



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Opción de tesis que para obtener el título de

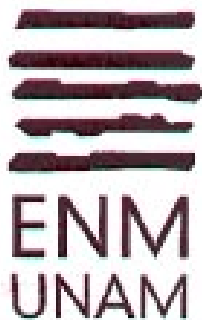
Licenciado en Piano

presenta el alumno

EDUARDO GUTIÉRREZ OJEDA

ASESORA: DRA. MARÍA DE LOS ÁNGELES CHAPA BEZANILLA

México, D. F. Agosto de 2006





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

**Alabadle a son de bocina;  
Alabadle con salterio y arpa.  
Alabadle con pandero y danza;  
Alabadle con cuerdas y flautas.  
Alabadle con címbalos resonantes;  
Alabadle con címbalos de júbilo.  
Todo lo que respira alabe a Jehová.  
Aleluya.**

**Salmo 150: 3-6**

**A mi Madre**

**A mis Maestros de Piano:  
Carlos Vázquez, Héctor Rojas y Gustavo Morales.**

**A la Dra. Ma. de los Ángeles Chapa Bezanilla**

**A Yessi y Elianne,  
Pá, hermanos y amigos.  
Y en fin, como el poeta decía:  
“Debo tanto a tantos.....”**

## Programa

Suite Inglesa No. 3, BWV 808 en sol menor Preludio Allemande Courante Sarabande Gavotte I, Gavotte II Gigue	J. S. Bach (1685-1750)
Sonata Op. 31 No. 2, “La Tempestad” en re menor Largo – Allegro Adagio Allegretto	L. v. Beethoven (1770-1827)
Scherzo Op. 31, No. 2	F. Chopin (1810-1849)
Poissons D’or	C. Debussy (1862-1918)
Sonata Op. 1 No. 1 en fa menor	S. Prokofieff (1891-1953)
Suite Bitonal Preludio Scherzoso Arietta Sarabande Gigue	Manuel M. Ponce (1882-1948)

## CONTENIDO

	<u>Pág.</u>
I. Introducción.....	1
II. Suite Inglesa No. 3, BWV 808 de Johann Sebastián Bach.....	2
III. Sonata Op. 31 No. 2, “La Tempestad” de Ludwig van Beethoven.....	12
IV. Scherzo Op. 31 No. 2 de F. Chopin.....	35
V. Poissons D’or de Claude Debussy.....	42
VI. Sonata Op. 1 No. 1 de S. Prokofieff.....	47
VII. Suite Bitonal de Manuel M. Ponce.....	50
VIII. Bibliografía.....	55
IX. Anexos.....	58



## Introducción

La labor del intérprete es la de plasmar lo más fidedignamente posible la idea que el compositor tuvo en mente a la hora de realizar su obra. Por lo tanto la investigación de la partitura y de todos los elementos que nos ayuden a comprender el lenguaje y las motivaciones que dieron origen a la partitura misma serán de gran ayuda a la hora de la interpretación.

El presente trabajo de investigación corresponde a la necesidad de analizar las obras musicales que integran el Programa del Recital de Examen Profesional para obtener el título de Licenciado en Piano.

Cada capítulo corresponde a cada obra y en cada caso se ven los siguientes aspectos:

- Contexto histórico- social.
- Características estilísticas.
- El compositor en relación al instrumento.
- Características de Forma, Armonía, Melodía, Ritmo, Timbre.
- Problemas técnicos de la obra.

### **Bach. Suite Inglesa No 3 en Sol menor**

La delineación esencial de la suite fue una sencilla sucesión de bailes a los cuales se podía unir o insertar otras danzas, tal como le viniera en gana a una sensibilidad tan dada a las añadiduras como las de los compositores barrocos. La estructura fundamental estaba formada por una alemanda, un courante, una sarabanda, un minueto y una giga. La suite simple fue enriquecida por los maestros franceses que introdujeron la gavota, el minué, el paspié, el rigodón, el rondó y hasta fragmentos completamente extraños a la música de danza. Por su parte, los italianos se mostraban muy negligentes en materia de ritmos.

<sup>1</sup>Spitta señala que las zarabandas de Corelli son, en la mayoría de los casos, sicilianas más lentas y que, a veces, los trozos en cuestión no recuerdan en nada a las danzas cuyos títulos llevan. Bach tomó de los franceses el hábito de ampliar la suite simple con ciertos accesorios, pero sin caer en los excesos de Heinrich Marchand y de François Couperin, distinguiéndose de los maestros italianos por observar rigurosamente y hasta en el detalle, el ritmo característico de cada baile. Por lo tanto elevó la suite a la dignidad de gran música, sin dejar de conservar su carácter primitivo de música de danza. El orden básico tiene algo de los movimientos lentos-rápidos-lentos-rápidos de la sonata en cuatro movimientos del Barroco. Fue precisamente de esta forma muy disgregada de la que surgió la sonata de finales del siglo XVIII, mucho más influida por los estilos articulados de las danzas que por los movimientos más fluidos de muchas sonatas de la primera mitad de este siglo.

En la mayoría de los aspectos, el tratamiento que Bach da a estas formas fue el contrario del progresivo. Una y otra vez evitó la articulación del fraseo que Alessandro Scarlatti usaba con gran brillantez y que sería fundamental dentro del estilo de la segunda mitad del siglo XVIII. En realidad, hay un fraseo periódico y simétrico en las obras de Bach, aunque suele ocultarse bajo las superposiciones y el flujo rítmico continuo, la articulación de la forma es además mínima: mientras que el movimiento hacia la dominante se ve marcado con frecuencia por nuevos esquemas melódicos y por un sutil aumento del avance, el regreso a la tónica nunca es un efecto dramático y en raras ocasiones se opone a lo que lo precede; siendo más bien un derivado gradual, como si formase parte de una estructura uniforme. La cuarta parte final de cada baile no es con frecuencia la resolución que el estilo clásico posterior creería indispensable, sino la ocasión para crear algunos de los efectos armónicos más emotivos de Bach. La simetría de las dos secciones también pertenece al Alto Barroco, y en ella la inversión juega un papel importante, aunque en este uso Bach desarrolla a menudo algo parecido a la forma del período clásico, usando la inversión del tema como desarrollo y volviendo a introducir la forma original con el regreso a la tónica. En este aspecto llega incluso a superar a Scarlatti en su intuición de cómo evolucionarían los desarrollos posteriormente.

Sin embargo, en líneas generales, la articulación de las frases y de la estructura, características naturales de la danza que, realizadas y con una mayor carga dramática, llevarían a los grandes logros de finales del siglo XVIII, fue una faceta de la suite, cuya importancia Bach se preocupó en gran manera de reducir al mínimo debido a su interés por conseguir siempre un flujo

---

<sup>1</sup> Julius August Philipp Spitta (Welchold, 7 de diciembre de 1841- Berlín, 13 de abril de 1894). Historiador de la música alemán. Su larga amistad con Brahms le convierte en una figura de la enseñanza musical de finales del siglo XIX, recordado principalmente por sus estudios realizados sobre Bach (1873-80), poniendo especial énfasis en el contexto histórico.

unificado y expresivo, que en muy raras ocasiones permitió que interrumpiese la continuidad del movimiento. Las tensiones de los clímax en pocos momentos tienen una mayor importancia que la que es lógica, sobre todo si se las compara con los matices dramáticos de una sinfonía de Haydn o de Mozart, aunque la intensidad constante de la pieza en su totalidad, es mucho mayor. Sólo después de dominar parte de la técnica contrapuntista de Bach, se atrevió Mozart y consiguió, a veces, este alto y coherente nivel de intensidad a lo largo de toda una obra.

