa menor en el mapa de la obra.

Los pasajes de desarrollo que se encuentran en la sección C son los que aportan el mayor número de sorpresas. En el c. 86 un acorde de séptima de *dominante* (del mismo *mi bemol mayor*) detiene el movimiento de la música y da pie para que comience una serie de glosas sobre el mismo tema C y sobre los temas de A y B, incluido el *ritornello* II, motivo sobre el cual se trabaja desde el c. 98 hasta la recapitulación de A en el 111, llevándolo a tonalidades tan lejanas como *sol bemol mayor* y *mi bemol menor*, si bien no estableciéndolas del todo por tratarse de una sección de desarrollo. Usando el motivo que por primera vez aparece en el c. 3, Mozart crea un pasaje casi teatral a partir del c. 90 y hasta el 98, usándolo como contraparte del tema A en una especie de diálogo: el tema A suena contrariado, merced al uso del acorde disminuido, en tanto que el motivo del c. 3 contesta preocupado en modo menor y con un canto secundario que lo sigue a todas partes. El disminuido será usado con éxito también en el c. 131, en donde su función es la de romper con el discurso diatónico del puente entre A y B para dar paso a una ampliación del mismo.

En la *Cadenza* rara vez abandonamos la *tónica*, en el c. 188 hay una emocionante progresión descendente que nos lleva a la *subdominante*, pero sólo brevemente, porque en el 197 un pasaje de arpeggios sobre el disminuido prepara la última séptima de *dominante*, adornada por una escala de 4 octavas y una serie adicional de virtuosismo que cierra la fermata.

## Análisis temático.

La gran sencillez de los temas del movimiento contrasta con la exuberancia de su aprovechamiento y desarrollo. Prácticamente todos los motivos que aparecen en los primeros ocho compases son elaborados en formas diversas a lo largo de la obra, y el diminuto *ritornello* II se encuentra en la soprano y en el bajo, sufriendo gran cantidad de metamorfosis y convirtiéndose en el equivalente instrumental de Leporello o Cherubino, personajes que, en las óperas de Mozart, aparecen en todas partes y en las situaciones más diversas y disparatadas; aunque ese es un tema del que hablaré luego. He aquí las transformaciones del *ritornello*.

The image displays three systems of musical notation for guitar. The first system consists of two measures, each with a treble and bass staff. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are indicated as 1, 2, 3, 2, 1 for the treble and 5, 2, 1 for the bass. The second measure has a treble staff with notes A4, B4, C5, D5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are 5, 2, 1 for the treble and 5, 2, 1 for the bass. The second system also has two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are 5, 2 for the treble and 3, 2, 1 for the bass. The second measure has a treble staff with notes A4, B4, C5, D5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are 2, 4, 3 for the treble and 2, 3, 2, 1 for the bass. The third system has two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3. The second measure has a treble staff with notes A4, B4, C5, D5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3. A forte (f) dynamic marking is present in the first measure.

En contraste con los temas A y C, que se presentan elaborados de formas diversas, el tema B no se aprovecha en ninguno de los pasajes de desarrollo y aparece las dos veces que tiene que aparecer sin pasar por más variación que el obligado cambio de tonalidad. Esto es significativo, porque podría sugerir que estamos identificando incorrectamente dicho tema como base de toda una sección, no obstante, tenemos el hecho de que, si bien no es objeto de elaboración o desarrollo, el tema tiene su reprise y se encuentra seguido por una sección que lo amplía en sus dos presentaciones. A propósito de estos pasajes de virtuosismo que a mi juicio son ampliaciones del tema B, quiero aclarar que son sumamente importantes para la estructura, aunque en el análisis armónico y temático no podemos sino mencionar que solamente prolongan –de manera brillante y hermosa, hay que decirlo– la cadencia perfecta ampliada con la que termina la sección B.

## La Ópera Miniatura

*Ví que el piano es un instrumento que constantemente debe trascenderse a sí mismo. Como tal, el piano no es tremendamente interesante o individual comparado con la voz humana, por ejemplo, o con un instrumento de cuerda; no tiene su atractivo directo y sensual. Espera transformarse en otra cosa. Espera interpretar personajes, por así decirlo. Debe sonar como cualquier cosa, menos como un piano. Debe ser una orquesta, o una voz; debe cantar porque la línea cantante y la calidad cantante son de importancia básica en música. Puede y debe evocar sonidos de otro mundo, pero no debería sonar solamente como un piano.*

Alfred Brendel

*En entrevista con Ellyse Mach*

Mi primer contacto con el vasto mundo de la ópera lo tuve a los 10 años de edad, cuando era soprano en el coro de Niños Cantores de la ENM y aprendimos un pequeño coro de *Turandot*. No obstante, en ese momento no comprendí lo que era una ópera, o el por qué cantábamos las palabras que decía la partitura; es decir, palabras con melodías bonitas a las que solamente se les encontraba sentido cuando el maestro nos explicaba un poco de la historia que narraba la obra. Aún así, no podía imaginar correctamente lo que en realidad sucedía o tenía que suceder durante el pequeño coro, y digo correctamente porque de todos modos imaginaba montones de cosas que por supuesto tenían muy poco que ver con el teatro y la ópera. Poco tiempo después, empero, llegó a mis manos la obra maestra que me cambiaría la vida para siempre, convirtiendo mi niñez —el final de ella— de ser una niñez simplemente bonita a ser una niñez llena de significado y asombro por lo bello.

Indagando acerca de la vida de algunos de mis maestros y de otras personas que admiro (leyendo sus testimonios y escritos personales) he logrado darme cuenta de que en la mayoría de los casos hubo un evento ya sea musical o literario, o ambos, que produjo un impacto inolvidable y poderoso en sus almas al grado de inclinar sus afectos o descubrir la vocación que se hallaba oculta hacia tal o cual disciplina. En mi caso, estoy casi seguro de que el evento equivalente fue el descubrimiento a los once años de *Die Zauberflöte*, y con ella, el descubrimiento de las inconmensurables posibilidades de la ópera.

Honestamente, y a sabiendas de que Mozart compuso sul lime música de cámara, sinfonías de valor incalculable y quizá la música para piano más bella de su época, considero que su verdadero regalo para la humanidad, la corona de toda su vida, son sus óperas; y concretamente las óperas que compuso con Lorenzo da Ponte y *Die Zauberflöte*. En la ópera su creatividad quedaba no sólo liberada de las ataduras de la forma, sino era alimentada por las ilimitadas posibilidades y variantes que ofrece el drama humano, y por la gracia y la ironía de la vida misma. Mozart conocía la técnica vocal y los alcances de la voz humana a la perfección, y con esos conocimientos llevó a la voz cantada a alcanzar niveles de dificultad, elegancia y refinamiento nunca antes escuchados. Logró, más que ningún otro compositor hasta entonces, que la música fuera el vehículo preciso de un enorme repertorio de emociones, sentimientos y situaciones, en lugar de un simple comentario o una atmósfera apenas adecuada a la circunstancia en la escena. Por eso, escuchar una ópera de Mozart es como recrear partes de la propia experiencia, porque todos nosotros tenemos un poco de sus personajes en cada faceta de nuestra personalidad; su maravillosa música va mucho más allá de ser un medio para que los personajes se comuniquen, convirtiéndose en los personajes mismos, no solamente en el sentido Wagneriano del *Leitmotiv*, cuyo uso era para Mozart ocasional, sino en el conjunto de colores, símbolos e imágenes sonoras que asociaban al personaje con su música y viceversa. Sin necesidad de un *Leitmotiv* es posible distinguir una melodía de *La Condesa* de una de

Cherubino; la solemnidad de los temas de Sarastro es inconfundible con la frivolidad, ligereza y velada coquetería de Las Tres Damas y así podríamos seguir hasta convencernos de que la ópera, para Mozart, era la creación artística total a la que su genio aspiraba continuamente, hecho que también es fácil observar en sus cartas, en las que menciona una y otra vez que sus logros y triunfos como compositor de óperas eran aquellos que más satisfacción le daban.

Así, no es extraño que buena parte de la obra instrumental de este compositor se encuentre de varios modos influenciada por el género teatral. La relación entre la ópera y la música instrumental de Mozart se me hizo evidente durante una clase maestra de la pianista norteamericana Elizabeth Howard en la ENM. Yo toqué el primer movimiento de la sonata en fa mayor, y aparentemente mi versión carecía de la vivacidad y riqueza de colores que dicha obra exige al que la interpreta. La maestra me preguntó si acaso conocía alguna de las óperas de Mozart, y yo le contesté muy pagado de mí mismo que sí, que las conocía todas (me faltaban por supuesto una o dos óperas para las que era difícil conseguir grabación en aquel entonces, si bien obras tan poco “famosas” como *La Finta Giardiniera* estaban a mi alcance y las escuchaba hasta borrarle los surcos al disco) y me contestó que eso le daba gusto, ya que facilitaría mucho el trabajo de interpretación. Después me preguntó cuál de todas las óperas de Mozart era mi favorita, y sin dudarle contesté que *Die Zauberflöte*; imagina entonces –me dijo– a todos los personajes de esa ópera; ponlos frente a ti en tu mente y trata de recordar qué aspecto tienen, si es que los has visto en un teatro, o cómo te los imaginas si no lo has hecho; recuerda la manera en la que se mueven y el contexto sonoro en el que cantan sus temas; recuerda cómo son sus temas; trata de hacerlo de uno en uno, empezando por aquellos con los que simpatizas más. Yo iba realizando el ejercicio y poco a poco me iba quedando clara la naturaleza del mismo; finalmente, la maestra me preguntó cuál de todos los personajes de *Die Zauberflöte* era el que podría cantar el primer tema de la sonata sin deslucir o verse raro, y yo le dije que el primer tema y su subtema podrían ser fácilmente cantados por la Tercera y la Primera Dama, respectivamente, y ya encarrilado en el ejercicio le asigné a la Reina de la Noche el segundo tema. Cuando hube asignado los temas y subtemas volví a tocar la sonata, y descubrí que mi concepto interpretativo de la misma había cambiado como del cielo a la tierra y ya no tenía más dudas en cuanto a la manera en la que debía tocar tal o cual parte del desarrollo o la reexposición; aún más, mis problemas en lo tocante a la memorización disminuyeron de modo sustancial y siento que mi versión de la obra se hizo mucho más atractiva y amena, más musical.

En efecto, en la mayoría de los casos, las sonatas para piano de Mozart funcionan como óperas en miniatura, cuyos movimientos son actos contrastantes de la misma historia. Óperas en las que el pianoforte (originalmente el fortepiano) es el escenario y los temas personajes a los que hay que dotar con alma y carácter propios, no solamente en el momento de presentarlos, sino en todos los lugares en los que pudieran aparecer para interactuar con los demás actores del drama o la farsa. En las sonatas, como en las óperas, los personajes tienen sus pasajes temáticos, en los que es importante dar la suficiente pausa, claridad y cualidad declamatoria –siempre de acuerdo con sus características– que les permita cobrar vida; y tienen también sus pasajes de virtuosismo, a los que conviene dar la brillantez que mejor se adapta a las coloraturas y demás dificultades que embellecen las arias de bravura de los protagonistas. Ningún personaje canta igual que otro, y ningún tema, por tanto, debe repetir la sonoridad o el color de su antecesor.

Aquí vemos que necesariamente tiene que suceder algo. A través de nuestra operación una especie de “milagro de la multiplicación de los peces y los panes” debe tener lugar, para obtener de un medio tan sencillo como puede ser el de unas teclas que accionan unos martillitos que golpean unas cuerdas, la gama sonora necesaria para darle corazón a una

multitud de voces e instrumentos. Si se me apura, debo decir que en eso consiste la parte sustancial del arte del pianista: en hacer –parafraseando a Brendel– que el piano deje de ser piano para convertirse en otra cosa. El piano puede y debe ser la voz cantada, puede y debe ser un instrumento u otro: el piano puede y debe ser una orquesta y su solista al mismo tiempo, como en el tercer movimiento de la Kv. 333. Así es como el pianista hace música a la gran manera y se diferencia de aquél que sólo baja teclas muy rápido o muy lento de acuerdo con su capacidad, sin hacer música.

No se trata de una gota de poesía en nuestros programas de mano. Estoy hablando de una capacidad que se fundamenta en elementos precisos de la técnica pianística, que se puede aprender y cultivar para aumentar su eficacia. Por supuesto que dicha técnica tiene un componente subjetivo: yo puedo imitar a mi amigo Gustavo para gastarle una broma en una reunión con amigos, y ellos se darán cuenta de que la persona a la que estoy imitando es mi amigo Gustavo, primero porque lo conocen y saben que habla así y así, y porque camina de este modo y se ríe de otro, y segundo porque yo lo conozco quizá mejor que ellos y eso me permite hacer más evidentes cosas de las que los amigos no se hallaban tan conscientes; de este modo, los amigos se van a reír de la broma si soy bueno en la imitación, durante la cual voy a ser Gustavo de un modo elíptico sin serlo nunca de un modo directo. Voy a ser él sin dejar de ser yo, porque no puedo dejar de serlo, así como el martillo del piano no puede dejar de ser tal para convertirse –de modo directo, material solamente– en, por decir algo, la caña de un oboe. Este razonamiento es válido para la interpretación pianística en sus aspectos generales, ya que en lo particular el “efecto del piano que se trasciende a sí mismo” se sirve de la combinación de elementos técnicos como la articulación, las gradaciones, el uso del pedal y del calado del teclado, entre muchos otros. Pienso que en este caso en concreto, el componente subjetivo de la técnica es tan importante como el puramente mecánico, y que la experiencia del oyente juega asimismo una parte determinante en la realización del milagro, en el sentido de que deberá estar dispuesto a dejarse llevar por las sugerencias del intérprete, del mismo modo que un paciente haría con el médico que trata de hipnotizarlo, pues en realidad de eso estamos hablando: de una sugestión.

El caso de la sonata en *si bemol* Kv. 333 de Mozart es aún más fascinante que el de las demás sonatas del maestro; la razón para ello es que, aparte de contener todos los elementos teatrales y dramáticos antes descritos, el último movimiento de la obra mimetiza con enorme éxito –por lo menos en lo que toca a su composición– el movimiento final de un concierto para piano y orquesta. Así, y ayudados del ejemplo del piano como actor, podemos decir que nuestro instrumento, aparte de interpretar el papel de una orquesta en su conjunto y los instrumentos que la forman de modo individual (en los pasajes que así lo requieren) debe también interpretarse a sí mismo como un solista. Nosotros pianistas debemos hacer uso de todos nuestros poderes de sugestión y de técnica pianística para poder entrar a este juego maravilloso de carnaval<sup>1</sup> que se ofrece lleno de posibilidades. ¿Quién puede impedirnos crear ese universo aparte del que habla Alfred Brendel? ¿Quién puede obligarnos a permanecer dentro de la sonoridad monótona de los martillos que golpean las cuerdas? Es evidente que solamente nosotros como artistas somos el límite para la creación de fronteras sonoras que pueden limitarnos o darnos medios para traspasarlas y llegar más lejos. Hoy soy una orquesta

---

<sup>1</sup> La mención del carnaval no es casual. En el famoso Carnaval Op. 9 de Robert Schumann todo poder de imitación debe ser invocado por el ejecutante para ser capaz de dar sentido al exuberante juego de máscaras en el que se basa la obra. Aquí, la capacidad del piano para “trascenderse a sí mismo” no es un detalle o un regalo de parte del pianista, sino un concepto estético fundamental, orgánico, de la composición.



que ejecuta una sinfonía, mañana tengo una función de ópera y luego soy la orquesta para un buen amigo que ensaya para su concierto.

Aquí quiero dedicar unas palabras para hablar de un maravilloso ejercicio: gran parte de lo que he logrado aprender sobre este tema ha sido gracias a tocar con atención, con dedicación y genuino interés artístico todo tipo de reducciones a piano de obras para orquesta; en muchas ocasiones el estudio de una excelente *Klavierauszug* puede dar pie a la liberación de ese timbre particular que buscábamos para nuestro trabajo como solistas o en la ejecución de una obra de música de cámara. Aquí de nuevo escribo mi recomendación clave: el pianista deberá despojarse de todo prejuicio y leer todo lo que se le ponga enfrente con atención y buen juicio antes de decidir qué cosa le es útil y qué cosa no; después, claro está, de haber reflexionado sobre el sentido de su arte y los fines a los cuales ha de consagrarlo.

Doy gracias a Mozart por sus maravillosas óperas. Tanto aquellas destinadas al cantante que no puede ser en el escenario, como por las que puedo gozar en el microcosmos musical de mi pequeño gran piano.



## Manuel M. Ponce (1882-1948)

Balada Mexicana

### Biografía y ubicación de la obra en el contexto biográfico.

Manuel María Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882, y murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948. Cuando tenía dos meses de nacido fue llevado a Aguascalientes, lugar que siempre consideró como su tierra. Tomó lecciones de piano con su hermana Josefina desde los seis años, y con Cipriano Ávila desde los diez. En 1891, cuando apenas contaba con nueve años, contrajo el sarampión, enfermedad a la que dedicó a manera de broma la que parece ser su primera composición: *La Marcha del Sarampión*. En 1895 fue nombrado organista asistente del templo de San Diego, Aguascalientes y en 1897 se convirtió en el organista titular. La ayuda financiera de su hermano Antonio le permitió estudiar piano en la Ciudad de México con Vicente Manas de 1900 a 1901. Después de un periodo en el que dio clase en Aguascalientes, escribió crítica musical en *El Observador*, dio conciertos y compuso *bagatellas* para piano. Salió rumbo a Europa en 1904, dando sus primeros recitales en Estados Unidos (en St Louis) por el camino. Antonio de nuevo sostuvo sus estudios en Bologna con Torchi y en el Conservatorio Stern, en Berlín, donde dio un recital en la *Beethovenhalle* el 18 de junio de 1906.

En 1909 sucedió al recientemente fallecido Ricardo Castro como maestro de piano en el Conservatorio Nacional, y de mayo de 1915 a junio de 1917 (excepto por un viaje a Nueva York que hizo para asistir a un recital dedicado a sus obras llevado a cabo el 27 de marzo de 1916 en el Aeolian Hall) vivió en La Habana como crítico musical de *El Herald* de Cuba y *La Reforma Social*.

De regreso en México se casó con la cantante Clementina Maurel (llamada Clema, de cariño), enseñó de nuevo en el Conservatorio y en la Academia Beethoven, de su propiedad, dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional (de 1917 a 1919) y, con Rubén M. Campos, editó la *Revista Musical de México* de 1919 a 1920. Entonces se mudó a París, en donde vivió de 1925 a 1933; ahí editó la *Gaceta Musical* y renovó su estilo después de consultas con Dukas. Al regresar a la Ciudad de México en 1933, retomó sus clases de piano en el Conservatorio, del cual fue director de 1934 a 1935, editó la revista de esa institución llamada *Cultura Musical* (de 1936 a 1937), y dio clases de folklore en la recientemente fundada Escuela Nacional de Música de la UNAM, (de la que fue también director) de 1933 a 1938. De septiembre a diciembre de 1942 llevó a cabo una gira por Sudamérica. Andrés Segovia, promotor de la gira desde Uruguay, estrenó el *Concierto del Sur*, una maravillosa obra de gran aliento y que exige un refinado virtuosismo de parte del ejecutante en Montevideo el 4 de octubre, durante la gira. El movimiento lento de su última gran obra, el *Concierto para Violín*, incluye aires de "Estrellita", una canción suya publicada en 1914 que se ha convertido en una de las canciones mexicanas

más conocidas en el mundo entero. Poco antes de morir de uremia en 1948, recibió el Premio Nacional de Arte, siendo el primer músico en recibir dicho reconocimiento.