Las seis Suites inglesas pertenecen sin duda al período de Coethen. Una copia hecha por uno de los discípulos de Bach lleva la fecha 1724-7. En ellas alcanza Bach un estilo en la música para clavicémbalo, que es ya propio de este instrumento, a diferencia clara respecto de los estilos de la música para clavicordio o para órgano. En cuanto a su carácter general, si sus trozos interiores tienen una gran ligereza y gracia amable, los trozos iniciales tienen gravedad y distinción en su tono, diverso del de las Suites francesas. El título de las Suites inglesas tampoco procede de Bach. Parece ser que en una copia hecha por Juan Cristián dice "fait pour les Anglois" y esto habría hecho denominarlas a Forkel de aquel modo, sin mayor razón; pero Terry cree que hay en ellas, una influencia más o menos ligera de Purcell. Sin duda, no sería de algún otro músico inglés contemporáneo de éste, ya que no debieron conocerse en Alemania en la época de Bach, pero alguna obra para órgano de Purcell que circulaba manuscrita en Alemania en tiempos de Bach fue adjudicada a éste como obra dudosa en la gran edición. Varias suites de Dieupart publicadas en Amsterdam eran conocidas de Bach, que copió una de ellas, y -parece que hay ciertas similitudes en la escritura de Dieupart y las Suites inglesas de Bach; la familia del cual conocía las de Dieupart bajo este título.

Mientras Bach habría estado de acuerdo ciertamente con sus contemporáneos viendo Italia como el "fons et origo" de todo lo que era elegante en la melodía contemporánea (habiendo copiado cuidadosamente mucha de la música italiana del siglo decimoséptimo y los desarrollos operísticos ansiosamente), se fascinó claramente con lo que los maestros entre los compositores del teclado franceses estaban haciendo (copiando muchas de sus partituras, también). De vez en cuando él dio una insinuación cómo el ejemplo de tales maestros estaba en su mente usando una señal de tiempo francesa. Él y sus colegas también eran capaces de enviar mensajes de versatilidad estilística en sus títulos y de las páginas a través de la ortografía de sus nombres; un Sigr Giovanni Bach podría volverse Mons. Jean Bach al momento del aviso. Pero las Suites Inglesas inéditas no tenían ninguna página del título, y Bach nunca fue conocido por proclamar algo en otra parte de su proceso creativo.

Las Suites Inglesas muestran un diseño notablemente uniforme, sugiriendo que, en su última versión, Bach las reunió cuidadosamente como un grupo, probablemente con miras a publicación que nunca tuvo lugar. Cada una empieza con un preludio, seguido por las cuatro danzas básicas con un par de danzas extras antes de la gigue. Las dos danzas "extras" se tocan alternativamente - es decir, la primera con todas sus repeticiones, entonces la segunda con todas sus repeticiones, luego la primera danza directamente sin repeticiones.

En su conjunto, las Suites inglesas, muestran una combinación bastante desconcertante de rasgos primitivos y evolucionados, y la conclusión lógica es que el compositor estuvo dedicado a ellas durante bastante tiempo.

Los números, y aún la numerología, jugaron un papel importante en la vida de Bach, en la mayoría de sus colecciones él resalta el número seis. Los compositores alemanes antes que él habían usado ese número como una reflexión de los seis días de labor del Creador en el Génesis. Como en tantos otros casos, Bach nos da seis suites de seis movimientos cada una (comparar, por ejemplo con las Suites para el Violoncelo solo); y el arreglo de tonalidades en escalones en fila (A, a, g, F, e, d) como aquella de las Invenciones a Dos-vozes y otros trabajos - aunque esto no tiene ninguna implicación para el orden de la interpretación, puesto que las convenciones de la interpretación del siglo decimotercero (antes de los conciertos formales y grabaciones) no provienen ninguna oportunidad para tocar todas las suites juntas.

### PRELUDIO

Este prelude sigue los modelos italianos, donde el concierto grosso y la forma ritornello aparecen encarnadas en el clavicémbalo, la ilusión de dos instrumentos solos surge periódicamente de la textura.

Es más, en su aplicación consistente de terminología francesa en la colección más madura y detallada de suites para teclado del período de Weimar, las llamadas Suites Inglesas (en el título de BWV 806a se lee "Preludio con las Suites | compuestas | por | Giov: Bast: Bach"), Bach hace más que pagar el mero servicio oral a su orientación estilística francesa. Al mismo tiempo, él también mezcla los elementos del concierto italiano.

Aparte de éste prelude hay otra composición de Bach que está en deuda con el estilo de concierto ritornello de Vivaldi, la Toccata en F mayor para órgano, BWV 540 (su principio canónico planeado después del Doble Concierto para Violín en D menor de Vivaldi, transcrito en BWV 596). El Bach más íntimo alguna vez llegó a jugar con las posibilidades de una fuga concertada, ocurre quizás, en este Preludio cuya pseudo-fugada apertura, mostrada en Ejemplo 1, realmente forma parte de un ritornello completamente convencional a tres-partes, como el Cuadro siguiente muestra.

#### Formaciones Ritornello en el prelude de la Suite Inglesa en G menor, BWV 808/1

Ritornello	Tono	Modo	Compases	Segmentos					Comentarios
R <sub>ideal</sub>	I	menor	1-7 8-15 15-23 23-31 31-33	V	F <sub>1</sub>	F <sub>2</sub>	F <sub>3</sub>	E	
R <sub>1</sub>	I	menor	1-33	V	F <sub>1</sub>	F <sub>2</sub>	F <sub>3</sub>	E	
R <sub>2</sub>	III	Mayor	67-99	V	F <sub>1</sub>	F <sub>2</sub>	F <sub>3</sub>	E	Rotar (F <sub>3</sub> ), '(E)' Buscar (F <sub>1</sub> ),
R <sub>3</sub>	V	menor	107-125	V*	F <sub>1</sub>			E	'(E)' Rama Izquierda
R <sub>4</sub>	I	menor	179-213	V*	F <sub>1</sub>	F <sub>2</sub>	F <sub>3</sub>	E	(V)

R = Ritornello; V = Vordersatz; F = Fortspinnung; E = Epilog.

Ej. 1

SUITE III.

Prélude.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The first system is labeled 'Prélude.' and features a treble clef with a 3/8 time signature. A bracket labeled 'V' spans the first two staves. The second system has a bracket labeled 'F1' on the first staff and a bracket labeled 'F2' on the second staff. The third system has a bracket labeled 'F3' on the second staff. The fourth system has a bracket labeled 'E' on the second staff. The fifth system is labeled 'Solo' and features a treble clef. The sixth and seventh systems continue the piece with two staves each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

B. W. XIII. (2)

Este preludio concertado, con sus fieras carreras y excitante conjunción de voces imaginarias, parece sugerir al menos una solución interesante al problema de escribir un movimiento fugal concertado para un instrumento: es decir, guardar la invención armónica dinámica proporcionada por la Sonate auf Concertenart y los einstimmiges Concert e indicar el género de fuga solo por lo más sutil de hilos significativos. Como puede verse en el ejemplo, el Vordersatz pretende simular un stretto fugal asombroso de unas cinco voces las cuales han entrado en el golpe de abajo en compás 7. Después de esto no hay mas

pretensión hacia la “fuga”; que los segmentos Fortspinnung tocando más ripieno-como función de acompañamiento para las voces internas (en mm. 8, 10, 12, y así sucesivamente), y por (F3) los "violines y violas" se pueden oír frotando furiosamente sobre un torrente de brillo desde el grupo del continuo. La entrada pseudo-fugal está todavía en la mente de Bach, sin embargo, y por la tercera exposición del Vordersatz, los finales de los episodios solos cautivan en una atrevida Vorimitation o “imitación anticipadora” que debido a los saltos de registro lo hacen aparece como si aun más interpretes estuvieran compitiendo por la supremacía temática. Por RAMA DE LA IZQUIERDA su Vordersatz dos compases, como puede verse en la cuarta exposición del ritornello mostrada en Ejemplo 2, Bach crea la ilusión excitante de unos siete tocadores entrando sobre cada uno de los otros arrojados en un verdadero vuelo fugal. (Por LEFTBRANCHING se entiende una función aplicada a un Vordersatz en que el principio del segmento está incrementalmente extendido "a la izquierda" mientras se mantiene la función tonal del segmento.) El logro de señalar a la fuga en un movimiento concertado sin la presencia de una orquesta es todo lo más revelador cuando uno considera que la alusión a la independencia polifónica está absolutamente a expensas de la fuga como género, lo cual no está por otra parte en ningún lado en evidencia. Este razonamiento explica, quizás, por qué era que Bach no intentó componer cualesquiera movimientos concertados fugalmente entre las obras “concertadas” para flauta o gamba con clavicordio obligado y por qué él estableció en pocos ingeniosos trabajos posteriores el ritornello origen en el cual iluminar su comprensión de la Sonate auf Concertenart.