Se ha considerado a Ponce como el fundador del nacionalismo musical mexicano, corriente que continuarían Revueltas y Chávez, entre otros grandes compositores, y que consiste en la incorporación de los temas y el sentir nacional y popular en la música profesional, convirtiendo al folklore en una fuente original de inspiración para obras elaboradas de gran formato. No solamente sus canciones sentimentales, sino también sus piezas para piano escritas en el brillante estilo de salón puesto de moda en ese entonces por Moszkovsky y Chaminade, fueron profusamente publicadas por las 5 casas editoriales más importantes de México. Hacia el final de su vida absorbió los métodos impresionistas franceses y el contrapunto neoclásico para producir literatura para guitarra que Segovia y sus seguidores integraron al repertorio usual de ese instrumento. La *Balada Mexicana* se ubica como una de las obras representativas de su primer periodo como compositor, antes de su primer viaje a Europa, en el cual buscaba incorporar piezas de la tradición popular en composiciones más elaboradas. Fue estrenada por el mismo Ponce el 31 de octubre de 1914.

## Análisis

### Análisis formal

El pianista y musicólogo Pablo Castellanos considera que la *Balada Mexicana* está en forma de sonata, en cuya estructura utiliza dos temas por vez como primero y segundo tema en tonalidades contrastantes: *El Durazno*, del dominio popular y *Acuérdate de mí*, original del propio Ponce. Luego de un pequeño desarrollo viene la recapitulación, en la que ambos temas aparecen en la misma tonalidad.

En efecto, la presencia de los dos temas contrastantes recuerda a la sonata, pero si uno observa atentamente la construcción de la pieza, es posible darse cuenta de que su concepción y realización corresponde más al de una fantasía. Esto resulta un poco más claro si se considera que:

- a) cada tema se presenta seguido inmediatamente de su desarrollo.
- b) que el tema de *Acuérdate de mí* cuenta inclusive con una introducción completa, y
- c) que en la recapitulación el primer tema se vuelve a presentar en la tonalidad original y no en la dominante; detalles todos inusuales en la forma sonata.

Eso sin contar con la presencia de un par de episodios con personalidad temática que no tendrían justificación si estuviesen contenidos en una forma más estricta. La fantasía es, a mi entender, la forma más correcta para referirse a la *Balada Mexicana*.

Como ya se ha dicho, el tema con la que comienza la *Balada* fue tomado de una muy conocida canción popular mexicana llamada *El Durazno*<sup>1</sup>. Ponce lo presenta con un ingenioso

---

<sup>1</sup> El texto de la canción, en su variante más conocida es:

*Me he de comer un durazno*

*Desde la raíz hasta el hueso.*

*No le hace que sea güerita* (o trigueña, según Rubén M. Campos)

*Será mi gusto y por eso*

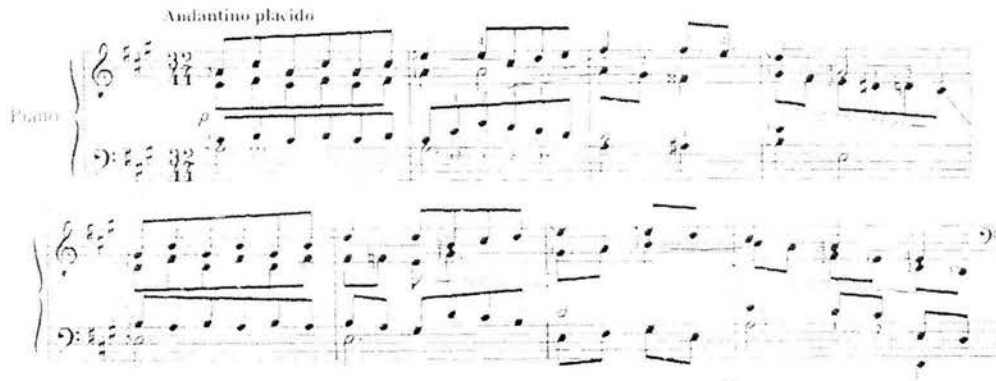
*Ay dile que sí,*

*Dile que cuando se bañe*

*Que se corte bien las mías*

*Para que ya no me arañe.*

—si bien estricto— contrapunto a cuatro voces, que con la abundancia de intervallos de cuarta y sexta da como resultado una textura profundamente pianística, que se mantiene hasta el final de la pieza.



Repite este material a la octava baja y luego en modo menor, logrando un efecto de gran melancolía. Después de unos cuantos compases en los que se elabora el tema sobre una nota pedal, se presenta en el c. 35 un motivo de carácter apasionado que no vuelve a aparecer después. Del c. 44 al 86 se encuentra el desarrollo propiamente dicho de *El Durazno*, repitiéndose el motivo varias veces en tonalidades y modos distintos, aprovechando el lirismo de las notas finales con disonancias elegantemente resueltas.



Sigue una breve transición que conduce a la música hacia un movimiento más lento y tranquilo, y en el c. 45 comienza la introducción de *Acuérdate de mí*,<sup>1</sup> que llega hasta 124, desde donde comienza la canción.

<sup>1</sup> El texto de "Acuérdate de mí", tal como aparece en la partitura para canto y piano de Ponce dice:

*Acuérdate de mí no seas ingrata,  
Y oye la voz del hombre que te adora.  
Acuérdate de mí en alguna hora,  
Soy el hombre, soy el hombre que te amó.  
Yo te adoré mujer encantadora,  
Yo te adoré con un amor profundo.  
Acuérdate de mí que yo en el mundo,  
Soy el hombre, soy el hombre que te amó.*

La canción se presenta en forma extendida, con figuraciones diversas en el acompañamiento para darle variedad y una breve *coda* que lleva a una transición semejante a los cc. 60 a 77 de la sección del desarrollo de *El Durazno*. La transición no conduce de regreso a esta canción, como podría esperarse, sino que pasa por un fragmento conteniendo un elemento melódico nuevo que se acompaña de arpeggios, a la manera de una *cadenza* o *fermata*.

Finalmente, en el c. 157 aparece de nuevo *El Durazno* en su forma original y en la misma tonalidad. Dicho motivo sirve de base a un puente en *crescendo* que lleva a un pasaje dual con función de clímax y sección conclusiva a la vez. No se trata sino de *Acuérdate de mí*, convertido a base de escalas octavadas en la mano derecha y acordes repetidos en la mano izquierda en un pasaje de brillante virtuosismo. La *coda* propiamente dicha comienza en el c. 242.

#### Análisis armónico

La obra se encuentra escrita en la tonalidad de *la mayor*, y en la región de dicha tonalidad se desarrolla toda la presentación de *El Durazno*, hasta llegar al c. 17, en donde por razones de variedad se lleva a cabo una inflexión a *fa menor*, es decir la tonalidad relativa menor de la *tónica*, una elección casi obligatoria en este caso. Los cc. del 25 al 31 sirven como puente armónico descendiendo de *fa sostenido* a *fa*, y después de *fa* a *mi*, para llegar en el 33 a el homónimo menor de la *tónica*, *la menor* en primera inversión. Encontrándose en los terrenos del homónimo, las inflexiones del siguiente tema pasan por *do mayor* y *fa mayor*, sin establecer una *tónica* en posición fundamental, lo que sucede hasta la siguiente serie de enlaces armónicos en los que aparece el acorde aumentado que aparecerá a menudo en el resto de la pieza; comenzando en el c. 44, primero a *re mayor*, luego a *do sostenido menor*, *si mayor* y *la mayor*. El objetivo del pasaje que va del c. 78 hasta el 95 es dejar claro que hemos regresado a *la mayor*, pues hasta la *codetta* que comienza en el 86 está escrita sobre un pedal de la *dominante*. No obstante, de manera sorpresiva e inesperada, la introducción de *Acuérdate de mí* comienza en la lejana tonalidad de *re bemol mayor*, introduciéndonos de este modo en una atmósfera completamente distinta. La canción es muy sólida en su construcción y como la mayoría en su género rara vez abandona su tonalidad original; Ponce se conforma con agregar algunos adornos cromáticos en el lajo y en las voces intermedias a partir del c. 116. Después de una

breve *codetta*, el *re bemol* nos ayuda a viajar de nuevo a la tonalidad original, ahora no mediante un salto, sino convirtiendo *re bemol* mayor en *do sostenido menor* y un pasaje de enlaces armónicos activos que van de *re menor* a *mi mayor*, a *re menor* con séptima, a *sol mayor*, *do mayor*, *fa mayor* y finalmente *mi mayor* como *dominante* de *la*, alternándose durante dos compases con *re menor* séptima quinto grado descendido, en funciones de segunda napolitana. Finalmente, y por tres compases queda sonando *mi mayor* séptima, y en el c. 157 comienza la reprise de *El Durazno*, sin mucho más que mencionar que la ingeniosa sección de enlace entre la reprise y la *coda*, construida no sobre la *dominante* estática de *la mayor*, sino sobre la escala de *mi menor* con el segundo grado descendido.

### Análisis temático

La construcción temática de la Balada Mexicana es un ejemplo de sencillez. *El Durazno* aporta el más importante de los motivos que sostienen la estructura; aparte de la canción propiamente dicha (en la que se usan elementos contrapuntísticos como la inversión) lo encontramos en el c. 25 como elemento de enlace, en el 44 como sujeto de una serie de enlaces armónicos, en el 60 de nuevo como base para la elaboración de un puente y en el 78 –en una forma cercana a su original– como el motivo generador del episodio que cierra la primera parte. Después de la reprise, y en una forma ampliada, aparece de nuevo en su función conectiva como la base del largo puente que une la sección de la reprise con la *coda*, y en dicha sección podemos identificar a *El Durazno* en el pasaje de octavas que cierra la obra a partir del c. 242.

El caso de *Acuérdate de mí* es distinto, porque después de su presentación –se recordará que la presentación de dicha canción se hace a la manera de tema variado, si bien la variación se reduce a meros adornos de tipo cromático– no aparece de nuevo sino hasta la sección conclusiva, lugar en el que se ha convertido en un poderoso pasaje de virtuosismo en octavas que resulta ser por mucho la parte más brillante de la obra.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the vocal line, starting with the tempo marking 'a tempo' and a dynamic marking 'ff'. It features a melodic line with various intervals and rests. The bottom staff is for the piano accompaniment, showing a rhythmic pattern of chords and single notes. There are several 'coda' symbols (circles with a cross) and asterisks marking specific points in the score. The second system includes a circled number '40' and a circled number '41' with the marking 'accel.' and 'a tempo'.

Otros dos temas no relacionados aparecen para no repetirse más en la Balada. El primero es el apasionado tema del c. 35, que pareciera ser una glosa muy elaborada del canto



de una de las voces intermedias del pasaje anterior, el cual a su vez podría ser la inversión del rasgo que forma las tres últimas nota del segundo compás de *El Durazno*, pero no hay manera de estar seguros; el otro, es el pasaje en arpeggios que Ponce usa para adornar o enriquecer la transición de *Acuérdate de mí* en su regreso a *El Durazno*.

### La sensibilidad mexicana

Cualquier mexicano que haya tenido la oportunidad de escuchar la música de Ponce, queda gratamente impresionado de saber que lo que se está escuchando es la obra de un compositor nacional. Sus melodías tan hermosas y el aire provinciano de sus canciones y piezas para piano les llegan al alma a personas de todas las edades sin importar el nivel de su educación, apelando solamente a su sensibilidad. Recuerdo que mi madre —una buena mujer oaxaqueña avecindada en la capital durante los años de mi niñez— me pedía continuamente que aprendiera nuevas piezas de Ponce para que ella pudiera escucharlas, y cada vez que tocaba dicha música para ella no cesaba de interrumpirme exclamando “¡Ah, Ponce, Ponce...!”

Escribo esto porque la gran aceptación otorgada por el público a la música correspondiente al primer periodo de Ponce ha dado pie a que sea considerada como material intrascendente en términos estéticos por los musicólogos, en su mayoría extranjeros, y por algunos intérpretes, quienes no se dan por satisfechos ni siquiera con las obras de sus etapas creativas posteriores en las que incluyó técnicas y sonoridades modernistas, poniendo especial énfasis en la guitarra como instrumento iberoamericano por excelencia. No obstante, y gracias al esfuerzo de diversas personas e instituciones ligadas al maestro como el pianista Carlos Márquez y la Escuela Nacional de Música, el compositor y su obra han sido en los últimos años objeto de una muy necesaria reevaluación.

Antes del viaje a París que transformaría el estilo de Ponce al ponerlo en el camino de las vanguardias de aquel entonces, el compositor ya había logrado establecer un estilo y, podría decirse, una escuela mediante una serie de composiciones, la mayoría de ellas para piano y voz con piano, inspiradas en diversos temas provenientes del *folklore* nacional. En este punto es en donde debemos precisar que los términos *folklore*, *música vernácula mexicana* y *música indígena* son quizá aplicables en el caso del que hablamos, pero no significan lo mismo, y se refieren a partes diferentes de una misma identidad. Por esa misma razón, cuando se habla de la *corriente nacionalista mexicana* debemos entender que no todos los compositores que pertenecieron a ella, ni Ponce mismo como su primer gran exponente, entendían lo mismo al escuchar la palabra *nacionalismo*. Antes de Ponce, compositores como Melesio Morales —con canciones como “La Tamalera”— y Ricardo Castro —con su ópera “Atzimba”, basada en una leyenda michoacana— habían hecho ya amagos de *nacionalismo*, pero al parecer encontraron muy difícil separarse por completo de los modelos franceses, alemanes e italianos que estaban de moda en Europa y que ellos aplicaban a rajatabla en todas sus composiciones, aún aquellas de corte más o menos nacional. En este sentido, considero que Ponce es un autor de transición. Es evidente que —por mencionar un par de ejemplos— Silvestre Revueltas y Candelario Huízar, cada cual a su manera, aplicaban su concepto de música nacional al rompimiento con todo influjo extranjerizante (con la excepción quizá de la influencia de Stravinski) para hacer de los temas indígenas la base de su concepto estético; pero eso no hubiese sido posible con Ponce en su primera época, sobre todo por la sencilla razón de que aún se hallaba demasiado cerca del estilo de sus maestros y de la influencia de Europa. No obstante, el maestro se las ingenió para crear algunas de las obras más hermosas de su época, que respetaron el modelo europeo enriqueciéndolo enormemente, al tiempo que ostentaban un aura deliciosa de legitimidad mexicana. Es probable que “*Sobre las*



Obras" del guanajuatense Juventino Rosas pudiese ser confundido con un vals austriaco, como cuenta la leyenda que sucedió, pero considero imposible que obras como el *Scherzino Mexicano*, la *Balada Mexicana* o el maravilloso y breve *Tema Mexicano Variado* pudiesen del mismo modo ser confundidas con piezas europeas, toda vez que su linaje mestizo es indiscutible.

Ya se ha mencionado que Ponce se hallaba demasiado cerca de la escuela europea como para sentir deseos de romper definitivamente con ella en búsqueda de un estilo "puro" de música nacionalista, optando por "hacer que la música europea sonara mexicana". Otra de las razones que posibilitaron este logrado mestizaje musical, tiene que ver con el origen del factor mexicano involucrado. Las fuentes de Ponce eran en su mayoría sociales, y no arqueológicas; eran mestizas y solamente en contadas ocasiones indígenas; en contraste a la práctica posterior de los compositores del *nacionalismo*, que otorgarían cierto privilegio a los temas indígenas. Aquí entran en juego las diferencias que existen entre *folklore, música vernácula e indigenismo*, que ilustran en cierto modo las diferencias entre las distintas maneras de hacer música nacional: en tanto que Ponce descansó en las canciones populares que se cantaban en las plazas y centros de reunión, Revueltas y Huízcar buscaron profundizar en las fuentes musicales prehispánicas.

No obstante, puede decirse que Ponce no tuvo que trabajar demasiado para poner los temas populares mexicanos en las salas de concierto. Los temas mismos, descendientes directos de la canción estrófica española, tenían en sí oculta la semilla de grandeza que el cuidado y talento de Ponce hizo germinar. La selección del maestro se enfocaba a temas equilibrados, que tuvieran al mismo tiempo los giros melódicos que la tierra americana le habían dado a las antiguas tonadas criollas, la vivacidad y dulzura atribuida a las mujeres de por allá, la picardía de los pelados y la paz de los paisajes. Todos esos ingredientes eran cocinados por el genio del maestro para dar como resultado una obra nueva, orientada de acuerdo con sus intenciones expresivas y estéticas, dotada de perfección formal y de instrumentación, y apegada al gusto universal. Aún cuando los temas musicales fuesen originales de Ponce, trataba de apegarse a los mismos lineamientos, como es el caso del mismo *Scherzino Mexicano*, cuya versión para guitarra es aún más perturbadora que la original para piano, por su cercanía con el estilo provinciano y austero del campo mexicano.

Un tema aparte son sus hermosas canciones, tanto aquellas derivadas de temas que escuchó "por ahí" como las que tenían melodías propias. Cuando me enteré hace varios años que el segundo tema de la *Balada Mexicana* era una canción del propio Ponce —a *El Durazno* lo tenía bien conocido gracias a la versión de Jorge Negrete— me puse de inmediato a buscarla, encontrándola rápidamente en la biblioteca de la Escuela. Al cantarla y aprendérmela por memoria de tanto hacerlo, me sorprendieron varias cosas; la primera de ellas fue descubrir que Ponce había cambiado poco o nada de la canción al incluirla en la balada, limitándose a ponerle algunos adornos; al grado de que en una clase de Historia de la Música Mexicana toqué la obra a manera de ejemplo y canté la canción completa sin otro problema que la aguda afinación, lo cual no fue posible con *El Durazno*, sometido por el autor a transformaciones más severas. Así pude darme cuenta del enorme parentesco de nuestra canción vernácula con sus abuelos europeos y la gran lejanía que se aprecia al mismo tiempo. Me sorprendió que las pequeñas transformaciones bastaran para crear una pieza de sonido nuevo y elevado, un ejemplo de sencillez que es la base de las obras maestras pero que se ha olvidado poco a poco. La familia ha crecido y los hijos han decidido irse a vivir a otra parte, cambiando su nombre, apariencia y costumbres, añadiendo riqueza a la tradición. Si tuviéramos tiempo y espacio para hablar de las obras que Ponce compuso en Cuba, mi argumento cobraría más fuerza, pues ambas naciones compartimos el mismo origen, y la música cubana de Ponce se aleja enormemente de la hecha en México.

Voy a terminar con un breve comentario sobre mi apreciación de la música producida en México. A mi parecer, la música mexicana ha recorrido a lo largo del siglo XX una extraña eclipse. Primeramente, Ponce comenzó con lo que luego ha sido llamado *nacionalismo*, si bien practicándolo de acuerdo con el modelo europeo. Después de él, vino una estupenda serie de compositores, entre los que destacan Silvestre Revueltas, el sublime Miguel Bernal Jiménez, Candelario Huízar y Carlos Chávez, que llevaron el tema nacional mexicano a una vanguardia que alcanzó alturas insospechadas de claridad, coherencia, belleza y poder expresivo, a la par de la mejor música escrita en el mundo en ese entonces; si bien nuestros complejos malinchistas por un lado y el racismo de los países industrializados por otro les han impedido ocupar el lugar de honor que les pertenece junto a Vaughan Williams, Barber, Poulenc, Prokofiev y otros grandes que se enmarcaron en sus propios países en corrientes análogas. Luego de dicha explosión de creatividad y originalidad el tema mexicano pareció agotarse por completo —aunque yo creo que lo que faltó fue la fantasía para llevarlo adelante con formas y sonidos nuevos— y algunos de los compositores jóvenes de los años sesentas, entre los que se señalaban, irónicamente, los alumnos de Carlos Chávez, se dedicaron a hacer copias mediocres de las vanguardias que venían de fuera, mandando a la práctica musical mexicana de nuevo a un segundo o tercer plano con respecto al resto del mundo, sirviendo solamente para imitar la música experimental que iba llegando, pero con varios años de retraso en el mejor de los casos. Dicha situación se mantuvo hasta hace unos pocos años, y causó que entre los compositores de la última generación se colaran gran cantidad de charlatanes que, apoyándose en las vanguardias extranjeras mencionadas, crearon lenguajes incomprensibles y de apabullante mediocridad, despreciando los efímeros intentos de otros músicos por regresar a los “caminitos mexicanos” como retrógradas y sin valor.

Hoy en día vemos cómo nuestro arte musical está regresando a los planteamientos nacionalistas por los que Ponce logró establecer su estilo y que finalmente desembocaron en los años de oro de la música nacional mexicana. La eclipse se cierra y podemos seguir adelante en otro salto que quizá nos lleve una vez más a ser ejemplo de originalidad y belleza para después acabar de nuevo imitando a los demás. No sé, pues es probable que sea ahora nuestra oportunidad de lograr algo perdurable y finalmente aceptado como nuestro y de todos para siempre. Compositores tales como Arturo Márquez y Eduardo Angulo, creador éste último de sonoridades nuevas y mexicanísimas, comienzan a marcar con algunas de sus obras una vez más la senda por la cual, en los años futuros, podemos llegar a nuevos esplendores. Y digo nuevos porque de ningún modo se trata de proclamar una actitud retrógrada, sino una de agresiva modernidad que incluya las maravillosas cosas que los mexicanos vemos todavía a nuestro alrededor: la armonía, la abundancia, la alegría, la paz, y la belleza conmovedora de un paisaje que aún podemos salvar. Mi visión puede no ser realista, pero en todo caso es mi mejor arma contra lo que leo en los periódicos y que constituye solamente una parte de mi patria. Cuando escucho las obras de Angulo, por ejemplo, me acuerdo de la otra parte —la que a diario me inspira y me cobija— y soy feliz.

## Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sonata Num. 3 Op. 28

### Biografía y ubicación de la obra en el contexto biográfico

Prokofiev nació el 23 de abril de 1891 en Sontzovka, cerca de Yekaterinoslav (actual Dnepropetrovsk, Ucrania). Pertenecía a una familia culta y de posición desahogada; su padre era ingeniero agrícola y su madre una mujer de sociedad, poseedora de una buena educación que además tocaba el piano lo suficientemente bien como para enamorarse de la música de Rubinstein, Chopin y Beethoven. Fue un niño amado por sus padres y de precoz talento; compuso su primera pieza para piano a los cinco años y a los nueve ya tocaba algunas sonatas de Beethoven, y para cuando Glier acudió a darle lecciones en el verano de 1902, era ya el compositor de dos óperas y numerosas piezas para piano. Sus primeras obras le valieron la fama de músico iconoclasta debido a la inclusión de ritmos y armonías poco comunes, reflejo del estilo que desarrollaría más tarde. En 1904, a instancias de Glazunov, comenzó a estudiar en el Conservatorio de San Petersburgo con los compositores Nikolai Rimski-Korsakov, Anatoli Liadov y Nikolai Myaskovsky. Este último, de 25 años en aquel entonces, tuvo una gran influencia en Prokofiev durante los años siguientes, y era a él a quien mostraba sus últimas composiciones, que incluían la ópera *Undina* y una serie de sonatas para piano, que luego revisaría para crear las sonatas Op. 1 y Op. 28. Fue un alumno rebelde y consideraba aburridas casi todas las asignaturas, pues en su mente se escondían ideas musicales totalmente nuevas. En 1908 debutó como compositor y pianista, ejecutando entre otras piezas su feroz *Nachtgebirge* o Sugerión Diabólica y se graduó como compositor al año siguiente.

En realidad, Prokofiev no disfrutó su curso de composición en el Conservatorio, obteniendo inclusive bajas calificaciones. Su desilusión con la enseñanza de la composición propició que se sintiera más interesado por la ejecución pianística, pues comprendió que llegaría a ser más conocido como intérprete de sus propias obras que solamente como compositor; por esa razón decidió continuar en el Conservatorio los cursos de piano –con la gran madame Esipova, una alumna de Theodor Leschetitzky– y de dirección de orquesta con Nikolai Tcherepnin.

Prokofiev comenzó su curso con Anna Esipova en el otoño de 1909 y, como era de esperarse, las diferencias entre ambos no tardaron en aparecer. Hasta ese momento el aprendizaje del piano había sido para Prokofiev un asunto azaroso. Gracias a las lecciones con su madre y con Alexander Winkler había adquirido gran dresteza y fuerza, pero un pobre sentido de la disciplina. Despreciaba el repertorio clásico, y si tocaba Mozart o Schubert era a su modo y con sus propias “mejoras”. Solamente amenazado con ser expulsado del curso fue que Prokofiev aceptó los rigores del método de la Esipova para su propio beneficio; esos cuatro años fueron decisivos en su posterior carrera como pianista y también en la evolución de su estilo como compositor.

En 1910 murió su padre, y el artista, que nunca había conocido los problemas económicos, tuvo que comenzar a pensar en su propia sobrevivencia. Tal suceso coincidió con sus primeros éxitos como compositor. 1911 es el año de su primer concierto sinfónico con *Sueños* y el año de la composición de su primera obra de madurez y gran éxito: el primer Concierto para piano, que fue publicado poco después de su composición y causó gran controversia al ser estrenado en Moscú.

De 1918 a 1936 vivió entre Europa y Estados Unidos, 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 los años en que vivió fuera de su país compuso para el empresario de ballet ruso Sergei Diaguilev —con quien trabajaba también Stravinsky, creándose una interesante rivalidad entre los dos compositores— los ballets *Chout* (1921) y *El paso de acero* (1927), apoteosis de la industrialización que se estaba produciendo en ese momento en Rusia. De este mismo periodo son las óperas *El amor de las tres naranjas* (1921), basada en una fábula de Carlo Gozzi, y *El ángel de fuego* (1919), aunque su obra más destacada es la *Sinfonía clásica* (1918), obra concisa e irreverente con armonías modernas y ritmos tradicionales del siglo XVIII que preconizaba el estilo neoclásico que dominaría gran parte del siglo XX.

En 1923 se casó con la cantante de origen español Lina Lluvera. A su vuelta a Rusia en 1936, Prokófiev siguió componiendo con el mismo lenguaje musical y sus obras demuestran una extraordinaria integridad si se tiene en cuenta la presión impuesta por el dogma soviético del realismo socialista. Entre estas obras destaca *Pedro y el lobo* (1934), para narrador y orquesta, el ballet *Roméo y Julieta* (1936), la ópera *Guerra y paz* (1946, rev. 1952), la enérgica *Sinfonía n.º 5* (1945), la suite *El teniente Kijé* (1933) y la *Cantata Alejandro Nevski* (1938, para la película del director soviético Serguei Eisenstein). Aunque hasta ese momento había gozado del favor del gobierno, en 1948 fue censurado por utilizar un "excesivo formalismo" y "armonías cacofónicas". Prometió componer con mayor lirismo, pero su ópera *Cuento de un hombre auténtico* (1948) fue de nuevo censurada y sólo se presentó una vez a puerta cerrada, sin vestuario ni escenografía.

Después de 1948 y casi sin duda a resultas de los desmoralizadores hechos de ese año, la salud de Prokófiev empezó a deteriorarse rápidamente, pues los efectos de una caída que había sufrido en 1945 y en la que se había golpeado la cabeza no habían dejado de molestarlo. Buscaba continuamente la reclusión en su *dasha*<sup>1</sup> de Nikolina Gora, viajando a Moscú sólo en ocasionales representaciones de su música. Su aislamiento se incrementaba con la muerte de sus más cercanos amigos —Asafyev murió en 1949, Myaskovsky en 1950 y Pavel Lamm en 1951— y su espíritu creativo, que siempre había sido chispeante y fructífero, parecía desmoronarse; de este modo, la mayoría de sus últimas composiciones fueron producto de encargos oficiales, y no muestran sino una sombra de su talento original.

La obra más poderosa de sus últimos años es, sin embargo, la *Sinfonía Concertante para cello y orquesta*, obra que compuso en estrecha colaboración con Mstislav Rostropovich y en la que toma forma mucha de su mejor música desde el *Concierto para cello* Op. 58.

Durante sus últimos inviernos Prokófiev vivió en Moscú para poder estar en contacto con sus médicos. En octubre de 1952 asistió a su último concierto, en el cual se estrenó su séptima Sinfonía, y el 5 de marzo de 1953 dejó de existir a causa de una hemorragia cerebral. Como una irónica coincidencia, Stalin murió el mismo día casi a la misma hora y, al parecer, también a causa del mismo padecimiento; por esa razón, solamente un puñado de sus amigos y colegas —entre los que se contaba Kabalevsky— pudieron acudir por unos momentos a su

---

<sup>1</sup> *Dasha*: casa de campo.



entierro antes de irse al obligado funeral oficial del Líder. En ocasiones me pregunto cual sería el comentario del maestro en lo referente a esta notable situación.

La tercera Sonata, al igual que la primera, la cuarta y en cierto modo la quinta, fueron creadas en dos momentos distintos de la experiencia del compositor, primero como trabajos juveniles y luego como creaciones maduras mediante una revisión y reelaboración del material original. Hablando en concreto sobre la sonata Op. 28, se trata de una obra que tuvo su origen en viejos cuadernos de notas de 1907. Ahora bien, es cierto que desde 1906 el talento de Prokofiev como compositor había comenzado a modelarse en las clases de Liadov y Rimsky-Korsakov, no obstante, fue hasta el año siguiente cuando un par de sucesos influyeron de manera decisiva en su estilo. El primero de ellos es la visita de Max Reger a San Petersburgo, con la que Prokofiev inició su estudio sistemático de la música occidental; y el otro fue la iniciación de su amistad con Miaskovsky que le permitió llevar a cabo discusiones sobre cuestiones de estilo y experimentos de composición con otro artista a la par de talentoso e imaginativo. Del mismo año de 1907, en el que Prokofiev escribió la primera versión de la Sonata 3, son la Sinfonía en mi menor, que no aparece en el catálogo de sus obras pero cuyo movimiento lento fue usado también en una obra posterior (la cuarta Sonata), y el *Scherzo* de la futura Sonata 12.

No fue sino hasta diez años después cuando el compositor volvió a poner la mano sobre sus ideas de juventud. Pasó buena parte de 1917 en el campo, cerca de San Petersburgo, estudiando, según Nestyev, la filosofía de Kant y Schopenhauer y trabajando con intensidad. Aparte de la versión definitiva de la tercera sonata, que fue terminada en la primavera, reunió material para un concierto para violín, un concierto para piano y un cuarteto de cuerdas basado en una melodía estrictamente diatónica, además de completar en su retiro de verano la *Sinfonía Clásica*. Se ha llamado a esta etapa productiva la pre-extranjera, porque precede directamente a los años que el compositor pasó en el extranjero, y se le considera un tiempo de maduración y refinamiento. Es para mí algo impresionante la diversidad de técnicas y estilos que Prokofiev fue capaz de manejar en un periodo tan corto de tiempo, siendo de todas las obras mencionadas la Sonata Op. 28 la que mejor refleja la metamorfosis que tenía lugar en la estética personal del maestro, como se verá en el análisis que a continuación se presenta.

## Análisis

### Análisis formal

Es una Sonata en un solo movimiento, relacionada con la Sonata de Chopin para cello en el sentido de que ambas usan un mismo motivo melódico para elaborar gran cantidad de material temático. Para Prokofiev, la forma sonata es al mismo tiempo un terreno para liberar la fantasía y un recipiente para evitar que se desborde; del mismo modo que Chopin, decide que debe ser estricto en sus exposiciones y buscar alternativas de balance para las otras partes de la forma. Prokofiev crea un movimiento de sonata con reexposición incompleta, pero lo compensa con un desarrollo extenso y una *coda* que complementa el material de la exposición. El análisis de la pieza se facilita mucho porque Prokofiev señaló el final y principio de cada sección mediante dobles barras.

La exposición llega tan lejos como el c. 93. En el c. 94 comienza la extensa (de acuerdo con las dimensiones de la Sonata) sección de desarrollo, que llega hasta el c. 153, en donde una doble barra indica el comienzo de la sección final, que es una compuesto de reexposición (incompleta, pues solamente reexpone un tema en forma abreviada) y *coda*. El balance se puede

clarificar en números cerrados como sigue: 50 compases aproximadamente para la región del primer tema, otros 50 para el segundo, 50 para el desarrollo, 50 para la reexposición y una *coda* de 30 compases; todo, por supuesto, en números aproximados.

La exposición contiene dos temas principales. La región del primer tema va desde el principio de la obra hasta el c. 53, en donde una doble barra indica el principio de la región del segundo tema, que se extiende hasta el c. 93. Otra doble barra señala el comienzo en el c. 94 del desarrollo, el cual termina en el c. 153. Ahí comienza la reexposición, la cual en sentido estricto llega hasta 188, desde donde arranca la *coda*. La región del primer tema comprende al primer tema y dos temas secundarios o subtemas. El primer tema propiamente dicho se compone de dos motivos, uno esencialmente rítmico (primeros dos compases de la obra) que podría interpretarse también como una introducción, aunque su importancia temática es grande porque permea toda la obra, y otro melódico (cuatro compases siguientes), y se extiende hasta el c.15, incluidos 2 compases de conexión.

**Allegro tempestoso**

A partir del c. 16 y hasta el 26 se presenta el primer subtema, y del 27 hasta el 43 el segundo subtema; ambos subtemas son solamente elaboraciones del material del primer tema, como es usual en la forma. Del c. 44 hasta la doble barra del 53 se hace uso de los motivos de los subtemas para construir una sección conclusiva.

La región del segundo tema comienza con una introducción que de inmediato rompe con la continuidad del primer tema, representada por el movimiento perpetuo de tresillos, al presentar un claro ritmo binario.

**Moderato**

Después de los 4 compases introductorios, el segundo tema propiamente dicho inicia en 58: dos frases idénticas –antecedente y consecuente– de 4 compases cada una, dos frases de



complemento de la misma duración que glosan el material que se acaba de exponer y la repetición del tema una octava más arriba.



Del c. 78 hasta la doble barra del 93 se encuentra lo que podríamos considerar un subtema, cuya exposición de antecedente y consecuente –dos frases de 4 compases cada una también– sería toda su extensión, antes de las dos frases de cierre, las cuales bien pueden considerarse dentro de su ámbito.

La sección de desarrollo agrupa su material con un criterio basado en los elementos rítmicos de los temas del siguiente modo:

- a) en pasajes de tresillos (con material del primer tema),
- b) en pasajes binarios (que desarrollan material sobre todo del segundo tema) y
- c) en pasajes mixtos.

Las duraciones de los pasajes varían mucho, desde los pasajes de 2 compases hasta los de 11, y no parece haber un patrón reconocible en su acomodo, salvo por el hecho de que los pasajes binarios y mixtos aparecen agrupados en pares. El esquema del desarrollo, basado en dicho criterio sería: T-B-B-T-M-M-B-B.

La reexposición comienza en la doble barra del 154 con un pasaje elaborado a partir del segundo subtema del primer tema, y la reexposición –ligeramente variada– de dicho subtema se da hasta el c. 164. A partir del c. 181 y hasta el 188 aparece una especie de pasaje puente entre la breve reexposición y la aparentemente extensa *coda*, que comienza en el c. 189 y reproduce como es usual motivos tomados de toda la Sonata, incluyendo el desarrollo. La *coda* se divide en 4 secciones que, si bien son contrastantes en el aspecto rítmico, mantienen la tensión y la dinámica en constante *crescendo*.

#### Análisis armónico

La Sonata esta escrita en la tonalidad de *la menor*, sin embargo los primeros 15 compases de la obra se encuentran en la región de la *dominante*, estableciéndose la tonalidad hasta el c. 16. Por esta razón, todo el pasaje que he llamado primer tema tiene el sabor de una larga introducción.

En el c. 58 comienza la región del segundo tema en la tonalidad de *do mayor*. Como en todos los casos que veremos en esta Sonata, el concepto de tonalidad es relativo, y la música tiende a moverse de manera poco previsible por las tonalidades cercanas, gracias al manejo cromático de las diversas voces involucradas en la construcción polifónica del pasaje. En el caso del segundo tema, y siguiendo un criterio polifónico, el *alto* se mueve por tonos en dirección ascendente, mientras el *tenor* ejecuta un movimiento circular en el que involucra accidentales como *la sostenido* y *sol sostenido*, que combinados con el *fa sostenido* del *alto* posibilitan una irreverente e instantánea inflexión a la tonalidad original de *la menor* apenas al segundo compás del segundo tema. Los dos compases siguientes nos llevan de regreso a *do mayor* mediante *re menor*, pero el daño está ya hecho, y ahora no quedará nunca claro si realmente modulamos a *do*.



La modulación es dudosa desde el momento en que la única indicación que tenemos de la misma es el *sol* de cuatro tiempos que está entre el c. 55 y el 56 y que con buena voluntad podríamos decir que opera como *dominante*, pues en la otra voz se encuentran solamente dos escalas cromáticas, una ascendente y otra descendente. La ambigüedad tonal es una característica importante de esta Sonata, como la imposición de un orden dentro del orden mismo. En el c. 70 el bajo canta un sospechoso *sol sostenido*, ligado fuertemente a la *dominante* de *la menor*, pero en la misma mano izquierda un pedal de *do* en la nota superior de esa variante de bajo de Alberti mantiene la armonía anclada a la tonalidad del segundo tema, es decir *do mayor*. A falta de un fuerte quinto grado que establezca la tonalidad, se logra un ajuste en el c. 73 a la manera impresionista, con el *sol* de la *dominante* en el bajo y el *la* subdominante con séptima añadida en la mano derecha. Por mucho que tales movimientos parezcan descuidados no lo son, sino que forman parte de un complicado esquema armónico basado en la conducción de las voces intermedias de los pasajes polifónicos, como ya lo he demostrado.