Ej. 2:

The image displays two systems of musical notation for a keyboard piece. The first system begins at measure 176 and the second at measure 183. The music is written in G minor (one flat) and features a complex, multi-voice texture. The right hand plays rapid sixteenth-note passages, while the left hand provides a more rhythmic accompaniment with some sixteenth-note runs. The notation includes various accidentals and dynamic markings, such as '7' (for mordent or similar effects) and 'f' (for fortissimo). The overall style is characteristic of Baroque keyboard music, specifically the 'left branching' technique mentioned in the text.

La contribución más original de Bach a la suite para teclado fue el desarrollo del movimiento inicial: cinco de las seis Partitas y cinco de las seis Suites Inglesas poseen primeros movimientos impresionantes y brillantes. En varios no sólo transfiere a un teclado único la grandeza, sino también los efectos específicos del estilo orquestal de entonces. El ejemplo de arriba del espléndido primer movimiento de la Suite Inglesa en SOL menor, muestra cómo un compositor barroco era capaz de crear un crescendo antes de que la orquesta de Mannheim aprendiera a lograr este efecto que la haría famosa. El emplear los dos teclados del clavicémbalo para tocar una pieza como ésta, es arruinar la concepción de Bach, ya que no se trata en absoluto de

“dinámicas escalonadas”: el contraste entre las secciones del solo y las del tutti, queda implícito en la escritura, cuando se toca sencillamente en un solo teclado, gracias a la mayor densidad del sonido. Los pianistas suelen cometer una tontería parecida cuando igualan los planos dinámicos y se olvidan de que en un clavicémbalo el sonido de cuatro notas es más fuerte que el de dos y que Bach confiaba en tal recurso para lograr sus efectos.

### **ALLEMANDE Y COURANTE**

La alemanda y el courante suelen ir juntas, empezando con frecuencia con el mismo esquema melódico. La alemanda es siempre una pieza uniforme, de movimiento fluido. El estilo francés de interpretación, con su tendencia a añadir una irregularidad saltarina al ritmo, lo proscribió expresamente Couperin en sus alemandas. Esta danza tiene siempre el aire de un tranquilo prelude

Las formas de todas estas danzas son, casi sin excepción, las de la “forma sonata” primitiva: dos secciones que se repiten. La primera va desde la tónica a la dominante y la segunda desde la dominante a la tónica. El esquema de la segunda parte es esencialmente simétrico al de la primera, aunque con mayor frecuencia ésta suele ser algo más elaborada, con la fragmentación melódica y las modulaciones a medias, rápidas y secuenciales, de una sección de desarrollo combinadas con la repetición del esquema antes de regresar a la tónica. Hablando con perspectiva histórica, podemos decir que las formas de los bailes fueron las más modernas y progresivas de su época.

### **SARABANDE**

Las piezas que siguen a la sarabande no serán consideradas como variaciones, porque ellas no hacen engalanar la pieza que fue antes en un nuevo vestido musical, sino meramente adorna porciones separadas de la melodía con embellecimientos. Esa era la moda en ese momento para embellecer simples melodías en la actuación. Subsecuentemente, sin embargo, en la mayor parte, más se perdió que lo que se ganó por esta práctica, Bach, siguiendo el ejemplo de Couperin escribió por completo los ornamentos. Así no fue pensado que la simple y adornada sarabande fuera tocada en sucesión, pero quedaba abierto al intérprete escoger entre las dos.

Por otro lado, la minuciosidad didáctica con la que el compositor indicó los agréments (adornos) para su ejecución, refleja el Bach pedagogo del periodo de Köthen; escribía cada detalle y no dejaba posibilidad de ser mal entendido por un intérprete incompetente.

Esta zarabanda está presentada, primero, en forma ligeramente ornamentada y, después, con gran riqueza de agréments. Parece que el compositor intentaba demostrar la mejor manera de adornar las repeticiones en un movimiento lento de danza.

Aquéllos que han adquirido el sabor de este ornamento agregarán appoggiaturas de paso en otras partes, particularmente en las piezas cantables. La Sarabande de esta Tercera Suite Inglesa es uno de estos casos (Ejemplo 3). En este ejemplo se han reemplazado las ligaduras por líneas punteadas ellas no deben tomarse literalmente en el clavicordio y en el piano, y donde las notas largas se deben volver a tocar. La appoggiatura a la que se ha agregado 'NB' no está en el original. Esto está justificado por su uso en otros trabajos de Bach así como por la teoría contemporánea:

“Cuando la melodía desciende por tercera uno normalmente debe agregar la appoggiatura de paso.”

La primera parte de esta sarabande proporciona un buen ejemplo de la necesidad de volver a tocar la nota grave G. C. P. E. Bach y Quantz piden esto, porque por otra parte 'sin la nota fundamental las disonancias se transforman en consonancias por el oído.' En la segunda sección los eb2 ligados en la voz de arriba deben ser vueltos a tocar por la misma razón

### Ej. 3

Un ejemplo de la zarabanda de la no. III, con sus extensas modulaciones y aun el empleo de un cambio enarmónico (Ejemplo 4) podría haber sido escrita al mismo tiempo que el 'Clave bien templado'.



#### Ej. 4:



### GAVOTTE I-II

Gavotas llenas de humor, seguidas por una Muséte que imita el sonido de la gaita.

En el caso de formas de danza simples cuyo carácter había cambiado poco durante los siglos, deben distinguirse los golpes fuertes y débiles claramente. Es de interés al respecto, comparar compases 1-8 de la Gavota de la Suite Inglesa en G menor, (Ejemplo 5) con el tema del tercer movimiento de la Sonata en B bemol mayor de Mozart K. 281 / .189f. A pesar de las diferencias estilísticas tienen mucho en común, por ejemplo el compás 2 x 4 período con estructura típica de formas de danza. En ambos casos un descanso muy ligero debe hacerse por consiguiente después de la primera frase, cómo sí un cantante bueno exigiera respirar si él cantara los primeros cuatro compases en una respiración. El segundo elemento común es el ritmo ambiguo de la gavota. Como la mitad del compás de la apertura coincide con un golpe relativamente fuerte, el oyente está inicialmente incierto si es un golpe-arriba o un golpe-abajo. Después de todo, la primera barra de compás bien podría estar dos negras a la derecha<sup>2</sup>. Esta ambigüedad rítmica tiene un encanto en sí misma<sup>3</sup>. Solo como los movimiento siguientes lo hace ser claro, sobre todo en el caso de Mozart que al principio era un golpe-arriba.

Bach probablemente habría considerado la aglomeración de suspiros pequeños, particularmente en compases 3 y 4, ser muy rococó (aunque él también escribió algunas piezas galant adornadas con suspiros, como el Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo en B bemol, BWV 992, y los movimientos lentos de la sonata del trío en la Ofrenda Musical, BWV 1079). de hecho uno sólo tendría que eliminar varios suspiros o suspensiones Mozartianas en este tema para llegar a lo que es casi un tema de Bach, una señal de cuan cercanos de hecho estaban los dos genios. En el caso de la 'real' gavota de Bach, además de la división global en 4 + 4 compases, es sobre todo un problema de reconocer y darse cuenta de las tensiones rítmicas (Ejemplo 5). Aquí el golpe de genio está en la inversión de 'largo-corto-corto' a 'corto-corto-largo' en compás 3 que debe sentirse como un retraso rítmico.

<sup>2</sup> En este punto Alfred Dürr comentó: '1. hay muchos ejemplos al menos en la música de no-danza en que Bach simplemente mueve el tema dos negras a la izquierda o a la derecha. Esto califica las observaciones anteriores. 2. al principio de una pieza dentro de una suite como la Gavota de BWV 808, alrededor de 1720 estaba inmediatamente claro que era una gavota, un baile que, como es bien conocido, empieza con dos negras. Era algo casi imposible de malinterpretarse.' Hay buenos ejemplos de reacomodo en The Compositional Process of J.S. Bach, de Robert Marshall, i (Princeton, 1972), pp. 71-4.

<sup>3</sup> Común a ambos temas el hecho es que ellos son trabajos del genio que crea 'temas para la eternidad' de un manojo de notas. Los dos son temas de danza, pero considerando que Bach crea un gesto grande, unificado, Mozart presenta un tema galant finamente cincelado, que encanta en subdivisiones pequeñas.

Ej. 5:

Significado de los Signos:

- = tenuto o nota 'fuerte'
- = = tenuto y nota enfatizada, ligeramente más fuerte que —
- ˘ = no apoyada, nota 'débil'
- ⌣ = staccato, no muy corto

Neumann complementa este ejemplo con un pasaje en esta Gavota, dónde el mordente largo en el bajo imita un tambor (Ejemplo 6).

Ej. 6:

Aunque casi nunca es apropiado tocar una pieza de Bach en el piano moderno con el pedal oprimido por largo tiempo a la vez, Bach y sus contemporáneos seguido escribían los movimientos de la 'musette' con señales de pedal en el bajo para imitar las gaitas o bagpipes en el clavicordio. Los movimientos de este tipo son la Gavota II 'o la Musette' de la Suite Inglesa No. 3, BWV 808, Gavota II de la Suite Inglesa No. 6, BWV 811, y, a una magnitud ligeramente menor, Minué II de la Partita en B bemol, BWV 825. Aquí una fuerte 'sobrepedalización' en el piano probablemente se acercará al original del clavicordio. ¡No hay por qué temer de usar el pedal!

## **GIGUE**

Esta danza está escrita en un compás compuesto, con anacrusa, de corte binario con la cual generalmente terminaban las suites o el concierto da camera con Bach este tipo de danza se convirtió en una forma muy original, en la cual siempre persiste un ritmo ternario muy rápido un gran virtuosismo contrapuntístico y un humor barroco, que escoge de manera singular los temas.

### **Beethoven, Sonata Op. 31 No. 2 "Tempestad"**

Beethoven aceptó la forma de la sonata, pero la modificó profundamente en estructura y esencia, despojándola de todo su dogmatismo y dándole en cambio toda la elocuencia de que era susceptible. No hay ley perteneciente a este género musical que Beethoven no haya desechado de una vez para siempre, ni que haya permanecido intacta entre sus manos. De treinta y dos sonatas para piano, sólo trece de ellas tienen cuatro tiempos, entre las cuales falta a lo mejor el adagio, o éste no constituye más que una especie de introducción al final, o bien se encuentra unida a éste de modo más estrecho. Trece sonatas no tienen más que tres movimientos; el minué o el scherzo faltan diez veces; el adagio falta dos veces; una vez falta el trozo inicial en forma de sonata; y, por último, seis sonatas no tienen más que dos movimientos. Una estadística semejante establecida para cada una de las reglas del género nos llevaría a desarrollos demasiado lentos y áridos: y también nos demostraría que Beethoven empleaba libremente las relaciones entre diferentes tonalidades en los diversos tiempos de una sonata, o entre los diferentes temas de un mismo tiempo. La famosa forma-sonata, el arquetipo sagrado del género sufre metamorfosis y aun eclipses en Beethoven.

Hasta cuando Beethoven observa las prescripciones de forma y de tonalidad parece que se esfuerza en disimular su carácter imperativo, y procura presentarlas como decretos de su propia fantasía. Sería desconocer profundamente la espontaneidad del arte beethoveniano si hablásemos de 'procedimientos', entendiéndolo por tal los engranajes artísticos combinados ex profeso y realizados con toda sangre fría. Aplicada aquella palabra a Beethoven quiere decir ciertos giros de frase que le son personalísimos, como ciertos rasgos de un rostro o de un carácter. Examinando esos procedimientos "desde lo más exterior hasta lo más interno", como el mismo Beethoven quería que se hiciera, he aquí cuáles serían algunos de sus principales caracteres; ante todo, Beethoven, a las "conducciones" que enlazan entre sí los temas o las secciones les da un interés musical más grande, más independiente, y disimula de tal modo esas soldaduras, que el segundo motivo se presenta a veces muy tarde y con el aspecto un tanto borroso de un episodio (Véase por ejemplo la sonata op. 31 no. 2).

De lo dicho se desprende que Beethoven, en la forma musical llamada "sonata", no veía una especie de armazón inmutable y a propósito para sostener cualquier construcción sonora; antes al contrario, ve en la sonata una especie de aparato de dialéctica musical que permite - según la fórmula predilecta de los filósofos de su país y de su tiempo-, exponer una tesis, luego la antítesis y, por fin, concluir, bien afirmando una u otra, o bien por una síntesis.

Beethoven consiguió dar flexibilidad a la forma de la sonata, un poco rígida hasta entonces, merced a una elección más libre de los temas y de las tonalidades, y a las modificaciones que dio a los desarrollos temáticos. Conserva y fortifica la unidad de la obra, pero ello es menos por lo que se refiere a la unidad de plan o de tonalidad, que no por lo referente a la unidad de acento; en vez de venir de afuera, dicha unidad es interior. Una sonata de las "grandes" de Beethoven, puede decirse que se parece a las de sus predecesores como una hoja viva (nacida de su pezón y unida por él al árbol que la dio vida) se parece a una hoja hecha con molde; todo el mundo sabe que en la Naturaleza no existen dos hojas exactamente adaptables una con

otra; pues lo mismo sucede con las sonatas de Beethoven: no hay dos que coincidan. Si Beethoven ha visto en la sonata un modo de dialéctica capaz de dar a sus emociones musicales su elocuencia suprema, antes que un tipo de arquitectura sonora; si el contenido de la sonata moldea, por decirlo así, el recipiente que lo encierra, en vez de ser modelado por éste; si consideramos así las sonatas, éstas se nos presentarán como poemas líricos en donde siempre aparece reflejado algún matiz viviente de la alegría o de la tristeza humanas.

Como tantos de los trabajos de Beethoven, las tres sonatas para piano del Op. 31 fueron aparentemente escritas en respuesta a una demanda específica -en este caso del editor Hans Georg Nägeli de Zürich para sus series Répertoire des clavecinistas. La demanda probablemente alcanzó a Beethoven sobre fines de mayo de 1802, y él se puso a trabajar bastante rápido en las sonatas, completando las primeras dos (en G mayor y D menor) durante el verano y la tercera (en E bemol) ligeramente después. Incluso antes de que él recibiera la demanda, había estado anotando sus ideas en el cuaderno de bosquejos para los posibles trabajos a futuro, así que cuando él empezó en la serie ya tenía algún material disponible para el desarrollo. Así la demanda de Nägeli, como muchos similares, puede considerarse como un estímulo a Beethoven para trabajar ideas de la sonata que él ya tenía pensado desarrollar, en lugar de una muy primera idea para un nuevo trabajo.