El motivo que canta el *tenor* en la presentación del segundo tema y que aparece en dicho lugar calmó y fluyente, cobra virulencia cromática en el desarrollo, explotando en el bajo a partir del c. 103. En este caso, las voces restantes mantienen la armonía firme en el piso, primero con la tercera *re-fa* muy clara en cada primer tiempo, sujetando el torbellino a *re menor*, y luego a *fa mayor*; con los llamados con sonoridad de corno de la mano derecha a partir del 107; así, aunque el movimiento cromático circular en el bajo produce gran cantidad de confusión, la armonía es muy clara. Lo mismo sucede a partir del c. 114, en donde las voces intermedias producen mucha distracción, no obstante, si nos enfocamos en las voces extremas es fácil descubrir las escalas ascendentes que generan el pasaje. A partir del *Moderato*, en c. c. 123, se sigue un principio semejante: una nota pedal que mantiene a la frase amarrada, un *tenor* a dos voces por terceras ascendentes y las voces superiores cantando cromáticamente también, pero en sentido descendente. Mucho más impresionante es el pasaje que comienza en el 132, debido a que todas las voces descienden cromáticamente rumbo a una "perdición" que parece inminente, sin importar que tan agudo lleguen, como en el caso de la melodía que lleva la mano izquierda; de cualquier manera las voces se precipitan hacia abajo en el siguiente compás. La meta de la prolongada caída es el c. 140, en donde el tema se repite *ad infinitum* sobre una base armónica establecida en el primer compás de cada dos, con acordes de novena en diferentes posiciones para no hacerlos tan evidentes, hasta la culminación gloriosa del c. 146, en donde una apoyatura al principio de cada compás establece la región armónica mientras el resto de las voces se mueve en escalas, primero en movimiento contrario, luego paralelo y de nuevo contrario. En la mano izquierda, las escalas ascendentes en acordes 6/3 son diatónicas, y las descendentes –de acuerdo con el tema de la caída al abismo planteado desde el principio del desarrollo– son cromáticas y en posición de 6/4.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system includes the instruction 'con elevazione' and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues this pattern with similar rhythmic complexity. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings.

La parte final usa muchos de los recursos armónicos presentados en la exposición y el desarrollo, como es de suponerse, pero llama mucho la atención la transliteración armónica de un tema melódico, como en el caso del material que comienza a partir del c. 189. En la mano izquierda, la voz superior canta el segundo tema y la armonía va con él hasta que una serie de acordes en escala toman el relevo. Modulaciones violentas como en el c. 101 (*si bemol* cadencia rota) y en 203 (*mi mayor* como *dominante* de *la menor tónica* con la que la *coda* propiamente dicha comienza) contribuyen a la sensación de inestabilidad y de sorpresa, como también sucede en el c. 224. Es en ese lugar donde parece inminente la resolución a *la menor* mediante una cadencia completa ampliada, partiendo de la repetición de la dominante en el bajo en 6/4, pero súbitamente se atraviesa una sorprendente extensión de la cadencia en la forma de arpeggios en *la menor* en primera inversión. Prokofiev inclusive pide que se haga *pianissimo*, después de la intensidad en montante de los compases anteriores, para acentuar la sensación de sorpresa que resulta. El colmo del buen gusto aparece en los cc. 227 a 229, en donde la *dominante* de *la* por fin está lista en el bajo, pero las voces en la mano izquierda llegan por medio de una cromática en acordes completos: primero *re bemol*, luego *re mayor*, *mi bemol* y finalmente *mi mayor dominante* de *la menor*. La elección del cuarto grado descendido no es casual para comenzar la progresión final, se ha venido usando a lo largo de toda la Sonata como *dominante* auxiliar alternativa y se presenta al final en el lugar que ocuparía la *dominante* en una sonata del clasicismo.

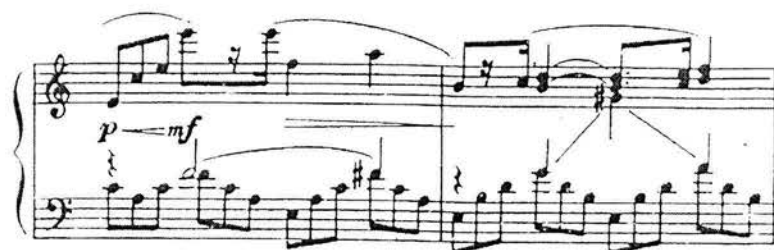
No cabe duda de que la sonata es una obra sólida, atractiva y divertida, llena de "trampas" e interesantes recovecos en el aspecto armónico, merecería un análisis compás por compás, para el cual no existe espacio en este lugar.

#### Análisis temático

Como todo gran compositor de sonatas, Prokofiev sigue la máxima de lograr una gran cantidad de material interesante partiendo de recursos temáticos limitados. Son dos los temas principales de la Sonata en *la menor* en un movimiento, pero la cantidad de variantes y usos distintos que se les dan son la parte medular de la estructura de la misma.

Desde los dos primeros compases se presenta el motivo que va a hallarse más presente en el resto de la obra, es decir, el de los *tresillos*, los cuales van a adoptar personalidad temática en el c. 27. Otro elemento temático clave es aquél con el que comienza el primer tema, o sea,

*octavo* con puntillos y *dieciseisavo*. La ambigüedad armónica de la que se hablaba poco antes tiene otra manifestación en la indicación de la medida al principio de la obra: el 12/8, que se encuentra entre paréntesis junto al 4/4, nos indica que el tresillo como elemento temático va a estar junto a los demás elementos sin desvirtuarlos. La primera amalgama de los dos elementos (el *tresillo* y el *octavo* con punto) lo encontramos en el primer subtema, en el c. 16, repitiéndose en 44 todavía en la región del primer tema.



En 54, con el inminente advenimiento del segundo tema, entra en escena otro importante motivo: el de las escalas, fragmentos de escalas y –eventualmente– arpeggios en *octavos*. Tal es el motivo que acompaña al primer tema en su presentación, y en todo ese pasaje adopta diferentes formas: como voz cantante en las dos primeras frases, contracanto por *cuartas* en la tercera, una variante de bajo de Alberti en la cuarta y en la frase final de regreso a la voz que canta el tenor, pero una octava arriba como el resto de las voces.

Es en el desarrollo en donde las variaciones más interesantes tienen lugar. Ya se repiten el uso del motivo circular en el bajo a partir del 103; aunque en realidad todas las voces cantan el mismo motivo en las tres formas en las que apareció en la presentación del segundo tema, siendo éstas cuatro si contamos la versión en cromáticas que originalmente formaba parte de la transición entre la región del primero y la del segundo tema. En el c. 111 aparece la más intensa de sus transformaciones, cuando se convierte en una poderosa serie de acordes que se repiten. Antes, en el 105, se observa el contracanto por *cuartas* que ya conocemos, pero con una reducción a *dieciseisavos*.

Hasta ahora no habíamos hablado del pequeño subtema del segundo tema, que se presenta en el c. 78 en la forma de un inocente comentario de aquél, usando su esquema rítmico.



Lo volvemos a encontrar en el desarrollo, en el c.114 y sin inocencia alguna, más bien convertido en un angustiante pasaje que obedece a las escalas ascendentes que lo generan, y en la *coda*, en el c. 205, en la forma de una repetición obsesiva que agudiza la tensión con miras al final de toda la Sonata. Tan poderosas transformaciones son la regla de obtención de material de Prokofiev. El mismo motivo puede hallarse en lugares adyacentes de la obra en presentaciones diametralmente distintas, como es el caso en los c. 132 a 145. Del 132 al 139, el segundo tema se escucha en la forma de un gemido que poco a poco se precipita al abismo, en

tanto que en los compases siguientes toma la forma de un llamado heroico que lleva a la música de regreso a las alturas.

La presencia del primer tema y de sus subtemas es un poco más discreta en la sección de elaboración, sobre todo porque esa región tiene privilegio en las secciones extremas de la pieza, o sea en la exposición y en la reexposición y *coda*, lugares en los que sufren pocas variaciones. Un ejemplo son los c. 118 a 121, en los que el primer subtema del primer tema se presenta junto con los *trastillos* con los que aparece por primera vez, pero ahora en forma de acordes y con una dinámica sumamente violenta. Esto es otro ejemplo de transformación que constituye la base de la composición de sonatas.

### *El Paso de Acero* de Sergei Prokofiev

Prokofiev es uno de los compositores que más admiro, y cuya música más amo.

Al igual que a México, el siglo XX le dio a la Unión Soviética un grupo de portentosos compositores que serían capaces de crear lenguajes propios claramente ligados a los sonidos nacionales. Las ideas genuinas de “nueva música” de Igor Stravinski y de Sergei Prokofiev se encontraron frente a frente y por vez primera en los años en los que ambos formaban parte del equipo creativo de los *Ballets Russes* de Diaghilev. De inmediato quedó claro que las ideas de modernismo practicadas por diferentes compositores son caminos distintos, aunque conduzcan siempre hacia adelante, y que por esa razón es raro que se encuentren en algún punto del recorrido. No obstante, ambos compositores seguirían unidos a lo largo de sus carreras por una vocación de innovación y originalidad ligada al alma rusa, que se hacía presente en cada una de sus obras. Sin importar cuántas y cuánta marca las fueran las diferencias entre *Le Sacre du Printemps* y *Le Pas d'Acier*, ambos ballets provenían claramente de la misma veta rica en timbres metálicos, ritmos implacables y riqueza melódica; todo en el marco de una estricta disciplina creativa cuyo objetivo primario era establecer una lógica interna que normara la estructura de todos los elementos de la composición. En otras palabras, los nuevos lenguajes eran –en parte– el reflejo de las sociedades industrializadas de la entreguerra en general, y para los rusos en particular la expresión de una exuberante prosperidad técnica que se desarrollaba en medio del estricto control ideológico soviético. La música rusa del siglo XX compartiría asimismo ambas características, una gran diversidad y riqueza de lenguajes que compartían la misma disciplina creativa (en términos de lógica compositiva) como cualidad subyacente. Dichas semejanzas se hicieron más notorias en relación con otros grandes compositores soviéticos como Aram Katchaturian, Dmitri Shostakovich y Dmitri Kavalevsky, quienes acompañaron a Prokofiev en su vida bajo el régimen totalitario de Stalin.

Así, Prokofiev consiguió junto con sus seguidores hallar la manera de hacer arte a la vez progresista y poderoso. Probablemente no siempre con la libertad de ideas o de criterio que hubiese sido ideal, pero en todo momento fiel a los parámetros antes descritos. Aquí debo hablar de las dos cosas que me conmueven más de la vida de Prokofiev. La primera de ellas es el hecho de que el compositor, a diferencia de una gran cantidad de talentosos compatriotas, decidió regresar a la Unión Soviética en lugar de emigrar permanentemente a otros países del mundo occidental en donde podría haber encontrado más libertad para crear y en donde sus esfuerzos serían mucho mejor recompensados. No quisiera entrar en detalles en cuanto a los motivos por los cuales tomó esa decisión, pues lo que resulta evidente es que su presencia surtió un poderoso efecto motivador en la joven generación de intérpretes y compositores que estaban en etapa de formación en los años que Prokofiev vivió en las cercanías de Moscú trabajando en sus últimas grandes composiciones, y se puede pensar que a su atención y apoyo se debió el posterior florecimiento de artistas de la talla de Sviatoslav Richter y Mstislav



Rostropovich, a quienes dedicó algunas de las más preciadas joyas de su catálogo como la *Septima Sonata* para piano y la *Sinfonía Concertante* para cello y orquesta. Tal compromiso con el arte de su país a costa de grandes sacrificios es, como digo, algo de lo que más admiro en la vida del maestro. Su otra, para mí admirable, cualidad es su tremenda disciplina de trabajo que en cada día de su vida lo mantuvo trabajando lleno de fuerza y de entusiasmo, y que solamente llegó a faltarle al final de su vida, debido a la enfermedad y al acoso de las autoridades culturales soviéticas.

Para ilustrar este punto y alguno de los anteriores que he mencionado, quisiera citar algunas de las palabras que el realizador Soviético Sergei Eisenstein escribió sobre el músico a propósito de su colaboración en la cinta clásica *Irán el Terrible*:

*Prokofiev trabaja como un reloj.*

*Este reloj no se adelanta ni se atrasa.*

*Prokofiev es absolutamente puntual. La puntualidad de Prokofiev no es una cuestión de pedantería de negocios.*

*Su exactitud en el tiempo es algo derivado de su exactitud creadora.*

*De su absoluta exactitud en la formación musical.*

*De su absoluta exactitud al transponer la fantasía en medios de expresión matemáticamente exactos, que Prokofiev ha enjaezado tras las bridas de duro acero.*

*Esta es la exactitud del lacónico estilo de Stendhal, trasladado a la música.*

*En la cristalina pureza del lenguaje expresivo, Prokofiev sólo es igualado por Stendhal.*

*...Y lo primero que advierto en la naturaleza del lenguaje expresivo de Prokofiev es el paso de los aceros de las "masenars" a que resuena como volutas de tambor al que, por sobre todo... priva de la claridad al pensamiento en aquellos lugares en que muchas otras se hubieran sentido tentadas a usar matices indistintamente modulados, equivalentes a la suave fluidez de los elementos vocálicos...*

*...Prokofiev es profundamente nacionalista.*

*Peró no del modo convencional de los pseudorrealistas rusos.*

*Prokofiev es nacionalista en el sentido severamente tradicional que data de los saltrajes escitas y de la insuperable perfección de las esculturas en piedra del siglo XI III, realizadas en las catedrales de Vladimir y Suzdal.<sup>1</sup>*

El texto completo de Eisenstein ofrece una lúcida interpretación de Prokofiev con o personaje histórico y al mismo tiempo como el genio calculador, metódico, puntual y a la vez inspirado que debe ser un gran compositor de música para películas. Esta imagen contrasta con lo que en aquel entonces, lo mismo que ahora, se entiende por "artista revolucionario", es decir, una persona de pensamiento atrevido que es por añadidura desordenado en sus ideas musicales y en sus procedimientos. No hablo por prejuicio; es un hecho lamentablemente documentado en los últimos años en la mayoría de las escuelas en las que se enseña composición.

Hace algunos días me encontraba esperando un trabajo de fotocopia en el patio de la ENM, y sin querer alcancé a escuchar los comentarios de dos alumnos de composición de séptimo semestre (así ellos lo comentaron) de licenciatura. Como no sabían que los estaba oyendo hablar, considero improbable que su plática estuviera destinada a jugarme una broma, por lo que me encuentro aún más preocupado de lo que estaba antes de oírla, y con ella

<sup>1</sup> Documento incluido a manera de prefacio en *Prokofiev*, de Alexander Nestyev, versión castellana de Héctor Alberto Álvarez. Editorial Schapire, Buenos Aires, 1960.



confirmé algunas de mis ideas personales en torno a mucha de la música que hoy en día se compone.

—Ya tienes lo que vas a presentar de semestral? —Preguntó uno de ellos.

—No, pero creo que tengo algunas ideas que pueden servir.

...

O sea, el otro día estaba en la compu, con el *Vinale*, medio aburrido, y de repente, pues que me pongo a poner notas a lo loco, pero en serio a lo loco, y un buen rato...y luego le dije a la máquina que lo tocara, y sonó *chido*. Así que le voy a seguir a eso y lo voy a presentar.

—Sí.

—Sí.

—Chido.

Juro por mis antepasados muertos que no inventé la conversación, es más, ni siquiera manipulé los términos ni nada de eso; palabras más, palabras menos, *chidos* más o menos, pero eso es lo que les escuché decir. La verdad es que nunca supe de cuál maestro eran alumnos, ni lo quiero averiguar porque no viene al caso. Lo que quiero decir es que se trata de todos modos de un síntoma alarmante de descomposición de la disciplina creativa y de la continuación de una tendencia nacida de la mala interpretación de diversos conceptos de vanguardias estéticas y musicales. Es una percepción errónea de la composición musical como un arte por completo dependiente de la intuición y la manera en la que un artista “expresa sus ideas”, desdeñando la aplicación de patrones o reglas; y en menor medida como un campo en el cual, para ser original, es indispensable inventar nuevas formas de tocar los instrumentos, técnicas nunca antes vistas para obtener sonidos nuevos y maneras inéditas y extremas de notación musical. En conjunto y hablando en general, puede decirse que la música nueva se ha convertido fundamentalmente en algo que los intérpretes nos esforzamos grandemente en ejecutar, recibiendo sin embargo poca satisfacción a cambio. No debería ser así. ¿En qué momento se rompió la armónica relación entre compositor e intérprete, provocando cosas tales como la *cacería* de instrumentistas por parte de las autoridades organizadoras cada vez que se lleva a cabo un Festival de Música Nueva en México? La especie misma de compositor-intérprete está al parecer en vías de extinción, pues hace muchos años que un instrumentista — sea pianista u otra cosa— no hace carrera ejecutando su propia música, y los pocos ejemplares de esa raza que llegó a llevar los gloriosos nombres de Chopin, Rachmaninoff, Paganini y Liszt aparecen ahora circunscritos a los terrenos de la balada y el ranchero, si se me permite la estridente transliteración de géneros. Estoy consciente de que con el cambio en los tiempos deben llegar cambios en las cosas, pero no estoy seguro de querer que algunas de ellas dejen de existir, si acaso es absolutamente necesario que tal cosa suceda. Creo que la relación entre el compositor, su intérprete y el público puede mejorar mucho, y que se puede conseguir un renacimiento de la Gran Música como objeto de producción constante y consumo masivo. No me refiero a nada de lo que hay en el mercado, sino de algo nuevo y a la vez viejo: música nueva de elevada calidad que apela a un gran público a través de intérpretes que se entregan totalmente en sus ejecuciones aprovechando un material a modo para ello.

Para Prokofiev no fue nunca fácil adaptar su estilo evolucionado y sólido a las exigencias de las autoridades soviéticas, que le pedían música de acuerdo a la ideología del Partido, que a la vez fuera accesible a las masas para su comprensión y disfrute. Sin embargo, Prokofiev estuvo a la altura del encargo y produjo partituras que además de cumplir con los requisitos arriba descritos eran obras maestras de sonoridad novedosa y férrea lógica interna, por no hablar de los símbolos contenidos en ellas. *Romeo y Julieta* es la obra característica de

este tipo de encargo, y es una obra cuya música –dejando aparte a la danza– me parece un prodigio de sencillez, de modernidad, de belleza, de colorido renacentista y poder expresivo sin paralelo, aparte de ser un claro ejemplo de música nacional rusa.

¿Por qué no seguir sus pasos?

La disciplina de Prokofiev puede enseñarnos muchas cosas. Solía comenzar las obras para orquesta haciendo primero el borrador a piano de la obra completa (es por eso que contamos con excelentes reducciones a piano de su música orquestal, tomadas de sus manuscritos) y después de terminarla a su gusto procedía a orquestrarla, efectuando ocasionales correcciones en el proceso. Trabajaba de manera constante, a veces creando bocetos de una obra al tiempo de orquestrar otra, como una fuente inagotable de ideas musicales. Gracias a su constancia y capacidad de concentración podía producir obras de grandes dimensiones en términos de tiempo reducidos y por muchos años trabajó reelaborando ideas de juventud que evolucionaban en obras nuevas; en adición, tenía un gran sentido del humor.