Otro detalle en que los bocetos dan luz es el problema de lo que constituye los temas del primer movimiento. El segundo sujeto parece no haber sido considerado por Beethoven como elemento importante, por el contrario es completamente ignorado en el boceto en fo. 65v; los analistas que han negado que el movimiento tiene un segundo sujeto apropiado no están lejos de la verdad. La pregunta de si el primer sujeto ocurre en el compás 1º o en el compás 2 también ha sido muy discutida, y los bocetos proporcionan una respuesta interesante. Compás 21 contiene el primer sujeto original como se encuentra en el primer boceto (fo. 90v), pero este tema desaparece en el segundo boceto, suplantado por un nuevo, aunque relacionado, primer sujeto. Los intérpretes deseando penetrar al corazón de la música revelando algo del proceso creativo detrás podría ser justificado enfatizando el compás 21 en su primera aparición como el primer sujeto original pero pasando a través de él relativamente ligero y rápidamente en la repetición de la exposición, tratando esta parte del movimiento como un pasaje de transición como está en el segundo boceto. Tal interpretación aparentemente excéntrica podría no sólo ayudar a que el oyente se acercara a la música desde un ángulo similar al del compositor; sino también resaltaría la ambigüedad estructural del compás 21. De hecho algunos pianistas ya tienden hacia tal interpretación, incluso sin haber estudiado los bocetos.

Beethoven frecuentemente produjo trabajos instrumentales en grupos de tres, todos en el mismo género. En estos casos no sólo compuso los tres habitualmente en las diferentes llaves, sino que también intentó aumentar al máximo el contraste entre las llaves: ninguna de las piezas en el grupo deben tener la misma nota predominante o la misma firma tonal; debe haber una armadura en bemol por lo menos y otra en sostenidos; y uno de los tres debe estar en un tono menor. La última condición se desatiende en Op. 12, y dos tríos del op. 1 comparten la misma tonalidad, pero por otra parte estos principios se siguen de forma consistente en Op. 1, 2, 9, 10, 12, 30, 31, y 59;

ellos también aplican en las tres sonatas del Op. 13-14, en Op. 27 si se agrupa con Op. 26 u Op. 28, y en las últimas tres sonatas, Opp. 109-111, que fueron escritas como un juego de tres, aunque tienen tres números de opus diferentes. Ninguno de los tres cuartetos escritos para Príncipe Galitzin, Opp. 127, 130, y 132, están en sostenidos, pero ellos incluyen varios movimientos individuales en sostenidos (Op. 130 iv, Op. 132 ii e iv), y la falta de un cuarteto con sostenidos se remedió pronto en el próximo a ser compuesto--Op. 131 en C sostenido menor.

La mayoría de las sonatas de piano de Beethoven presentan una constante de individualidad así como en sus sinfonías y cuartetos, pero muchas de ellas también guardan parecidos familiares fuertes a otras. Estas piezas son igualmente suficientes como para formar grupos coherentes, o series de estudios semejantes a aquéllos producidos por un pintor que sigue regresando al mismo asunto hasta que sus posibilidades visuales hayan sido agotadas.

Quienes procuran buscar las fuentes de inspiración de los artistas en causas exteriores más que en los hondos sentimientos psicológicos, han pretendido comentar esta sonata con tres pensamientos de La Tempestad, de Shakespeare, aplicados, respectivamente, a cada uno de los tiempos.

La idea de relacionar y aun explicar tal sonata por la obra del gran dramaturgo inglés se debe a una declaración de Schindler, quien refiere que, preguntado Beethoven en qué se había inspirado para componer dicha obra y también la Appassionata, le respondió el maestro: "Lea La Tempestad".

La autenticidad de este aserto de Schindler, como la de todos los suyos, ha sido muy discutida. Es probable que Beethoven sintiera gran admiración por La Tempestad: pero la relación que pudiera existir entre esta sonata y el drama de Shakespeare, sería, en todo caso, de impresión general y no de detalle.

Lo que no ofrece duda alguna es el sentimiento de íntima profunda angustia. Wasielowski veía la expresión musical de la tragedia que desgarraba el alma del maestro a cada avance de su cruel achaque.

La Sonata "Tempestad", característicamente, es más problemática que cualquiera de las otras en su relación con lo dialéctico. En el modo general y carácter de sus movimientos sucesivos, la sonata da una apariencia dialéctica. El Adagio introduce una isla de calma que permanece tranquila incluso cuando el tema principal llega a ser envuelto por remolinos de figuración rápida, ecos del tempestuoso primer movimiento (compases 50-58). El final reforma eso tempestuoso como movimiento impetuoso irrompible, reavivando la energía del primer movimiento pero no su violencia. De igual manera, el Adagio empieza un proceso de rectificación formal que el final completará. El Adagio opone una inproblemática no desarrollada forma sonata a la forma "procesual" del primer movimiento, pero también incorpora una procesualidad de sí mismo en la recapitulación del primer tema, que presenta la figuración rápida ya mencionada. El final revierte al normal desarrollo forma sonata que el primer movimiento había evitado, pero imbuye esa forma totalmente con una estabilizada, no más larga versión ambigua de la procesualidad del primer movimiento. La forma del final está llena por una textura ricamente abigarrada de moto perpetuo, fluida donde el de la "Appassionata" demostraría estar rígida, y continuamente sostenida excepto durante las declaraciones del segundo grupo del tema. El final conecta interioridad subjetiva en la regla Rousseauiana-Kantiana de principio donde el primer movimiento lo había conectado en el compañerismo Condillaciano de simpatía.

Carl Czerny elaboró en la "perfección de esta sonata" la siguiente aseveración: "La unidad de las ideas y del carácter trágico, la forma artística, que se perturba por ningún episodio y la naturaleza romántica y pintoresca del todo, nunca fallaría en producir el más grande efecto."

Theodore Albrecht recientemente ha concluido que Op. 31, no. 2 fue aparentemente concebida en junio de 1802 y completada en julio y agosto de ese año durante el verano crucial de Beethoven en Heiligenstadt. Se ha sostenido por mucho tiempo que la Sonata de la Tempestad es un "poema del tono" puesto en el Testamento de Heiligenstadt. No es entonces sorprendente que esta sonata del hito fuera una de las favoritas de Beethoven, que le gustaba tocar en público.

Ahora analicemos una frase célebre pronunciada por Beethoven, que ha sembrado también confusiones y dudas con motivo del triple op. 31, que lleva en sí algo de enigmático.

"Estoy muy descontento de todas mis obras. Desde hoy emprenderé un camino nuevo." Tal fue la confesión hecha por Beethoven a su amigo y antiguo profesor de violín, Krumpholz, referida luego por Czerny. ¿En que momento exacto pronuncio el maestro estas palabras? He aquí el misterio, pues el único dato conocido es el de que Krumpholz dio solamente respecto de esa fecha, lo siguiente: "Beethoven ya había compuesto la sonata op. 28 y poco después aparecieron las del op. 31."

Según podrá apreciarse la vaguedad de esa indicación es completa. ¿Basta recordar las vicisitudes sufridas en su publicación por el op. 31 para que ese "poco después" oscile entre un año y un lustro!... Generalmente se cree que esa frase del maestro fue pronunciada en 1802, y cuando faltan los datos precisos en las fuentes de documentación más amplias y autorizadas, no queda más recurso que el de la hipótesis; pero una hipótesis basada en la deducción, fruto de la relación entre los datos históricos y las revelaciones de la obra en sí misma. Si aplicamos razonadamente ese método, creemos poder llegar a la conclusión quizá muy probable, de que esa condenación absoluta y general, en que estalló el disgusto de Beethoven fue motivada por el nacimiento de esta sonata decimosexta, cuyo mérito es innegable si se considera aisladamente, pero el cual desmerece si se es comparado con el de aquellas que la rodean. Mas si su belleza es suficiente para que la hubieran firmado un Mozart o un Haydn, el autor la renegó y con ella todo el fruto de su genio hasta aquel día...