Creo que hace falta una seria reflexión en cuanto a si lo que hoy en día sucede con la producción de nuevas obras es realmente lo que deseamos. El tesoro musical de una nación jamás es el producto de la fatalidad o el destino, sino del trabajo organizado, de la disciplina, de la voluntad de ser originales, pero no a cualquier costo.

## Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)

Sonata para piano y violoncello en sol menor, Op. 65

### Biografía

No se conoce con exactitud la fecha de nacimiento de Chopin. La fecha tradicional del primero de marzo de 1809 está en conflicto con la creencia del propio Chopin de haber nacido el primero de marzo de 1810, en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia. Su certificado de bautismo, hallado cerca de 50 años después de su muerte, dice que nació el 22 de febrero de 1810 y fue bautizado el 23 de abril. Es ahora comúnmente aceptado que hubo un error de una semana al escribir la fecha y que la correcta es primero de marzo de 1810. Fue hijo de Nicolas Chopin, un francés que emigró a Polonia a los 16 años.

Su precocidad era extraordinaria. A los seis años escribía ya versos, y su talento para el piano era tal que puede decirse que lo aprendió de manera autodidacta, y las lecciones que recibió de Adalbert Ziwny de 1816 a 1822 fueron casi superfluas. El acierto del maestro – mediocre en todo lo demás– fue mantener la exuberante curiosidad del alumno dentro de los límites de la disciplina. En 1817, una marcha suya fue ejecutada por la banda militar del Gran Duque Constantin, y un año después, el 23 de febrero de 1818, el “Sr. Schoppin” –como erróneamente se transliteró su nombre en esa ocasión– hizo su debut en público tocando un concierto de Gyrowetz. Durante sus estudios preparatorios, Chopin continuó trabajando con Józef Elsner, director del Conservatorio de Varsovia, y los primeros resultados de su preparación sistemática aparecieron en su *Rondó en do menor* Op. 1, publicado en junio de 1825. A partir de 1826, Chopin se convirtió en alumno de tiempo completo del Conservatorio, y recibió preparación en todas las áreas de la composición. No obstante, su interés principal estaba en el piano, y aunque Elsner tenía la esperanza de que su alumno compusiera la tan esperada “gran ópera polaca”, queda claro que en esto se equivocó.

Al terminar con éxito sus estudios en el Conservatorio, Chopin buscó fortuna y mayor experiencia en el exterior. Su primer contacto con el gran mundo tuvo lugar en 1828, cuando Hummel visitó Varsovia, y rápidamente asimiló la elegancia y estilo del maestro; a fines de ese año fue a Berlín y conoció a Mendelssohn, además de escuchar gran cantidad de música nueva e interesante. Ni el gobierno ni los nobles que tanto aplaudían sus intentos apoyaban con dinero sus aspiraciones. Aún así, Chopin viajó a Viena para publicar sus primeras obras y dio un exitoso concierto en el *Kantnertor - Theater* el 11 de agosto de 1829. El público quedó impresionado por la manera en la que improvisaba sobre los temas polacos y el joven regresó brevemente a Polonia antes de iniciar una larga gira de conciertos que lo llevaría por Alemania e Italia.

En marzo de 1830, Chopin dio su primer gran concierto en el Teatro Nacional polaco, ejecutando su *Concierto en fa menor* y la *Fantasia sobre aires polacos*. El éxito fue tal que la temporada se prolongó hasta octubre. Después de varios viajes cortos por Europa dando conciertos con obras propias, en agosto de 1831 salió en un viaje que habría de llevarlo a

“Londres via París”, pero París se convertiría en su hogar por el resto de su vida. En una parada en Munich, el 28 de agosto, interpretó su Concierto en *mi menor*; y hallándose en Stuttgart recibió noticias de la captura de Varsovia por los rusos. La noticia lo deprimió terriblemente. A mediados de septiembre llegó a la capital de Francia.

Al principio de su estancia en París, Chopin consideró estudiar con Kalkbrenner, el pianista de moda, pero luego que se hubo aclimatado decidió que sería una pérdida de tiempo y en su lugar comenzó a hacerse de amigos y contactos en los altos círculos culturales, con la idea de crear para sí “un nuevo mundo musical”. El gran éxito de su debut en la sala Pleyel el 26 de febrero de 1832 lo ayudó a establecerse firmemente en el gusto de la sociedad musical más selecta; Liszt, Berlioz, Hiller, Bellini y Meyerbeer se convirtieron en sus amigos y admiradores sinceros, y su estabilidad material quedó asegurada al convertirse en el maestro de piano de moda, lo cual le agradó por lo menos al principio. No obstante, en sus cartas a sus conocidos polacos expresaba su desencanto por el público inculto de París, que jamás le iba a prodigar la adoración de las masas que la fuerza y brillantez de artistas como Liszt y Thalberg provocaban, pues pocos apreciaban sus sutilezas. Por esta razón tocaba menos y aún menos en público. Es un caso raro en la historia de la música el que una reputación tan poderosa y celebrada como recitalista haya podido establecerse con tan sólo 30 apariciones en público, la última de las cuales tuvo lugar en 1838. Después, Chopin dejó de actuar en público por 10 años, hasta su segunda visita a Inglaterra en 1848. Su retiro de los escenarios, sin embargo, estuvo aparejado con su consagración como compositor, y como tal se ubicó en el centro del movimiento romántico de los 1830. Por aquellos años, se supone sostuvo un romance con la condesa Delfina Potocka, cantante, a quien dedicó el concierto en *fa menor* y el vals llamado “el minuto”. Su amistad con Liszt, comúnmente a lo que se piensa, no pasó de ser superficial debido a la diferencia de sus temperamentos, y se sabe que detestaba la música de Berlioz, si bien lo admiraba como ser humano. En septiembre de 1835, Chopin visitó Leipzig y fue recibido por Mendelssohn, quien lo llevó a conocer a Robert y Clara Schumann, y el compositor quedó sumamente impresionado de la forma en que Clara interpretaba su música. En julio de 1837, Chopin – ya crónicamente enfermo – visitó Londres acompañado de Camille Pleyel, jefe de la conocida marca de pianos. Su música se publicaba ya por la editorial más importante de la isla, sin embargo el maestro se mantuvo alejado de los círculos sociales y musicales, paseando por los alrededores y tocando solamente una vez en la casa de John Broadwood –también fabricante de pianos. A su regreso a París se encontró cada vez más involucrado en una relación con la escritora George Sand, lo cual habría de alterar el resto de su vida.

Su nombre real era Aurore Dudevant, Chopin la conoció en casa de la condesa D'Agoult por intermedio de Franz Liszt, y a pesar de que su primera impresión no fue muy favorable, para el verano de 1838 ya eran amantes. Para que el maestro pudiera pasar el siguiente invierno en un mejor clima viajaron a Mallorca, adonde arribaron con los dos hijos de Sand el 8 de noviembre y, a pesar de las dificultades para encontrar alojamiento, fueron felices. De inmediato, Chopin se dio a la tarea de terminar los 24 Preludios para piano, que llevaba varios años preparando; sin embargo, su ansia de beneficiarse del aire puro del mar, agravó la tuberculosis que de tiempo minaba su salud. Su enfermedad provocó sospechas entre los habitantes y la familia hubo de buscar refugio en un monasterio en Valdemosa, a 10 kilómetros de Palma de Mallorca. Allí, después de que el piano Pleyel por fin llegara, Chopin terminó los preludios, el *Scherzo* en *do sostenido menor* y la *Polonesa* Op. 40 num. 2. La pareja sufría por el mal tiempo y las formas primitivas de vida del lugar, de modo que, en cuanto pasaron las lluvias y la salud del compositor mejoró, salieron rumbo a la España continental; pasaron cortas temporadas en ciudades españolas y regresaron a París ya que, de hecho, la salud de Chopin se

hallaba permanentemente dañada. En París, Chopin vivió en una lujosa reclusión de la que hay poco que contar. En 1846, la relación con Sand se había convertido en mera camaradería, en la que el pianista era el más entusiasta de los participantes; aún así, graves y penosos problemas familiares hicieron que la pareja definitivamente rompiera en 1847.

La ruptura con George Sand marca el principio de la última etapa en la vida de Chopin. Su salud se deterioró con rapidez y perdió interés en la composición (sus últimas obras fueron entregadas para publicación pocos meses antes de la separación). El 16 de febrero de 1848 dio su último concierto en París, y la excepcional atmósfera de esa noche (la sala y las escalinatas estaban cubiertas de flores y la concurrencia había sido seleccionada cuidadosamente) se intensificó con los rumores de revolución y del final del reinado de Luis Felipe. Chopin tocó el trío Kv. 496 de Mozart con Alard y Franchomme, y luego los tres últimos movimientos de su *Sonata para cello*, la *Berceuse* y la *Barcarolle*.

La revolución estalló después de una semana y Chopin decidió hacer un viaje a Londres que había pospuesto varias veces. Llegó el 20 de abril de 1848, de inmediato se convirtió en el centro de interés y dio varios pequeños recitales privados (uno de ellos para la reina Victoria). Para esas fechas estaba ya desesperadamente enfermo y hacía esfuerzos por ir de un compromiso a otro, encontrándose con celebridades artísticas y llevando una vida que cansaría aún a un hombre sano. Su ejecución al piano era una sombra de lo que había sido, y sin embargo era clara y elegante. Al final de la temporada en Londres viajó a Escocia para descansar y tomar aire puro, pero la necesidad de dinero lo obligó a tocar en Manchester, Glasgow y Edimburgo. Sus cartas de este periodo son las de un hombre cansado y enfermo, que deseaba regresar a París sin importar la hospitalidad de Lord Torphichen.

Chopin regresó a Londres a principios de noviembre e hizo su última aparición en público en un baile-concierto a beneficio de los refugiados polacos, el 16 de noviembre en el Guildhall. Una semana más tarde regresó a París, incapaz ya de componer o dar clase, actividades en las que basaba sus ingresos; por fortuna los Stirling llegaron en su ayuda con un generoso donativo. Pasó el verano de 1849 en Chaillot, en donde Jenny Lind lo visitó y cantó para él. En el otoño se mudó a su última casa en el número 12 de place Vendôme. Su hermana Ludwika y otros amigos polacos estaban con él cuando falleció a las dos de la madrugada del 17 de octubre.

Debido a los elaborados preparativos para la ejecución del *Requiem* de Mozart en la iglesia de La Madeleine, el funeral tuvo lugar hasta el 30 de octubre, y a él acudieron casi 3000 personas. Chopin fue sepultado en el cementerio de Père-Lachaise: un monumento en su memoria hecho por Clésinger fue develado el 17 de octubre de 1850.

## Historia de la obra

El violoncello fue el único instrumento aparte del piano para el que Chopin escribió música significativa. La obra es fruto de su relación personal y colaboración profesional con el violoncellista y compositor Auguste Franchomme, uno de sus mejores y más fieles amigos que pudo hallar en la comunidad artística de París. Ya con anterioridad habían colaborado en la creación y ejecución del *Gran Dúo Concertante*, y la cercanía que entre los dos amigos se manifestó hacia el final de la vida de Chopin indujo a éste a comenzar a trabajar en la que sería su última gran obra. Los tres movimientos finales de la Sonata fueron ejecutados en el último concierto del maestro en París, lo que la hace entrañable y especial. No obstante, llama la atención el hecho de que pocas obras en su extensa producción musical le dieron tanto trabajo como ésta. Laboró en ella desde principios de 1844, todo el 1845 y no la terminó sino hasta 1846. En una ocasión le escribió a su hermana Ludwika en relación a la sonata: "A veces me



gusta, y a veces no. La dejo arrumbada en una esquina y la tomo de nuevo". Como resultado de tan extensos afanes tenemos una cantidad inusual de bocetos.

En realidad, un análisis de los bocetos de Chopin para su Op. 65 rebasa los alcances de este escrito; baste decir que son en su mayoría redundantes, colocando el mismo material en maneras diversas hasta considerarlo aceptable, con muchas ideas recibiendo varias continuaciones diferentes. Así, es evidente la gran dificultad del autor para llegar a la versión final; situación a la que se le han dado varias interpretaciones. Se presume que Chopin no deseaba realmente escribirla, sino que la gran ayuda y los muchos servicios (y a veces préstamos) que recibía de Franchomme lo hacían sentirse comprometido a terminar la obra dedicada a él. Me parece más apropiado decir que la *Sonata* no es una forma con la que la sensibilidad y la imaginación de Chopin se sintieran especialmente cómodas. Sus demás sonatas manipulan la forma y la llevan a presentaciones poco rigurosas, y es actitud se manifiesta también en la *Sonata para violoncello*, como se ve en el siguiente análisis.

Análisis

rejuvenar genialmente

Allegro moderato

Análisis formal

La forma del primer movimiento de esta Sonata es convencional sólo hasta cierto punto. Tiene una exposición completa y balanceada, un desarrollo rico en ideas y sin embargo, en la reexposición, Chopin decide reexponer solamente el segundo y no ambos temas de la exposición, una práctica que se observa también en el primer movimiento de la *Sonata para piano en si bemol menor*, por ejemplo; lo anterior no quita a la estructura su consistencia y balance.

Mencionaremos primero los límites de las secciones mayores del movimiento. La exposición ocupa los primeros 113 compases del mismo; la sección del desarrollo se encuentra entre el c. 114 y el 174, con la reexposición partiendo del c. 175 hasta el 234, en donde el movimiento termina. Como se ve, la exposición ocupa la mitad de los compases de los que consta la obra, en tanto que el desarrollo y la reexposición ocupan la otra mitad; eso nos hace pensar que es una consideración precisamente de balance lo que propicia la reexposición "incompleta" de la que se hablaba poco más arriba.

La exposición se divide en dos partes claramente delimitadas; la región del primer tema (I), del primer compás hasta el 60; y la región del segundo tema (II) del c. 61 al 112, en donde se encuentra la barra de repetición. La región del primer tema contiene al primer tema propiamente dicho (Ia), presentado por el piano a guisa de introducción, y un tema secundario o subordinado (Ib).



Allegro moderato

Violoncello

Klavier

*sostenuto*

La comprende del c. 1 al 23, y de la anacrusa del c. 24 al 42 se extiende Ib, considerando a los cc. 43 al 60 como una tercera parte que no aporta nuevo contenido y tiene funciones tanto de glosa como de fase conclusiva a los materiales de la sección del primer tema. Tanto la como Ib son presentados en ambos instrumentos y se subdividen a su vez en dos enunciados temáticos con apariencia contrastante. La sección del segundo tema comienza con un puente con valor temático (presentado por ambos instrumentos) en el c. 61; el segundo tema (IIa) propiamente dicho inicia en la anacrusa de 69, es presentado por ambos instrumentos y en 84 el tema del puente de 61 se convierte en el tema subordinado (IIb) correspondiente a II, que da paso en el c. 92 a la coda de la exposición, en la que la casi totalidad de sus temas se entrelazan estrechamente y que termina con un pequeño puente en el c. 113.

En el desarrollo, que comienza en 114, se desarrollan los temas en el siguiente orden: del c. 114 al 136 los temas de Ia, incluyendo un motivo en dieciseisavos que solamente se había

escuchado como parte de la introducción; del 137 al 148 se desarrolla IIa y del 149 al 174 los dos enunciados de IIb; estas dos últimas subsecciones de desarrollo tienen *codettas* elaboradas a partir de Ia, lo que refuerza la presencia de dicho tema a lo largo de esta parte de la Sonata.

Cuatro compases antes de la doble barra de 175 se escucha de nuevo el motivo de la introducción, incluyendo la entrada del violoncello, y todo parece indicar que a continuación dicho instrumento comenzará la reexposición entonando el tema de Ia; la reexposición inicia de hecho en 175, pero con el piano entonando una ligera variante el puente de contenido temático de IIa. En la anacrusa de 183 reexpone IIb en la tonalidad homónima mayor del movimiento, o sea *sol mayor*, y permanece en ella solamente un momento, porque en 198, con la reexposición de IIb, regresamos a *sol menor* vía el sexto grado. En 206 tiene lugar la reprise de la sección conclusiva y en 228 escuchamos la *coda* del movimiento con motivos del primer tema.

### Análisis armónico

De acuerdo con la forma, la armonía del movimiento se mueve sobre bases estructurales muy bien definidas. La práctica usual de Chopin consiste en elaborar sobre esas estructuras una gran cantidad de elipses y giros armónicos los cuales dan variedad y belleza a las melodías, pero que, de ser estudiados en detalle, podrían resultar en un documento voluminoso y probablemente alejado de los intereses del presente escrito; con esto en mente, me voy a limitar a señalar las relaciones tonales y otras características notables de la mencionada estructura, sin entrar en detalles excesivos, tal como ha sido la tónica de trabajo en el momento.

Por ejemplo, los primeros siete compases son una introducción en la que se presenta el primer tema y nos lleva de la *tónica* a la séptima de *dominante* en la que entra el violoncello; los tres compases en los que el piano hace la gran hipérbole sobre terceras y sextas no es otra cosa que una prolongación de la séptima de *dominante*. El ambiente de la *tónica* se mantiene con algunas inflexiones –sobre todo a la *subdominante*– hasta el c. 36, en donde brevemente se establece el *do menor* para la reprise de IIb por el piano, aunque dura poco, porque en el c. 44 pareciera que estamos ya en la *dominante* que ha de dar paso a la región del segundo tema, pero una sorpresiva modulación a *la bemol mayor* prolonga la cadencia hasta el c. 59, penúltimo de la región del primer tema, en el que la séptima de *dominante* deja un ambiente de suspenso y expectación.

Los siguientes cuatro compases son mucho más importantes de lo que parecen; primeramente, contienen material temático que aparecerá después transformado en IIb y en varias subsecciones del desarrollo, y mediante un giro breve e ingenioso a base de acordes de séptima, que aprovecha el *re* de la séptima de *dominante* para comenzar con *sol* séptima (en lugar del *sol menor* que se espera) y a través de una *subdominante* “prestada” (porque en realidad de trata de la séptima de *fa*) se llega por fin a *fa* séptima, la *dominante* de la tonalidad del segundo tema.

La selección de la relativa mayor para el segundo tema es casi de rigor, la tonalidad se mantiene hasta el 88. Desde unos cinco compases antes una serie de acordes de séptima parece anunciar una modulación a *fa mayor*, pero en el 88 mismo, el disminuido produce cadencia rota y el violoncello conduce en su lugar a *re menor* relativo de *fa*, pero en este caso operando como una *dominante* menor de *sol*.

Curiosamente, *fa mayor* es la tonalidad en la que se descansa por unos momentos en el desarrollo, después, el mismo tema de la introducción se escucha en *mi mayor*, tonalidad a la que se regresa en el 137 sin establecerse del todo. *Fa* y *si bemol mayor*, e inclusive *sol menor*

funcionan como tonalidades pivote para conseguir que IIb se presente como tema central del desarrollo, en *re menor*. Así, es sencillo transformar *re menor* en *la menor*, y usar la *dominante* de *la* para cerrar la sección y permitir que –en 175– el mismo puente de c. 61 nos lleve a la peculiar tonalidad de *sol mayor*, homónimo de la *tónica*. La maestría de Chopin hace posible una suave transición que transcurre en 24 compases: de *sol* a *do* séptima de *dominante*, luego a *fa*, a *si bemol* y de ahí, por vía del disminuido, a *re* séptima de *dominante* y finalmente *sol menor*, la *tónica*; tonalidad en la cual se desarrolla la sección conclusiva, si se exceptúa una momentánea inflexión a *si bemol* menor que comienza en 211 para destacar el uso del material del primer tema. El *sol menor* se convierte en una especie de pedal armónico en la coda propiamente dicha que comienza en el c. 228, terminando el movimiento con la típica cadencia incompleta V-I.