En su "nuevo camino" él había ganado intensificación inaudita de contraste en esta sonata muy dramática de "la batalla de principios contrarios" por la explotación del dualismo en el tema solitario, por las alternaciones continuas en sus varias guisas de Largo y Allegro, hasta el ascendiente gradual del Largo que causó el agotamiento y derrumbamiento de sumisión afligida. ¿O podría ser que el Largo y Allegro son reflexiones de sus tendencias bipolares? No es como la agitación tempestuosa, los contrastes armónicos oscuros, el idiomatónal vívido, los cambios dinámicos violentos, y disonancia resuelta, en el primer movimiento de Opus 31, no. 2 las refacciones de los traumas y depresión construida en la vida de Beethoven en 1802?

En el Testamento de Heiligenstadt Beethoven describió vivamente la sucesión de eventos que llevaron a su desesperación y a la crisis de su contemplación de suicidio. Su frustración principal era la incapacidad de sus doctores para

curar su sordera lentamente progresiva y tinnitus, junto con su queja intestinal recurrente. Profundamente consciente de las consecuencias catastróficas en la carrera de un músico afligido con la sordera, Ludwig se aterró al pensar que su enfermedad sería descubierta y hecha pública. Para agregar el combustible al fuego él fue atribulado con la soledad de un proscrito social.

Además, él hizo referencia específica a su depresión, o aún cyclothymia: "Una existencia verdaderamente miserable, ya que tengo tal cuerpo sensible que cualquier cambio bastante súbito puede zambullírseme de los espíritus más buenos en el peor de los humores.... Oh, providencia-haga pero concédame un día de pura alegría."

Afortunadamente para la posteridad Beethoven no cometió suicidio sino se esforzó en crear todas esas obras maestras subsecuentes y maravillosas. Él dijo que él fue salvado por su arte y por la virtud. ¿Hace la felicidad serena del segundo movimiento Adagio en B-bemol mayor en tiempo 3/4 reflejar la alegría y consuelo de su arte, y la paz interna asociada con la práctica de virtud? En el tercer movimiento Allegretto en D menor en tiempo 3/8 había repetición de los humores negros, pero él los superó con la resignación a su destino.

Quizás esta Sonata en D Menor también estaba de alguna otra manera conectada a la Tempestad de Shakespeare. ¿Prospero inspiró el poder trágico del primer movimiento o especialmente las secciones misteriosas del Largo? ¿Miranda se refleja en la femenina gracia del segundo sujeto del Adagio? ¿Hay un vislumbre del triste adiós del vuelo de Ariel en el final?

Más recientemente se ha atraído la atención a las similitudes llamativas de los eventos biográficos asociados con la concepción de los Op. 31, no. 2, y Op. 57, por la vía del aislamiento de verano, depresión recurrente, y las instrucciones desastrosas de Caspar Carl en los asuntos de negocio de Ludwig. Hay paralelos impresionantes en la relación turbulenta entre Prospero y su hermano Antonio en La Tempestad. Además en la segunda escena en Acto 1, Prospero durante sus subsistencias narrativas que pregunta a su hija si ella esta poniendo atención. Después de su tercera interjección Miranda contesta, "Su cuento, señor, curaría la sordera."

Pero en el último período, con la presentación de nuevos problemas técnicos, Beethoven parecía, a veces, no conformarse ya con el piano, sino soñar efectos nuevos. De ahí ciertas insuficiencias en la sonoridad. Paralelamente, en la Novena Sinfonía, deficiencias de los medios instrumentales a su alcance, perjudicaron en algunos momentos sus intenciones.

En realidad, podríamos decir que las más significativas sonatas de Beethoven antes que, para brillantes pianistas, han sido escritas para "músicos" que toquen muy bien el piano. Parece lo mismo y, sin embargo, no siempre lo es. Quienes consideren -el caso abunda- que la técnica significa "fin y no medio", deberían abstenerse de ejecutarlas.



### 1er Movimiento. Largo - Allegro

Expresivamente enigmático y matizado a través de las ambigüedades formales, el primer movimiento de la Sonata en D menor ha continuado intrigando a los críticos e intérpretes a una magnitud mayor que cualquiera de los movimientos de las sonatas más tempranas de Beethoven. Cualesquiera reservas podrían estar de acuerdo sobre la conexión del trabajo con la obra de Shakespeare, el primer movimiento es indisputablemente tempestuoso. Owen Jander incluso ha mostrado cómo Beethoven transfigura muchas técnicas imitativas de la popular música de tormenta del siglo XVIII tardío. Pero si muchos de los gestos individuales tienen orígenes miméticos, más críticos del siglo XX han preferido verlos como transcendentales. Es más, apenas hace justicia a las calidades expresivas ricas y extrañas del movimiento el enfocar exclusivamente su tormenta. <sup>1</sup>Lawrence Kramer ha explorado fracturas en el dominio expresivo del primer movimiento. En contraste con el prevaleciente Sturm und Drang en las secciones Allegro, hay islas de sensibilidad patética en los puntos nodales en el desdoblamiento formal del movimiento: las aperturas de la exposición, desarrollo, y recapitulación. Mientras los Allegros del Sturm und Drang invocan lo sublime, induciendo miedo, terror y confusión, los pasajes Largo-adagio (qué Kramer condiciona en 'reservas simpáticas') despiertan sentimientos de piedad, compasión y simpatía. Muchos críticos estructuralistas han jugado abajo estos contrastes, apuntando las conexiones motivicas y contrapuntísticas con las secciones Allegro. Pero Kramer acentúa su falta de integración: para él, estos momentos son parergon ('fuera del trabajo'), sirviendo para resaltar lo que está faltando del discurso principalmente tempestuoso, la simpatía humana. Dibujando un paralelo con las ideas corrientes de la antropología especulativa del siglo XVIII tardío, Kramer oye a Beethoven que intenta forjar un nuevo tipo de subjetividad en este movimiento, ninguno se basó sobre 'la percepción edificante de un objeto musical, sino en la capacidad auditiva simpática del sujeto para reconocer otro sujeto.'

Las ambigüedades formales del movimiento también han generado mucha discusión. Mientras Tovey sentía que la aplicación de terminología convencional habría 'no hacer daño', más escritores posteriores han sido más circunspectos. Las dificultades de taxonomía encontradas por la mayoría de los escritores (por ejemplo, dónde la introducción acaba y donde empieza el primer tema?) se han levantado de dos conceptos contrastantes de forma: el conformacional (en el cual preexistiendo modelos largamente guían el curso de la música), y generativo (en el que la forma de la música salta directamente de sus únicos componentes). Claro, lejos de ser mutuamente exclusivos, estos dos conceptos son simbióticos. Cualquier pieza es una única expresión de los principios formales que incluye, en virtud de sus únicos componentes. Por otro lado, no tiene ningún sentido oír la música de los inicios del siglo XIX— no obstante que tan original pueda ser - sin recurrir a un fondo conformacional formal, en este caso a la forma sonata.

El movimiento, en el diseño total en la forma sonata, no empieza con un tema principal de estructura ordinaria sino con la contraposición de dos motivos grandemente contrastantes subrayados por un cambio en tiempo, que es sufrir un desarrollo más ancho después, a primera vista uno obviamente toma el Largo de la apertura, la parte Allegro (junto con su intensificada repetición) para

---

<sup>1</sup> Kramer, Lawrence, *Beethoven Forum*, Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.

una introducción y asume que la exposición real empieza en el compás 21. Aquí, al retorno de la tónica, una nueva melodía alegre empieza, la que se desarrolla del motivo del largo y en cuanto su moldeo y su volumen interno está concernido, podría bien tomarse como un "tema principal."