### Análisis temático

Pocas obras del repertorio de Chopin logran un contenido musical tan exuberante creciendo orgánicamente de un catálogo tan pequeño de temas relacionados. En realidad, casi todo el material del primer movimiento emana de sus primeros cuatro compases, lo cual es admirable. En el siguiente ejemplo se muestran algunas derivaciones del primer tema, o la, que aparecen en la exposición. Se trata de un tema elemental, casi una canción campesina, que es utilizado de modo natural en el claro periodo declamatorio con el que inicia el movimiento, antes de que aparezcan los pasajes contrapuntísticos que ponen en juego los distintos temas casi como se van presentando.

En la aparece un motivo, que aquí llamaremos de nuevo elemento o motivo “x”, el cual aparece, por así decirlo, el ambiente de la obra. Aparece de manera textual o literal en gran cantidad de los temas, como se señala en el siguiente ejemplo, referido como ya mencioné a la exposición.



En el principio de la Sonata se establece una periodicidad simétrica del la como tal, una unidad compuesta de cuatro compases que contiene dos frases balanceadas, pero cuando el violoncello comienza a desarrollar el material, éste va perdiendo de vista la frase balanceada de cuatro compases, haciendo girar en torno a dichas formas básicas una línea de cambio constante. La observación es válida también para Ib, lo cual no supone una repetición intrínseca dentro de la melodía del violoncello (aún cuando el elemento “x” se manifiesta tan claramente en, digamos, el c. 24) sino una hábil y cercana parentela entre los temas.

Es a partir de la presentación del segundo tema, o IIa, que se hace evidente un tratamiento eminentemente contrapuntístico que involucra todos los temas, sin importar la

región a la que pertenezcan y sin más pretensiones de desarrollo que los cambios requeridos para encajar en el contexto. En el c. 74 encontramos, por ejemplo, una aparición no registrada todavía del elemento “x” en la parte del cello, a la que responde el piano con las primeras notas de IIa; o la sección conclusiva de la exposición, en la que se escucha la junto al tercer tema que cierra la sección, compuesto de *dieciséisavos*.

En resumen, todo el análisis temático del movimiento se reduce a los 4 primeros compases de la obra, principalmente el motivo “x”, de los cuales se desprenden los elementos constitutivos de los 5 temas que componen la forma, los cuales enriquecen su propio contenido gracias a un manejo contrapuntístico de los mismos sin importar la región en la que son utilizados, resultando en una estructura orgánica y sólida, de gran economía de medios y gran trabajo de elaboración.

## Scherzo

### Análisis formal

Este movimiento contiene los elementos tradicionales de un *scherzo* típico: el *scherzo* propiamente dicho, el *trío* y la reprise; si bien con pequeñas variantes que mejoran la solución musical de los temas sin alterar la forma.

El *scherzo* propiamente dicho está pensado como una forma ternaria, con una exposición que va desde la anacrusa del primer compás hasta el c.28; una extensa sección de elaboración o desarrollo que lleva a una reexposición completa en el c. 89. A partir del c. 117 comienza un pasaje de transición que se asemeja al principio del desarrollo y lleva al *trío*. El pasaje que llamo exposición se compone a su vez de dos secciones, y en cada una el violoncello y el piano enuncian el motivo principal con soluciones distintas, es decir, en un esquema de proposición y respuesta en el que la proposición es la misma para ambos instrumentos, pero su respuesta varía. El piano toca en ambas un arabesco octavado a dos manos que parece servir de conector dentro de la exposición y luego hacia las siguientes partes del movimiento. El peso del discurso musical recae en los pasajes de desarrollo, en donde piano y violoncello intercambian de nuevo varias versiones ingeniosamente dispuestas del tema, del arabesco y, sobre todo, de las respuestas a las que aludí al explicar la exposición. Llamo la atención la presencia en los cc. 74 al 88 de un material en apariencia nuevo en la parte del piano —se trata de la inversión rítmica del segundo compás del tema— que nos recuerda las texturas de los *scherzos* para piano solo, y cuyo efecto de suspenso acentúa la tensión que desemboca en la reprise del tema, o reexposición, si se le quiere así llamar.

The image shows a musical score snippet for piano and cello. The piano part is on the upper staff, and the cello part is on the lower staff. The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a lower line with a tremolo-like texture. The cello part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. There are annotations below the cello staff, including circled numbers 3 and 4, and asterisks. A double bar line is present at the end of the snippet.

Como indicaciones del principio del *trío* tenemos una doble barra de cambio a la tonalidad de *sol mayor* y una indicación de *cantabile* para el violoncello. El fragmento cumple con los requisitos de la forma: Un *fluir* musical tranquilo, contrastante con el *Scherzo*, líneas

melódicas largas y en *legato* y una estructura esencialmente A-B-A'. La sección A, de carácter expositivo, presenta el exquisito tema –emparentado con el puente inmediato anterior– en dos largas frases, ambas con tres elementos: el tema, su repetición en una inflexión dentro de la tonalidad y un comentario que a la vez sirve de conexión (en la primera frase) o sección conclusiva (en la segunda frase).

A partir del c. 165 y hasta el c. 210 se extiende la sección B, que contiene un breve pasaje que podría ser una elaboración del tema, pero al que también me siento tentado a considerar un comentario nuevo, de algún modo emparentado con el material original, que conduce de modo natural a la repetición textual –si bien en versión simple, sin repetición– del tema en el c. 181, el cual se resuelve con una sencilla frase conclusiva. Después de una barra de repetición que envía al principio de la sección, tenemos una coda-puente que va del c. 197 al 210, cuya función es a la vez cerrar el *trío* y dar paso a la recapitulación del *Scherzo*, o sección A', también en una forma reducida, sin pasajes de elaboración. El movimiento termina con una *coda*, que comienza en el c. 239, hecha con el material que sirvió de puente entre A y B y que se emparenta de modo lejano con el tema del *trío*.

### Análisis armónico

En contraste con las frases del primer movimiento, en las cuales el movimiento armónico es vertiginoso y varía de compás a compás, el *Scherzo* permite identificar frases más extensas en una tonalidad establecida.

El fragmento está en la tonalidad de *re menor*. Con respecto al tono de la sonata es el homónimo o relativo de la *dominante*, lo que nos sugiere que se trata de un movimiento armónico que prevalece en el primer movimiento; la *dominante* en tono mayor aparece solamente hasta la sección que hace las veces de *trío*, con lo cual se logra el efecto de contraste que –dada la gran unidad de la Sonata– se reafirma en el *Largo*.

Como ya se dijo en el análisis formal, el movimiento consta de tres partes principales: el *Scherzo* propiamente dicho, el *trío* y la reprise del *Scherzo*; la relación tonal entre ellas es de *re menor* – *re mayor* – *re menor*; es decir, contrastante por el cambio de modo, aún cuando debe hacerse notar que la reprise concluye el movimiento con una tercera de picardía.

Desde el principio del fragmento y hasta el c. 20, el discurso musical se mantiene en la región de la tónica, es decir *re menor*, con extensiones a veces muy ornamentadas como la de los c. 9 a 12, que sin embargo no alteran los efectos de la función tonal que prolongan, en este caso la *dominante* (la *mayor*). A partir de la anacrusa del 21 se observa una progresión por tonos evidente en la melodía del bajo: *re, do, si natural, la*, y un regreso a *si bemol* con sabor a cadencia rota; dicha progresión tiene su contraparte en los primeros compases del *trío*, pues la deliciosa melodía de éste tiene como complemento un esquema armónico semejante, si bien mucho más desarrollado, cuyo bajo canta la melodía: *re, do sostenido, do natural, si, sol, fa(si), mi, la, si*. Tomando en cuenta la gran unidad que se observa entre los fragmentos de la obra, podemos relacionar ambos *fragmentos* directamente.

La cadencia rota del c. 25 es el punto de ruptura que permite el despegue armónico de los pasajes de desarrollo, durante los cuales se viaja por diversas tonalidades relacionadas: *la bemol menor*, cuyo tercer grado se convierte en la *tónica* de *si mayor* en el c. 41, manteniéndose en dicha tonalidad hasta el c. 53, en el que parece modular a *la menor*; sin embargo en 57 hay otra sorprendente cadencia rota y la progresión continúa hasta *re bemol* mayor, tonalidad que se establece brevemente para otro pasaje de desarrollo. *La mayor* aparece hasta el c. 76, pero solamente como la prolongada *dominante* de la *tónica* (*re menor*) y por lo tanto la antesala de la reprise. Es un largo quinto grado que se prolonga hasta la reprise del 91, merced a la incolora



personalidad tonal de las series de acordes disminuidos que sirven de base al pasaje. Un recurso semejante es usado por Chopin en los últimos compases antes del comienzo del *trío*, en los que una progresión de acordes de séptima y disminuidos es construida sobre la base de una escala ascendente en el bajo.

El tema del *trío*, como se dijo, establece una relación contrapuntística entre el violoncello y la mano izquierda del piano, en la que el violoncello lleva el canto principal y el piano una progresión descendente por semitonos. La fluidez y belleza del pasaje radica en la inclusión de un intervalo aumentado en el segundo compás de cada frase, creando así una serie de *dominantes* auxiliares o –en este caso– *dominantes* falsas con generador omitido que podrían mantener la progresión en movimiento eternamente.

A partir del c. 165, en el pasaje que media entre las dos presentaciones del tema del *trío*, se utiliza una variante de la misma idea: una progresión que va de *do sostenido mayor* (la tonalidad se establece hasta el tercer compás de la frase), a *si menor* y finalmente a *la mayor*, *dominante* de *re*, tonalidad en la que comienza la reprise. A lo largo de todo el *trío* se observa un ritmo armónico constante formado de frases de 4 compases, lo cual acentúa la condición líquida, deslizante y de cómodo, continuo movimiento de todo el fragmento.

Como último comentario, menciono de nuevo las particularidades del final del *Scherzo*: un largo pedal de *re* sobre el que desfilan el *disminuido*, *mi bemol mayor*, un fragmento del acorde de novena, *do mayor* (sin tercera), y *re séptima* de *dominante* de un *sol menor* efímero, y finalmente, *re* con tercera de picardía.

#### Análisis temático

Al igual que en los demás movimientos de la Sonata, en el *Scherzo* se aprovechan al máximo los temas, siendo éstos desarrollados con gran imaginación y de forma hermética. La totalidad del *Scherzo* se desarrolla a partir de 4 temas, dos de ellos enunciados por el violoncello y los otros dos por el piano, si bien el segundo de los temas del piano es un rasgo ornamental que no es aprovechado como material a desarrollar, únicamente es citado en diversos lugares del movimiento.



Scherzo

Un elemento temático alterno es el que aparece en el c. 29 y que se usa también como elemento constructor del puente que une el *Scherzo* con el *trío*, sin embargo, su uso se limita a esos lugares del movimiento. En los pasajes de elaboración de la primera sección se alternan, sin más variación que la inflexión a otras regiones tonales, los 4 temas de la exposición, siendo el tema más socorrido el llamado violoncello I o primer tema. La inversión rítmica de dicho tema aparece en el breve interludio que va del c. 76 al 89. Otra versión del mismo tema se encuentra en la parte de violoncello en el c. 33, y luego, con más presencia, en los c. 66 a 68. No está de más hacer notar que el llamado violoncello II no es otra cosa que una derivación rítmica del primer tema, lo que es válido también para el pasaje siguiente del c. 21 al 24, en donde se presenta su elaboración más importante, por ser la más usada; como sucede en el pasaje del c. 69 al 73.

El *trío* tiene tal unidad temática, que pareciera que a lo largo de su extensión se repite una y otra vez su tema principal, y en cierto modo así sucede, porque hasta el tema que hace las veces de interludio entre la exposición del *trío* y la reprise se encuentra íntimamente relacionado a los demás. Ambos temas (el principal y el del interludio) se presentan a la manera de un contrapunto con la línea del bajo; en los dos la línea del bajo sugiere una progresión descendente; en los dos el acompañamiento de la mano derecha del piano es el mismo y, lo más importante, ambas frases están compuestas de un antecedente, un consecuente idéntico en otro grado armónico y una tercera sección de cierre. Mencionaré que no pude hallar una razón para que Chopin dejara la anacrusa sin compensar al final del movimiento, pues el último compás del *Scherzo* tiene sus tres cuartos completos, cuando de acuerdo a la anacrusa con la que comienza debería tener solamente dos.

Tema principal

The main theme is presented in two staves. The upper staff is for the cello, marked *cantabile*, and the lower staff is for the piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/2. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Interludio

The interlude is shown in a single piano staff. It continues the key signature and time signature of the main theme. The melody is more fluid and includes various ornaments and phrasing marks.

Largo

Análisis formal

Con igual economía de medios se realizó el movimiento lento de la Sonata, pues su composición consiste en la cuidadosa elaboración de un solo tema, enunciado por el violoncello y repetido de inmediato por el piano.

The Largo movement begins with a cello part (upper staff) and a piano part (lower staff). The tempo is *Largo* and the mood is *cantabile*. The piano part is marked *p dolce* and *legato*. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/2. The score shows the first two measures of the cello part and the first four measures of the piano part, with various fingering and phrasing indications.

Siendo la extensión del tema dos compases, la primera enunciación del mismo contando la repetición del piano toma los 4 primeros compases. Después, el violoncello toca una frase complementaria que consiste en el tema transportado a la región del sexto grado – como relativo de la subdominante– y después el piano, en lugar de repetir la frase por entero, solamente hace un comentario conclusivo repitiendo el material del compás anterior. Hasta

aquí, podría decirse en términos técnicos que termina la exposición del tema, no obstante ya se ha dicho que, en todo caso, se trata del primer y único tema del movimiento. Del c. 8 al c. 13 se alternan violoncello y piano en la elaboración con una ligera variante, es decir, la sustitución del intervalo de quinta ascendente por uno de tercera descendente.

The image shows two musical staves. The top staff is a single line with notes and rests, and the bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with notes and rests. Both staves have asterisks and numbers below them indicating specific notes or intervals.

La reexposición tiene lugar en el c. 14, con la primera nota siendo un *do sostenido* en lugar de un *re* porque la reexposición aparece sorpresivamente, como prolongación de la sección de desarrollo. La inflexión, en esta ocasión directamente a la *subdominante*, aparece sólo dos compases después enunciada por el piano. Y aquí sucede algo interesante y peculiar: el material que hizo las veces de elaboración del tema se repite en este lugar con una ligerísima variación melódica (en el análisis temático se verá más a fondo en qué consiste) y con el fin de conducir el movimiento a la sección conclusiva, que va del c. 24 en adelante.

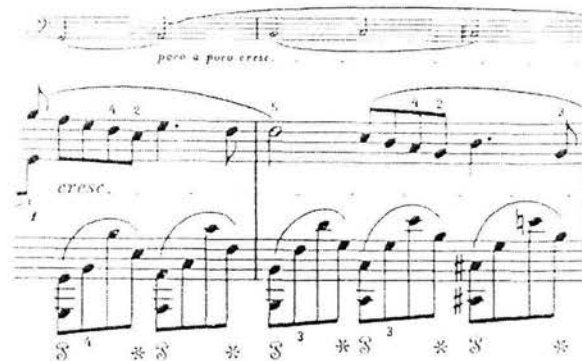
#### Análisis armónico

Este movimiento es una pieza de música reducida y exquisita, y dadas sus dimensiones apenas se abandona la región de la *tónica*, en este caso *si bemol mayor*. Una interesante sutileza digna de hacerse notar es que —armónicamente— el único tema del movimiento comienza acompañado del inusual acorde de séptima de *dominante*. La melodía del bajo no deja duda, empero, de que solamente se trata de un pequeño y elegante rodeo para llegar a *si bemol* posición fundamental; Chopin, en este caso no sigue la tendencia natural de la armonía y opta por una cadencia rota al sexto grado, que prolonga la frase hasta el acorde de la *dominante*, la cual deja la frase abierta.

Después de la repetición del piano, de vuelta en la *tónica* e iniciando en la séptima ya mencionada, el tema hace una inflexión al segundo grado. Si se observa la frase análoga en la reexposición (cc. 16 y 17) podemos ver que los puntos de llegada son distintos pero están relacionados. En la reexposición la inflexión no nos lleva al segundo grado, sino al grado o tonalidad relativa mayor, es decir, a la *subdominante*.

Después de la reafirmación del segundo grado por el piano en el c. 7 comienza un movimiento ascendente del bajo por grados conjuntos que lleva a la armonía de regreso a la

tónica y de manera ininterrumpida a la *subdominante*. En este grado comienza la construcción de una sección de elaboración sobre el mismo esquema del bajo ascendiendo por grados conjuntos, en ocasiones cromáticos:



Progresión que de acuerdo con la lógica interna del movimiento nos lleva de regreso al acorde de séptima de *dominante* de la reexposición, sólo que ahora se trata de la séptima de *mi bemol mayor* (con el *do sostenido* como enarmónico de *re bemol*) la que nos conduce a la *tónica* por medio de otro pequeño giro análogo al del primer compás.

Habiendo ya hablado de la inflexión a la *subdominante* que sigue, pasaremos a analizar los cc. 18 a 24, los cuales son una especie de reprise melódica de lo hecho en la sección de desarrollo, pero con un fundamento armónico distinto que va del III grado descendido al IV homónimo menor, al III homónimo mayor como acorde de paso para el VI grado y mediante un dibujo descendente del bajo hasta la *subdominante* del c. 21, en base al cual se construye una bella cadenza que lleva a la sección conclusiva, misma que nos deja escuchar tres veces una cadencia completa: I, IV(ó II), V y I nuevamente.

#### Análisis temático

Este movimiento debe su enorme belleza, entre otras cosas, a su gran simplicidad temática, dado que se encuentra elaborado con base en un solo tema.

El tema adopta tres variantes principales que pueden encontrarse en momentos distintos de la pieza. Se enuncian en el c. 8 y siguientes, como una especie de elaboración o desarrollo; en el 12 y siguientes con un dibujo de trino ascendente que busca elevar la tensión con miras a la reexposición y en los cc. 18 y siguientes como una especie de reprise de la sección de desarrollo; si bien la diferencia melódica es pequeña, la armonía difiere de manera importante. Ya se dijo en el análisis armónico que la pequeña alteración del tema en la reexposición no cambia su autenticidad.

En la sección conclusiva el tema se presenta de modo más bien implícito, sugerido por la armonía y por un giro en el piano que asemeja un *grupetto* sin más pretensiones temáticas, siendo la alusión más fuerte al material original el notorio acorde de séptima de dominante (una particularidad del motivo principal) que se escucha en el penúltimo compás.

Finale: Allegro  
Análisis formal

Completamente dueño de la forma, Chopin logró crear un movimiento balanceado y perfecto en su concepción y realización, con detalles que lo hacen único en la producción del maestro y recursos que le dan oportunidad tanto al violoncello como al piano de interactuar en un conmovedor diálogo entre iguales que constituye un ejemplo elevado del dúo.

La característica de la forma que primero llama la atención es el ordenamiento de sus secciones. Se trata de una forma sonata de concierto, con secciones extendidas que tendrían por objeto, en obras pensadas para un instrumento y orquesta, el dar material tanto para una introducción como para secciones en las que el solista puede exhibirse en virtuosismo; por lo tanto, y al no existir orquesta, las secciones resultan en bloques temáticos de tremenda solidez, emanados de un solo motivo generador. Dichas secciones aparecen en un orden inusual, por decir lo menos, pues a primera vista pareciera que la sonata carece de sección de desarrollo, si bien a mi juicio el material destinado a dicha sección se encuentra al final del movimiento, como parte de la sección conclusiva y la *coda* propiamente dicha.

La sección de exposición se extiende desde el primer compás hasta el primer tiempo del c. 73; a partir del segundo tiempo de dicho compás comienza la reexposición. La razón por la cual no extrañamos a la sección de desarrollo es porque la reexposición aparece tan enriquecida —como corresponde a un movimiento de concierto— por recursos armónicos y contrapuntísticos que su reconocimiento se dificulta y parece que escuchamos una elaboración de los temas y no los temas mismos; sin embargo, si uno compara ambas secciones (la exposición y la reexposición) se da una cuenta de que se trata exactamente del mismo material, salvo por una extensión de 5 compases (del c. 81 al 85 inclusive) que Chopin agregó seguramente para dar espacio suficiente al pasaje contrapuntístico —una imitación en *sirello*— con el que comienza la reexposición. Debe recordarse que Chopin pasa directamente de la exposición a la reexposición pasando solamente por dos compases de transición (cc. 71 y 72) los cuales son reconocibles también en el paso de la reexposición a la sección conclusiva, que comienza en 148. A partir de este compás, comienza un tratamiento elaborativo de los temas con miras a la conclusión de toda la obra, y sin embargo se obtiene un a buena cantidad de material interesante que por varias razones puede considerarse como una aparición tardía del desarrollo aparte de funcionar como la sección conclusiva —del c. 148 al 164— luego de lo cual comienza la *coda* propiamente dicha. Una de estas razones es que la sección que comienza en el c. 148 lo hace con una presentación del tema, lo cual corresponde con el esquema de una sección de desarrollo; también es claro que se elaboran —si bien muy brevemente— la totalidad de los temas de la exposición e inclusive se escuchan ecos del primer movimiento (c. 161), detalle consistente también con un desarrollo. A partir del c. 165 comienza una larga *coda* en la que los temas de la exposición siguen elaborándose sobre una armonía de escalas descendentes que prepara el final. Quiero ver la *coda* como una prolongación de la labor de desarrollo iniciada compases antes. En realidad, la razón del corto pasaje de desarrollo y la larga *coda* es la de dar mayor balance a una forma que en esencia es ternaria, de acuerdo a la costumbre del compositor de jugar con la forma sin desvirtuarla, sino enriqueciéndola con detalles de imaginación como éste.

Otra solución a la forma sería la de considerar a los cc. del 73 al 113 no como la reexposición o una repetición variada de la exposición, sino como el desarrollo propiamente dicho, merced a la gran cantidad e importancia de los embellecimientos, intercambios entre instrumentos y demás variaciones que se hacen al primer tema, quedando la estructura como si la reexposición comenzara en el segundo tema, lo cual es consistente con la práctica del



maestro también. No obstante, me cuesta trabajo inclinarme por esa solución dado que, como ya lo dije, variaciones o no, el material es el mismo. No sólo es el material de la exposición en su forma variada aunque idéntica en esencia, sino que se trata de un *espejo* de la exposición, en la que –en un poderoso manifiesto– las partes del piano son ejecutadas por el violoncello y viceversa, dando como resultado una sección vibrante y novedosa que aparenta ser una elaboración, pero que en realidad se trata del mismo discurso, dicho por los mismos actores que sólo han cambiado sus papeles.

#### Análisis armónico

Al igual que en el *Large*, Chopin inicia este movimiento con un acorde de séptima de dominante, desplazando la realización de la tónica hasta el cuarto tiempo del primer compás, y repitiendo el concepto usado en el primer movimiento logra que la primera frase –ejecutada también por el piano– actúe como exposición del tema e introducción al mismo tiempo. El violoncello inicia su parte repitiendo el tema, obligando así al piano a una frase simétrica: séptima de dominante - tónica - séptima dominante auxiliar - séptima de dominante como inicio de la siguiente frase. Después de que el violoncello enuncia el tema, comienza a cantar una frase complementaria que desemboca en un pequeño puente cuyo pequeño motivo generador se basa en el “multicitado en todos los movimientos” elemento de la corchea con puntillo y semicorchea con el que empieza el primer movimiento y –si se descuenta el primer acorde– con el que comienza también este último movimiento. Armónicamente, este pasaje del c. 6 al c. 13 constituye una inflexión al homónimo menor de la *dominante* auxiliar; comenzando en *re séptima* de *dominante*, la armonía llega a *sol menor* no como *tónica*, sino como tonalidad de paso (detalle de genio) para que en c. 8 se introduzca *do sostenido* como alteración que tiene por objeto establecer *re menor* en el 9, y en el último tiempo del compás un acorde de *mi mayor* séptima en segunda inversión (a manera de apoyatura) prepara ya el color de la *dominante* de *la menor*, que se establece en el 12. El puente que sigue, casi por mero trámite lleva de regreso a *sol menor*, porque al siguiente compás comienza la parte complementaria de la región del primer tema, desarrollando motivos del mismo en una serie de breves modulaciones que logran ponernos casi de inmediato (c. 23) en *do menor*, tonalidad en torno a la cual gira la armonía durante los siguientes compases, llegando a tonalidades de paso tan lejanas como *si mayor*, por ejemplo, pero regresando al final a una serie en la que se alterna el acorde de novena con funciones de *dominante* y el cuarto grado (menor, por supuesto) de *do*; el I-IV (otra interpretación sería I-V en la forma de acorde de novena en funciones de *dominante*) se encuentra bien “oculto” merced a una serie de florituras que el piano consciente como final de la región del primer tema.

En el c. 34 comienza la región del segundo tema, uno de los más bellos e intensos de toda la Sonata, y sobra decir que está construido con el motivo rítmico del que esta hecha cada frase de la obra entera, o sea, octavo con punto y dieciséisavo. Se presenta en *do menor*, y en su estructura armónica es una continuación de la *codetta* o frase de conexión a la que me refería en el párrafo anterior, con su movimiento pendular I-IV.





El segundo ritmo armónico del cual se compone esta segunda sección es una serie de I-V que se repite dos veces y al siguiente compás, con la misma figura rítmica hace una cadencia completa I 6/4 - V - I.

La fórmula ejemplificada se repite varias veces, y en el c. 64 modula a *fa sostenido* mayor, tonalidad de la cual salta, mediante una progresión cromática que comienza en el c. 71, a la *dominante* de *sol menor*, es decir *re mayor*, con el objeto de iniciar la reprise de la exposición en el mismo tono de ésta, una razón más para no considerar dicha reprise como sección de desarrollo, que usualmente se inicia en una tonalidad cercana a la *tónica* y no en la *tónica* misma. La reprise reproduce las relaciones armónicas de la exposición, salvo por el material que aparece en los cc. 83-85, en donde Chopin produce una modulación para que la sección conectiva, o mejor dicho, aquélla que consideramos una prolongación del primer tema y que se encuentra en el c. 89 comience una quinta arriba de como aparece en el pasaje original, adelantándose hasta este lugar la modulación esperada compases atrás.

Los motivos cromáticos se vuelven a presentar en la sección conclusiva de la reprise y en la *coda*, que se presenta en la tonalidad homónima mayor de la *tónica*, o sea *sol mayor*, y en la que tienen un papel básico en dar la sensación de final próximo característica de dichos fragmentos; podría decirse que la *coda* está formada casi exclusivamente de pasajes que están contruidos sobre escalas o fragmentos de escalas cromáticas y la repetición de los ritmos armónicos que aparecen en la región del segundo tema, como sucede a partir del c. 185, con la crucial diferencia de una nota pedal sobre la *dominante* que da al pasaje su sensación de final. En cuanto a los últimos dos compases, puede decirse que llama la atención que Chopin termina con una cadencia plagal de IV homónimo menor - I, un movimiento en el que la relación V - I fue la más presente y la más importante; sin embargo, es evidente que esa decisión le da al final de la obra una variedad inesperada que acentúa su poder conclusivo y sorprende al oyente.

#### Análisis temático

El análisis temático puede ser o muy sencillo o muy complicado, como ha sucedido en los anteriores movimientos de la Sonata. Por una parte el movimiento está construido a partir de unidades temáticas muy sencillas y por otra estas unidades temáticas son explotadas y desarrolladas a su máxima capacidad, con infinidad de variantes y juegos de intercambio entre el violoncello y el piano.

En esencia, el *Finale* se compone solamente de dos temas. El llamado primer tema, cuya característica principal es la combinación del motivo rítmico generador de toda la Sonata (octavo con punto-dieciseisavo) con tresillos.

Finale  
Allegro

The image shows two systems of musical notation for a piano and violin/cello. The first system is labeled 'Finale Allegro'. It features a piano introduction in the left hand with a steady eighth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line with eighth-note triplets. The second system continues this melodic line, showing various articulations like slurs and accents, and dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Y el llamado segundo tema, que combina el motivo generador con notas de mayor duración, como cuartos y mitades; estando ambos temas tan relacionados, sorprende que sean tan contrastantes. El primer tema es ágil, en tanto que el segundo es reposado; el primero tiende a la precisión y a momentos se asemeja a una marcha, en tanto que el segundo puede ser extremadamente apasionado, exigiendo al intérprete intensos *rubatos*, y así sucesivamente. Ambos temas, por otra parte, tienen un complemento formado por la elaboración de sus elementos constitutivos, o como es el caso del complemento al segundo tema, por la elaboración exhaustiva de uno solo de ellos. En el caso del primer tema, la transición a su complemento se hace por medio de una extensión bastante amplia de su segunda frase, que por tres compases parece ser idéntica a la primera, pero que en el c. 9 comienza un pequeño desarrollo que se prolonga hasta el c. 19, en donde comienza el complemento.

La situación más relevante es la del intercambio entre los instrumentos de los elementos temáticos en juego. A las secciones que operan como complemento, tanto del primero como del segundo tema, los considero una especie de secciones pivote, mismas que mantienen inalterada la relación entre el piano y el violoncello tanto en la exposición como en su reprise. En lo tocante a las otras secciones, la reprise es un espejo de la exposición, pues los temas que en la exposición interpreta el piano se le asignan en la reprise al violoncello y viceversa, como ya se había comentado en la parte dedicada al análisis formal. En algunos casos, como en el c. 124 de la parte del violoncello, Chopin hubo de efectuar verdaderas operaciones de transcripción para que el espejo fuese real, pasando los arpeggios del piano al violoncello sin que estos perdieran su cualidad "líquida" y al mismo tiempo melancólica. En este compás podemos observar que el "espejo" entre exposición y reprise no se limita a la posesión de los temas, sino también a la relación entre los matices, que contrastan como puede observarse aquí

### Exposición

The musical score for the Exposition section begins with a piano introduction in the right hand, consisting of a series of chords and a melodic line. This is followed by the first theme, which is presented in both the right and left hands. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

### Reexposición

The musical score for the Reexposition section shows the first theme being repeated. The notation is similar to the Exposition section, but with some variations in the accompaniment and dynamics. The right hand continues with the melodic line, and the left hand provides a supporting harmonic structure. The score includes various musical symbols and markings, such as slurs, accents, and dynamic markings, indicating the structure and performance of the reexposition.

### El arte de ser feliz con los amigos.

Mi deseo de incluir una obra para violoncello y piano en mi examen obedece a razones que ocupan un lugar un tanto fronterizo e indefinido entre lo profesional y lo vivencial o emocional; podría simplemente decir que he seleccionado la obra porque soy un pianista que ama hacer música de cámara y la sonata es una de esas obras que me permiten cultivar tanto la gran música pianística como el dúo al mismo tiempo, aunque como siempre sucede en estos casos, los motivos van más allá de lo que se puede explicar en una o dos frases. Digo esto tomando en cuenta que el ejercicio de la música en general tiene asimismo este doble componente (lo emocional y lo profesional) en prácticamente todas sus facetas, si se exceptúa quizá lo relacionado con la técnica del instrumento. El músico es uno de los pocos afortunados profesionistas que pasan trabajos para distinguir la diferencia entre el oficio y su propia vida, y a eso me refiero cuando aludo a mis motivos para ceder el lugar de honor en mi tan demorado recital de titulación a otro instrumento, en esa forma de arte tan refinado que conocemos como música de cámara. Es mi intención en este apartado hablar de dichos motivos a propósito de la deliciosa Sonata Op. 65 de Chopin.

El gran maestro estaba ya al final de su corta y fructífera vida cuando pensó agregar una obra más a su limitada colección de música para violoncello y piano, aunque -para el caso- su música dedicada a ese ensamble en particular es el único material de consideración que escribió para otra cosa que no fuera el piano, objeto de prácticamente toda su creatividad. Ahora bien,

es claro que a Chopin le gustaba el violoncello, porque aparte de la Sonata escribió obras como la *Polonesa Brillante* y el *Gran Duó Concertante*, y porque me parece evidente la conexión entre la sensibilidad melódica de su música y las capacidades interpretativas del instrumento. No obstante, sus motivos para ponerse a trabajar en la Sonata debieron de ser a un tiempo musicales y personales; primero porque al violoncellista Auguste Franchomme, a quien la pieza está dedicada, no lo unía solamente una larga amistad (una de las primeras que el maestro logró forjar recién llegado a París) y una extensa colaboración en materia musical, sino también un abultado historial de favores y servicios desinteresados de parte de Franchomme a los que Chopin había tenido poca oportunidad de corresponder; y segundo porque —como ya tuve la oportunidad de comentar en los apartados dedicados al análisis— las formas estrictas parecían incomodar y limitar la exuberante creatividad de Chopin, desafiando al mismo tiempo su incontestable oficio de compositor, y éste deseaba consolidar y ampliar los conocimientos y habilidades adquiridos en la creación de las dos sonatas para piano consideradas de madurez. Pienso, pues, que estamos hablando más de una obra de compromiso que de una de genuina motivación propia, y probablemente esto explique los sentimientos contradictorios de Chopin en cuanto a ella, a la vez de atracción y desidia, a lo largo de su dilatada y hasta cierto punto sufrida elaboración. El resultado de esos casi tres años de colaboración técnica con Franchomme, de los cientos de bocetos y de tanta perseverancia es una obra llena de música inspirada, de extremada belleza y poder expresivo, constituye un descubrimiento en lo tocante a los poderes a los que el piano puede aspirar en los conjuntos instrumentales; con una visión que enriqueció lo conseguido por Mozart y Beethoven en su momento.

La variedad de texturas en las que violoncello y piano interactúan en la Op. 65 es muy amplia, y va del piano solo al violoncello ligeramente acompañado, del violoncello y piano en contrasujeto al piano solo con acompañamiento de violoncello, y a un intercambio contrapuntístico entre iguales que incluye algo de elaboración canónica. Contemplo todo ello y pienso que la Op. 65 debería ser una obra de repertorio tan importante para los pianistas como para los violoncellistas, y aún me atrevo a decir que debería serlo con más razón para los pianistas, y sin embargo no es así. Por supuesto no es la única instancia en la que podría decir algo semejante, porque en ese caso dejaría fuera de consideración obras como las sonatas de Beethoven y Brahms; y sin embargo, dichos maestros abarcaron con su experiencia creadora todos los dominios del repertorio musical, y siendo ambos pianistas espectaculares no le dieron a su instrumento sino una preferencia relativa en relación a otros y en relación a la orquesta. El caso de Chopin es muy distinto porque no deja lugar a duda ninguna: es un compositor que compuso exclusivamente para el piano, aún cuando lo que tuviera frente a sí fuese una obra con violoncello.

Estoy seguro de que una gran cantidad de violoncellistas y hasta de pianistas discreparán conmigo mientras no aclare que la gran responsabilidad musical del violoncello en la estructura de la Sonata y el protagonismo de sus melodías se encuentran por supuesto fuera de toda discusión. Con mi comentario quiero decir que, a mi modo de ver, lo que demerita la obra a los ojos de los pianistas “solistas” no es la calidad del material asignado al instrumento, sino el hecho llano de tratarse de una obra de música de cámara.

Para mí, el pianista que no se atreve con la música de cámara es un artista incompleto, como lo es aquél que toca con otro instrumentista o con un cantante y piensa que hacerlo significa necesariamente acompañarlo, quedando en segundo plano y en una situación de subordinación. Me parece que lo que en otros lugares se considera una especialidad, o sea, el *Lied*, o el repertorio de trío o de cuarteto, en nuestro medio musical se considera como una actividad secundaria, como no se trate de un solista que a los ojos del público ha decidido hacerle el favor a la música de cámara. Esa es una visión distorsionada y sumamente amarga de



un hecho maravilloso y revelador que podría estar ocurriendo a diario en nuestras aulas, salas de concierto y hasta en nuestros hogares. La música de cámara es una herramienta didáctica insuperable, es un disfrute de verse y escucharse, y practicada en el hogar alimenta la armonía familiar, enriquece la visión cultural de los miembros de la familia y fortalece los valores de unión y cooperación; sobre todo, es una elevada forma de arte musical.

Lo primero que hay que hacer para comenzar a gozar plenamente del arte de tocar con otros artistas es entender que el piano nunca acompaña, y que los únicos pianistas acompañantes son aquellos que voluntariamente han decidido renunciar a su derecho de hacer arte junto a alguien más al mismo nivel y no solamente al mismo tiempo, y a veces ni siquiera al mismo tiempo. Mi maestro Néstor Castañeda oyó decir alguna vez a un pianista que le costaba mucho trabajo “seguir” a un cantante, y le hizo ver de inmediato que un pianista (o cualquier otro ejecutante, dado el caso) nunca debe seguir a la otra parte en música de cámara, porque tal cosa implica ir siempre “atrás” de ella y por lo tanto desfasado, sino que hay que cultivar la sensibilidad suficiente para ir “con” la otra parte. Se puede decir que se trata sólo de términos, de decir una palabra en lugar de otra y es cierto; sin embargo, en el oficio del artista, las palabras y los conceptos que transmiten influyen grandemente en la aproximación a las obras. Para nadie es un secreto que los artistas somos muy sensibles a las palabras, a cómo se dicen las cosas. Yo jamás uso el término “acompañante” para referirme a un pianista, a menos que dicho pianista lo use para referirse a sí mismo, y no porque considere el término ofensivo o cosa semejante, pues los que me conocen saben que tales cosas me tienen sin cuidado, sino porque simplemente me parece muy inapropiado.