Pero esta interpretación, que también se sostiene por Leichtentritt, demuestra ser insostenible. Se invalida principalmente por el hecho que el presumiblemente tema principal no reaparece en la recapitulación. La ausencia del tema principal en la recapitulación sería incompatible con el sentido de la "reexposición" así como con la idea del "tema principal" según el concepto clásico. Para la "reasunción" de la idea temática de la exposición no está basado en las consideraciones de simetría sola. Su real, significancia estructural descansa preferente en la relación cambiada entre las partes temáticas, qué-aparte de la influencia del desarrollo-es el resultado de asimilar la tonalidad del material que se introdujo primero en las llaves contrastantes.

Por esta misma razón la parte en cuestión (compás 21) no puede ser el tema principal. Además también le falta una característica firme de un tema principal. El tema principal de un movimiento de sonata de Beethoven regularmente representa y circunscribe la llave principal, no importa cuán extenso el alcance de la tonalidad puede ser. Pero en este caso es una pregunta de un modelo, el desarrollo del que lleva en la elaboración temática de la llave principal a la dominante de la dominante, es decir, de una sección que tiene la estructura típica de la transición usual del primero al segundo tema.

El "problema" del primer movimiento de la sonata en D menor llega a ser mucho más simple el momento que nosotros vemos que el complejo de los primeros seis compases (a pesar de la estructura de dos-tempi, que está extraviada a primera vista) puede bien ser un "tema." Para en cuanto nosotros reconozcamos la primera declaración del Largo, Allegro como tema, encontramos un diseño completamente normal de la reexposición. En primer lugar empieza con el mismo "tema" como la exposición, la que es entonces seguida por la repetición C mayor del largo (dispensado con la segunda respuesta alegre). El tema por eso sufre una intensificación a través del recitativo que crece fuera del largo, como siempre pasa con los temas en las recapitulaciones de Beethoven de una manera u otra. Hasta donde la forma está concernida, este recitativo y su pendiente después del segundo largo ya no son naturalmente confundidos, desde que Riemann lo reconoció como una parte constitutiva empotrada entre los miembros originales del tema. Después de esto en parte extendido, en parte abreviado, pero repetición inequívoca del Hauptsatz (como podemos llamar esta parte ahora) la reexposición no "salta" una parte sustancial de la exposición por casualidad sino, siguiendo con la exposición que trae una "transición" que lleva al Seitensatz. Desde que esta parte tiene que cumplir una función diferente en la tercera sección de la forma sonata que en el primero (conectando dos partes de un movimiento que es de idéntica en lugar de tonalidad contrastante), en la recapitulación difiere regularmente de la exposición. Sin embargo nosotros podemos maravillarnos con un poder inventivo que aquí da un completamente nuevo carácter a la transición "recurrente", no hay nada esencialmente extraño sobre esta desviación de la porción correspondiente de la exposición. Incluso una mirada casual mostrará que la reexposición progresa de una manera completamente análoga. Así que sólo se necesita que se mencione por causa de la integridad.

Esto demostraría en primer lugar que ninguna parte del movimiento alguna vez rompe a través de la lógica de la idea de la sonata o incluso se desvía del plan del movimiento usual de la forma sonata.

Todavía las más influyentes cuentas formales del primer movimiento han desplegado un prejuicio distinto hacia el generador. Carl Dahlhaus enfatizó que 'la contradicción entre el motivicismo, sintaxis, y armonía' aquí debe entenderse 'como el vehículo para una dialéctica por medio de la cual la forma del movimiento viene a ser como un proceso de la transformación musicalmente percibido.' Para Dahlhaus, 'el nuevo camino' de Beethoven de 1802 era casi sinónimo del concepto de la novela del compositor de la forma-como-proceso, una calidad mejor ejemplificada en el primer movimiento de la Sonata 'Tempestad'. En la lectura de Dahlhaus del movimiento, la percepción de la forma-como-proceso es invitada por las contradicciones entre el desarrollo motivico y la función formal en los compases 1-21 y los compases 21-41. Esencialmente, él defiende que los compases 1-21 son construidos como una introducción pero funcionan como un primer tema, mientras el pasaje que empieza en el compás 21 tiene las características de un tema pero funciona como una transición. Finalmente términos conformacionales como, 'primer tema' y 'transición' tienen una aplicación muy limitada aquí; en cambio, el aspecto generativo de la exposición, cuya música incluye una evolución procesual, se resalta. Janet Schmalfeldt - en una crítica del análisis de Dahlhaus - suscribe a su sistema dialéctico, pero pone un énfasis significativamente diferente en las relaciones entre los motivos y las funciones formales ambiguas. Schmalfeldt sostiene que en los compases 1-21 la introducción se vuelve el tema: características de fantasía (como la discontinuidad motivica, variación del tiempo, y una ausencia de metas armónicas claramente articuladas) imperceptiblemente dan camino a las propiedades 'temáticas' como la continuidad motivica, estabilidad del tiempo, y la meta-orientación armónica. Semejantemente, en los compases 21-41 el tema se vuelve la transición, transformado de un estado de estabilidad armónica (i-V-i en los compases 21-30) a un tipo de inestabilidad que facilita una modulación a la dominante. En una lectura cerrada de la exposición entera, Schmalfeldt propone que la música constantemente invita a una re-valoración de las funciones formales. Desde que estas funciones constantemente están evolucionando, la música puede percibirse en el proceso de volverse. Se bosquejará brevemente algunos de los medios técnicos por los cuales el compositor logra su experimento formal radical, y sus consecuencias en el desarrollo y la reexposición.

1. Beethoven emplea un tipo peculiar de desarrollo motivico. La flexibilidad con que él habitualmente desarrolló los motivos ha sido notada y alabada de sus días a los nuestros, pero en este movimiento está el despliegue inflexible de tres motivos básicos que son muy llamativos. El arpeggio de apertura retiene sus rasgos tan consistentemente que sería injusto listar sus últimas apariencias. Los grupos de dos-notas del principio del Allegro subsecuente sólo reaparecen en los compases 41-54 y el pasaje paralelo en la recapitulación, mientras el tiple desciende a1-d1 (5-1) en los compases 2-3 retorna en una forma simplificada a dominar el fin de la exposición y recapitulación (por ejemplo, e3-a2 - en los compases 70-5). Más espectacularmente, el cambio cromático alrededor de a1 la cual primero surge en los compases 5-6 retorna en el compás 22 y en el compás 55 con sus tonos intacto (Ejemplo 1). Qué cuenta

para el desarrollo motivico en este movimiento, entonces, no son los cambios a los motivos mismos, pero las nuevas funciones formales que ellos adquieren como la música toca fuera sus procesos de vuelta. Por lo tanto el tratamiento de Beethoven de motivos pone el énfasis más fuerte posible en la calidad procesual de la música. Siguiendo este principio, la sección de desarrollo es extraordinariamente breve, y atípicamente no contiene más fragmentación y liquidación de motivos que la de la exposición. Siguiendo la tonicisacion súbita de F# menor en el compás 99, se enfoca la atención firmemente en el proceso contrapuntístico simple que lleva la música atrás a V/i por el compás 121.