Me parece inapropiado porque las mejores obras del repertorio para algún instrumento y piano tienen en común que, si me lo propusiera, pasaría muchos trabajos para decidir qué instrumento acompaña al otro. Me vería en la necesidad de concluir que ambos instrumentos se acompañan mutuamente, y que en ello se encuentra el goce que esa música proporciona. Por supuesto debe tenerse en cuenta que no siempre la intención del compositor favorece esta manera de pensar la música de cámara. Es muy común encontrar obras sumamente interesantes para uno de los instrumentos en tanto que el otro –casi invariablemente el piano– se ve obligado, por el bien de la obra, a permanecer en un segundo plano, a veces tan lejano que parece que su presencia es opcional. No puedo decir que tales obras son malas en su totalidad, lo que pienso es que la mayoría de ellas nos dan la oportunidad de aprender de su sencillez y al mismo tiempo exprimir hasta la última gota de canto que tales partituras puedan tener. Muchos “acompañamientos” revelan personalidades ocultas después de un análisis superficial hecho con la mente alerta, y siempre es satisfactorio encontrarse con obras pequeñas y bien escritas –ejercicios, inclusive– que nos ayudan a regresar a los principios básicos de hacer destacar una melodía solamente hasta el punto preciso para “ir” con otro artista sin rebasarlo ni quedarse atrás.

Por último, quiero regresar a mis motivos para tocar la Op. 65 como parte de mi recital de examen profesional. Amo la música que puedo compartir con mis amigos, y la Sonata de Chopin es una obra maestra creada con el propósito expreso de ser tocada entre amigos; considero que tocar con otro intérprete y ser ambos capaces de crear una versión sólida, con intenciones que pueden ser contrastantes pero que se complementan, constituye un arte musical superior que creo haber cultivado con éxito, de modo que es algo digno de ser mostrado como parte de mi preparación como pianista. Pienso que el arte de tocar música de cámara ha sido malentendido de muchas maneras, al grado de que hay una clase en la ENM dirigida a los pianistas que se llama –para mi pesar– “prácticas de acompañamiento”; nombre que limita a priori al alumno porque lo prepara para adoptar la actitud incorrecta hacia la música. En un plan de estudios con una visión distinta la misma clase podría llamarse “taller de



Lied”, o “taller de chanson”, o inclusive “taller de música vocal del siglo XX”. Materias que de ningún modo serían redundantes con “música de cámara”, y enriquecerían enormemente los alcances de la actual “prácticas de acompañamiento” para los alumnos que estuvieran interesados y adecuadamente preparados. Quisiera poder llamar la atención sobre ello; es un terreno en el que hay mucho que aprender.

La Sonata en *sol menor* es una manera de decir adiós por fin a mi Escuela, de alejarme de las faldas de mi *Alma Mater*, despidiéndome de ella con lo que me regaló a manos llenas: su música, su saber, su cultura, su linaje artístico y la amistad profunda, entrañable, de mis compañeros y maestros, lo cual, dicho simplemente, es mi vida toda.

A. S.

Coyoacán, D.F. Marzo – mayo de 2004.

## ANEXO

### Síntesis para el programa de mano.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Preludio y fuga en do menor BWV 847*

del primer libro del *Clave Bien Temperado*

Con excepción de la ópera, Bach abordó prácticamente todas las formas musicales vigentes en su época con notable soltura; en el aspecto instrumental cultivó principalmente el concierto, la sonata y la suite, y agrupó casi la totalidad de su obra para órgano y clavecín bajo el nombre genérico de *Clavier Übung* o "ejercicios para el teclado". Aparte de las obras del *Clavier Übung*, se encuentra una colección de 48 preludios y 48 fugas, divididos en dos libros, si bien solamente el primero de ellos lleva el nombre de "Clave Bien Temperado", escrito alrededor de 1722.

La obra es una celebración del compromiso entre afinación perfecta y sentido práctico que solucionó un antiguo problema, cuyas raíces se remontan a los tiempos en que Pitágoras descubrió las proporciones matemáticas que existen entre los grados de la escala musical. A lo largo de la historia, la afinación "pura", es decir, aquella apegada a las proporciones pitagóricas fue imprescindible hasta el advenimiento de la polifonía, cuando se descubrieron sus desventajas. Si un instrumento politónico, el órgano por ejemplo, era afinado con tonos puros, se observaba que el "círculo de quintas" mediante el cual se afinaba no era perfecto, sino que tenía un pequeño faltante llamado *Comma* o *Logon*, en griego; el resultado era que algunos tonos de la escala tocados de forma simultánea en acordes que deberían sonar bien, producían presiones acústicas desagradables al oído, un efecto llamado "lobo" por su semejanza con un aullido.

La solución comenzó a gestarse desde mediados del siglo XV, gracias a los trabajos del teórico Bartolomé Ramos de Pareja, quien buscaba dividir la octava -el primer intervalo perfecto del sistema Pitagórico- en doce partes iguales, lo cual pervertía la aplicación de intervalos puros, pero al mismo tiempo aseguraba que todos los intervalos, sin importar la tonalidad a la que estuvieran adscritos, se escucharían bien gracias a la relativa tolerancia del oído a la desafinación. El sistema se llamó temperamento igual, o temperamento, a secas, ya que buscaba limar los filos de los intervalos afinando con menor pureza. Bach, por tanto, no fue el primer compositor e intérprete en usar el sistema temperado, pero sí se constituyó en uno de sus defensores dado que su compleja música se beneficiaba enormemente de él. Escritos en cada uno de los 24 tonos del sistema (12 mayores y 12 menores) los preludios y fugas de *Das wohltemperirte Clavier* resaltan en su conjunto las enormes ventajas del Temperamento, pues sin éste, el intérprete tendría que afinar de nuevo su instrumento después de cada preludio y fuga, y los recitales se harían insufriblemente largos.

El *preludio* es una pieza sumamente homogénea, cuyo material consiste en un motivo que ambas voces tocan al espejo, y que Bach desarrolla -como en el famoso preludio en do mayor- a la manera de un coral figurado. La *fuga* tiene dos particularidades importantes: la primera de ellas es su blindaje temático, o sea, la presencia de material ya sea del *sujeto* o de uno de sus *contrasujetos* en prácticamente todas las voces en cualquier lugar de la fuga; la segunda es

la ausencia de los recursos contrapuntísticos que caracterizan a esta forma, es decir la aumentación, la disminución, la inversión y el *stretto*.

### Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

*Sonata en si bemol mayor Kv. 333 (315c)*

En noviembre de 1783, Mozart se encontraba en camino rumbo a la ciudad de Linz, en donde tenía planeado dar un concierto con la espléndida orquesta de ese lugar, para la cual -además- había prometido componer una sinfonía de la que llevaba solamente unos cuantos apuntes en su equipaje. Se trataba por supuesto de la sinfonía num. 36 Kv. 425, conocida por esa razón como "Sinfonía Linz". En una de las obligadas paradas de reposta y descanso, su carruaje se detuvo en la villa de Styer, y en ese lugar Mozart aprovechó el tiempo libre para comprar algunas hojas de papel pautado. Contra su costumbre, que era la de usar hojas pautadas oblongas, Mozart compró papel como el que hoy en día llamamos "oficio", y el maestro lo usó para copiar el motete de Haydn *Nobis Pignus Datur* y componer su sorprendente Sonata Kv. 333, en *si bemol mayor*.

Al ser el mejor pianista de Europa (que famosa, sin embargo, su rivalidad con Clementi, quien -al decir de algunos- se le asemejaba en el teclado) Mozart se esforzó a lo largo de su vida por elevar las posibilidades mecánicas y musicales de su instrumento. Ejemplo de ello es la obra que hoy nos ocupa. Su primer movimiento combina la exquisita elegancia de sus temas con la chispeante agilidad de sus pasajes de virtuosismo, y su *Andante cantabile* es el típico movimiento lento mozartiano, pleno de lirismo y melodías de carácter operístico. En cambio, el último movimiento constituye una pieza única en la producción del compositor austriaco, pues fue realizado en forma de un "concierto rondó" -con todo y una brillante cadenza- en el que el pianista debe interpretar el papel de orquesta y solista al mismo tiempo, como en una ópera miniatura en la que un solo cantante interpretara a dos personajes. Se unen así en la misma obra el concierto, la sonata y la ópera, tres de los géneros que Mozart más amaba.

### Manuel M. Ponce (1882-1948)

*Balada Mexicana*

Manuel María Ponce es el fundador histórico del llamado "Nacionalismo Musical Mexicano", movimiento que alcanzó su clímax a mediados del siglo XX y que llevó al arte musical de nuestro país a niveles nunca antes vistos de originalidad y belleza. Antes de Ponce, aún nuestros artistas más talentosos y preparados trabajaban adheridos a los estilos europeos de composición, principalmente aquellos provenientes de Italia Francia y Alemania. Si bien hubo amagos de abordar el tema mexicano, como en el caso de la ópera "*Atzimba*" de Ricardo Castro, el cambio se limitó a la elección de una leyenda michoacana como trama, sin que ello influyera en el estilo musical.

Con Ponce, las entrañables melodías de la provincia mexicana encontraron franco el camino hacia obras lo mismo pequeñas -como canciones o piezas breves para piano- que de

gran formato; como sería el caso del poema sinfónico *Chapultepec* o la misma *Balada Mexicana*. Esta última obra pertenece al primer periodo creativo del compositor, antes del viaje a París que haría que su estilo evolucionara hacia sonoridades más modernas y elaboradas. Ponce tomó como base para su composición dos conocidas canciones; la primera de ellas, *El Durazno*, pertenece al dominio popular y su letra dice:

#### *El Durazno*

*Me he de comer un durazno  
Desde la raíz hasta el hueso,  
No le hace que sea güerita,  
Será mi gusto y por eso  
Y ahí que sí,  
De que cuando se bañe  
Que se quite oren las mias  
Para que ya no me avañe.*

La otra canción es del propio Ponce, y se llama *Acuérdate de mí*. La transcripción es tan fiel que uno podría ir cantando conforme el piano toca el pasaje en la que ésta se encuentra.

#### *Acuérdate de mí*

*Acuérdate de mí no seas ingrata,  
Yo soy el rey, el hombre que te adora.  
Acuérdate de mí en alguna hora,  
Yo soy tu amante, soy el hombre que te amó.  
Yo te adoro mejor encantadora,  
Yo te adoro con un amor profundo.  
Acuérdate de mí que yo en el mundo,  
Soy el hombre, soy el hombre que te amó.*

*Acuérdate de mí* se repite una vez más, con ligeras variaciones, y al final de la pieza la canción aparece en forma de un poderoso pasaje en octavas. La presencia de *El Durazno*, en cambio, se extiende por toda la pieza adoptando formas sumamente contrastantes. El resultado es una obra al mismo tiempo sencilla y sofisticada, de gran dinamismo.

#### Sergei Prokofiev (1891-1953)

*Sonata Núm. 3 Op. 28*

La tercera *Sonata* para piano de Prokofiev, al igual que la primera, la cuarta y en cierto modo la quinta, fueron creadas en dos momentos distintos de la experiencia del compositor, primero como trabajos juveniles y luego como creaciones maduras mediante una revisión y reelaboración del material original. Hablando en concreto sobre la *sonata* Op. 28, se trata de una obra que tuvo su origen en viejos cuadernos de notas de 1907. Ahora bien, es cierto que desde 1906 el talento de Prokofiev como compositor había comenzado a modelarse en las clases de Liadov y Rimsky-Kórsakov, no obstante, fue hasta el año siguiente cuando un par de sucesos influyeron de manera decisiva en su estilo. El primero de ellos es la visita de Max

Reger a San Petersburgo, con la que Prokofiev inició su estudio sistemático de la música occidental, y el otro fue la iniciación de su amistad con Miaskovsky, que le permitió llevar a cabo discusiones sobre cuestiones de estilo y experimentos de composición con otro artista a la par en talento e imaginación. Del mismo año de 1907, en el que Prokofiev escribió la primera versión de la *Sonata 3*, son la *Sinfonía en mi menor*, que no aparece en el catálogo de sus obras pero cuyo movimiento lento fue usado también en una obra posterior (la cuarta *Sonata*), y el *Scherzo* de la futura *Sonata 12*.

No fue sino hasta diez años después cuando el compositor volvió a poner la mano sobre sus ideas de juventud. Pasó buena parte de 1917 en el campo, cerca de San Petersburgo, estudiando, según Nestyev, la filosofía de Kant y Schopenhauer y trabajando con intensidad. Aparte de la versión definitiva de la tercera *Sonata*, que fue terminada en la primavera, reunió material para un concierto para violín, un concierto para piano y un cuarteto de cuerdas basado en una melodía estrictamente diatónica, además de completar en su retiro de verano la *Sinfonía Clásica*. Se ha llamado a esta etapa productiva la pre-extranjera, porque precede directamente a los años que el compositor pasó en el extranjero, y se le considera un tiempo de maduración y refinamiento.

### Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)

*Sonata para piano y violoncello en sol menor, Op. 65*

El violoncello fue el único instrumento aparte del piano para el que Chopin escribió música significativa. La obra es fruto de su relación personal y colaboración profesional con el violoncellista y compositor Auguste Franchomme, uno de los mejores y más íntimos amigos que pudo hallar en la comunidad artística de París. Ya con anterioridad habían colaborado en la creación y ejecución del *Gran Duó Concertante*, y la cercanía que entre los dos amigos se manifestó hacia el final de la vida de Chopin indujo a éste a comenzar a trabajar en la que sería su última gran obra. Los tres movimientos finales de la Sonata fueron ejecutados en el último concierto del maestro en París, lo que la hace entrañable y especial. No obstante, llama la atención el hecho de que pocas obras en su extensa producción musical le dieron tanto trabajo como ésta. Laboró en ella desde principios de 1844, todo el 1845 y no la terminó sino hasta 1846. En una ocasión le escribió a su hermana Ludwika en relación a la *Sonata*: "A veces me gusta, y a veces no. La dejo arrumbada en una esquina y la tomo de nuevo". Como resultado de tan extensos afanes tenemos una cantidad inusual de bocetos y fragmentos manuscritos arduamente trabajados y, por otra parte, una composición de gran belleza y poder expresivo, ejemplo si lo hay del elaborado y a menudo poco apreciado ensamble llamado dúo. La *Sonata Op. 65* es una obra pensada para ser ejecutada entre amigos, terminada durante los últimos días de un compositor para quien el piano era siempre un instrumento de primer plano, pero no por eso un instrumento solitario.



## FUENTES CONSULTADAS

### Bibliografía

- Badura - Skoda, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford, Clarendon Press, 1995. 548 pp.
- Biancolli, Louis Leopold (ed.) *The Mozart handbook*. Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1975. 629 pp.
- Boyd, Malcolm. *Bach*. Segunda edición. Oxford, Oxford University Press, 2000. 279 pp.
- Busoni, Ferruccio. *The Essence of Music and Other Papers*. New York, Dover Publications, 1987. 204 pp.
- Cremer, Lothar. *Physik der Geige*. Stuttgart, S. Hirzel Verlag, 1981. 364 pp.
- Dickinson, A.E.F. *Bach's Fugal Works*. Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1979. 289 pp.
- Dimond, Peter. *A Mozart Diary*. Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1997. 231 pp.
- Dreyfus, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, Harvard University Press, 1996. 270 pp.
- Dürr, Alfred. *J. S. Bach: seine Handschrift - Abbild seines Schaffens*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1984. 160 pp.
- Eco, Umberto. *¿Cómo se hace una tesis?*. Trad. de Lucía Baranda. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000. 233 pp.
- Eisen, Cliff. *New Mozart Documents*. London, Macmillan Press, 1991. 191 pp.
- Emery, Walter. "Bach, Johann Sebastian", en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tomo 1. London, Macmillan Publishers Limited, 1980. 889 pp.
- Franken, Franz Hermann. *Die Krankheiten großer Komponisten*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1991. Tomo 1, 303 pp. (en dos tomos).

Mersmann, Hans (ed.) *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York, Dover Publications, 1972. 278 pp.

Hedley, Arthur et al. "Chopin, Fryderyk Franciszek", en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tomo 4. London, Macmillan Publishers Limited, 1980. 878 pp.

Leung, Sam. *Mozart's Piano Sonatas*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 215 pp.

Jaffé, Israel. *Serge Prokofiev*. London, Phaidon Press, 1998. 240 pp.

Kallbet, Jeffrey. *Chopin at the Boundaries*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 217 pp.

Keefe, Susan P. *Mozart's Piano Concertos*. Woodbridge, The Boydell Press, 2001. 205 pp.

Mach, Joseph. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*. New York, Dover Publications, 1977. 450 pp. en dos tomos.

McAlister, Rita. "Prokofiev, Sergey", en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tomo 15. London, Macmillan Publishers Limited, 1980. 860 pp.

Mintur, Neil. *The Music of Sergei Prokofiev*. New Haven, Yale University Press, 1972. 240 pp.

Miranda, Ricardo. *Unos M. Prokofiev*. México, CNCA, 1998. 187 pp.

Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*. México, FCI, 1989. 248 pp.

Nestyev, Israel. *Prokofiev*. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1960. 218 pp.

Parakilas, James et al. *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. New Haven, Yale University Press, 2000. 461 pp.

Robinson, Harlow (ed.) *Selected Letters of Sergei Prokofiev*. Boston, Northeastern University Press, 1998. 348 pp.

Robinson, Harlow. *Prokofiev*. Trad. de Floreal Mazía. Buenos Aires, Javier Vergara, editor,

1988. 527 pp.

Sadie, Stanley. "Mozart, Wolfgang Amadeus", en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tomo 12. London, Macmillan Publishers Limited, 1980. 880 pp.

Samson, Jim. *Chopin*. Oxford, Oxford University Press, 1996. 322 pp.

\_\_\_\_\_ *The Music of Chopin*. Oxford, Clarendon Press, 1985. 243 pp.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1979. 791 pp.

Shedlock, J. S. *The Pianoforte Sonata*. New York, Da Capo Press, 1964. 245 pp.

Stevenson, Robert. "Ponce, Manuel María", en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tomo 15. London, Macmillan Publishers Limited, 1980. 860 pp.

Szule, Tad. *Chopin in Paris*. New York, Scribner, 1998. 444 pp.

Turabian, Kate L. *A Manual for Writers of Term Papers, Theses, and Dissertations*. Sexta edición. Chicago, The University of Chicago Press, 1996. 308 pp.

## Partituras

Bach, Johann Sebastian. *The Well Tempered Clavier, Books I and II Complete*. New York, Dover Publications, 1983. 202 pp.

Chopin, Frédéric. *Sonate für Klavier und Violoncello Op. 65*. Ewald Zimmermann (ed.) München, G. Henle Verlag, 1997. 44 pp. Urtext.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Nineteen Sonatas for the Piano*. Richard Epstein (ed.) New York, Schirmer's Library of Musical Classics, 1993. 314 pp.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Piano Sonatas, Vol. 2*. Ulrich Leisinger (ed.) Viena, Wiener Urtext Edition, s/a, s/n.

Ponce, Manuel María. *Balada Mexicana*. Revisión de Paolo Mello. México, Edición especial Clema Ponce de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, 2000. 21 pp. Urtext.

Prokofiev, Sergei. *Complete Piano Sonatas*. New York, Dover Publications, 1988. 284 pp.