### Ej. 1 Giros de los Motivos Cromáticos

2. Beethoven logra el sentido de un proceso de la transformación imparables construyendo la música en inauditamente largos, evitando el cierre cadencial fuerte. Esta técnica es fijada por la apertura de tónica-fuera. Aunque las dominantes resuelven inmediatamente al acorde tónico en el compás 3, en términos retóricos la resolución se debilita fatalmente por la cesura dominante al final de la frase (compás 6). Así la primera llegada fuerte a la tónica sólo aparece en el compás 21. Las expectativas convencionales sugerirían que la tonicisacion de A en la segunda parte de la exposición debe cimentarse con una llegada fuerte a A menor. Pero Beethoven pospone un cierre enfático hasta el último momento posible (compás 87). Antes usa cada técnica a su disposición para posponer el cierre. Cuando el pedal V/V (compases 41-54) finalmente resuelve a A menor, es a una relativamente inestable primera inversión (compás 55), debilitado más allá por el acorde napolitano al final del compás. Semejantemente, el cierre se debilita en el compás 63 por la elisión de dos frases y otra ruptura napolitana; en el compás 69 por una cadencia interrumpida; en los compases 75, 79 y 83 por el pedal bajo en E; en los compases 77 y 81 por el principio de un descenso del tiple desde 5 (e3); y en el compás 85 por la anulación de cierre melódico, desde que la tiple ha llegado a 3, no a 1. Por ende hay una falta singular de articulación cadencial en la exposición.

Este movimiento también da, en el segundo sujeto, posiblemente el primer uso estructural de la sexta Napolitana en el trabajo de Beethoven:



Note que el tema mismo, en sus notas superiores, es la inversión del giro de los compases 22-4, aunque con un ritmo diferente y la armonía diferente, pero con las notas superiores reales en la misma altura como el giro original. Pero quizás la evidencia más fuerte de la nueva mirada de esta música, y del poder de Beethoven de transformar lo ordinario en extraordinario, es la alternancia de tónica simple y la armonía dominante (más potente en su contexto) como la exposición cierra.

El aplazamiento de cierre se intensifica en el desarrollo y recapitulación. Paradójicamente, la apariencia de la tónica mayor a la salida del desarrollo (compás 93) aumenta, en lugar de bajar, la tensión armónica: no funciona localmente como una tónica estable, sino como el primer paso en una jornada armónica misteriosa que se despliega en los compases del Largo subsecuente. Aunque el movimiento de A menor a F# menor en los compases 88-99 puede fijarse a una serie de transformaciones cromáticas, Beethoven ciertamente diseñó este pasaje elíptico para producir un efecto cada vez más desorientador en los oyentes. Él omite acordes que habrían hecho sintácticamente a esta sección 'normal', así que incluso el F #menor que lanza al próximo Allegro surge de un cambio de modo, en lugar de una cadencia perfecta.

Si la anulación de cadencias perfectas colorean la salida del desarrollo, tienen consecuencias de más de largo alcance para su fin. La proporcionalmente larga preparación del V grado en los compases 121-38, lleva implicaciones obvias para una llegada confirmatoria fuerte en D menor a la salida de la reexposición. Sin embargo, estas implicaciones no se comprenden. La reexposición empieza con un recitativo-como expansiones de la apertura del Largo (pausas de los compases). Como al principio del movimiento, las resoluciones en D menor son muy débiles (y en el compás 148 sólo implicada), teniendo una importancia completamente local que se anula por la cesura sobre A en el compás 152. El segundo recitativo (compases 155-8), en F menor, hace la posibilidad de una resolución tónica fuerte aun más remota. Como si la música se hubiera trabajado ella misma hacia un fin muerto, es seguida por un 'nuevo' pasaje Allegro (compases 159-70) que modula - vía un interruptor enarmónico a F# menor - atrás de V/d. Si en los términos de Schmalfeldt, 'la introducción se vuelve tema' en la exposición, en la reexposición la introducción se vuelve transición. Para abreviar, esta sección se niega a comportarse de una manera recapitulatoria conformacional. Marcando un retorno a la idea de apertura, pero en un estado alterado que ofusca en lugar de clarificar. Asimismo no se resuelven ninguna de las tensiones armónicas acumuladas en la exposición y desarrollo. Desde los 1780s Haydn y Mozart de vez en cuando jugaron con el aplazamiento del retorno tónico a la salida de sus reexposiciones. En este movimiento Beethoven empuja la técnica

a su extremo. Un efecto significativo del nuevo pasaje en los compases 159-70 es que la llegada tónica fuerte en el compás 21 no se recapitula. Aunque la música está claramente en D menor por lo menos en el compás 171, la primera llegada fuerte a la tónica ocurre sólo doce compases antes del fin del movimiento, en el compás 217. Dicho compás es así simultáneamente el momento de cierre estructural y, notablemente, la única cadencia fuerte en D menor distinta a la del compás 21. Ésta es ciertamente la meta a la cual la forma-como-proceso ha apuntado, y nada se deja para la coda (compases 219-28) excepto para agregar peso a la tónica final con diez compases de puro D menor.

En la reexposición, los arpegios vuelven con sus armonías originales, pero su yuxtaposición a los Allegros se interrumpe por un par de recitativos solos. La primera interrupción demuestra temporalmente; el Allegro diferido lo sigue. La segunda, sin embargo, es permanente; es seguida por una nueva marca pasaje de transición que eventualmente lleva, no al Allegro perdido, sino a la reexposición del segundo sujeto en la tónica menor. En este caso, la voz que clama por simpatía es todo menos audible, y su pathos traspasa el límite de la reserva partida para él-entradas ilegales, como se mostrará, dando a la tensión entre el C# y Ch un giro enigmático.

Los recitativos revocan el sujeto perdido de simpatía, en el sentido de renombrarlos y de volverlos a llamar, manteniendo abierto el espacio en que pueden oírse. El efecto de los recitativos es suspender qué cuentas como los ímpetus naturales de resolución de disonancia, unos ímpetus que los pasajes arpegio-allegro buscan, al contrario, para reforzar. Mientras la suspensión dura, la voz puede revocarse, aun cuando sólo a la distancia, desincorporar en su suplente instrumental. El punto de la referencia para este proceso es el más "natural" de juntas disonantes, la bisagra entre dominante y tónica. Los pasajes arpegio-allegro al principio de la sonata tocan evasivamente en y alrededor de las sonoridades dominantes por completamente diecinueve compases. Cuando una claramente precadencial dominante finalmente llega al compás 20, está lleno de demanda reprimida, y la cadencia auténtica perfecta que engozna en él, la cadencia que introduce el "falso" primer tema, satisface esa demanda con una violencia correspondiente (Ejemplo 2). Con la recapitulación, sin embargo, la demanda se inhibe virtualmente a su fuente, como el primer recitativo se une hacia el cierre del primer arpegio. La melodía de este recitativo enuncia la dominante (V6/5, lamentablemente extendiendo el V6 del arpegio), pero en condiciones que desnaturalizan la función dominante. Con el advenimiento de voz, la armonía se pone incidental a la melodía; alojada en el borrón del pedal, el recitativo toma la disonancia armónica lastimera como su métier y reemplaza la resolución armónica por la resolución melódica de tonos no armónicos, siempre por el medio paso expresivo (Ejemplo 3). Quizás, sin embargo, "resolución" es la palabra mala aquí, desde el recitativo también acaba en un tono no armónico. Quizás el armazón acordal es sólo un vehículo por el cual la voz, como lamento, como llamada para la simpatía, se hace oír como una disonancia esencial.

## Ej. 2 Principio de la Sonata "Tempestad"

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-5) starts with a Largo tempo, marked *pp*, and transitions to Allegro with a *p* dynamic. The second system (measures 6-10) begins with an Adagio tempo, marked *sf*, then returns to Largo with *pp*, and finally Allegro with *p*. The third system (measures 11-14) continues the Allegro tempo with a *f* dynamic. The fourth system (measures 15-18) maintains the Allegro tempo with *sf* dynamics. The fifth system (measures 19-20) concludes with a *p* dynamic and includes triplet markings in the right hand.

El segundo recitativo parecería confirmar estas posibilidades. La disonancia aquí es extrema, involucrando tres capas distintas de sonoridad inestable, todavía es completamente sin violencia o urgencia. La primera capa es suplida por la dominante, que permanece irresoluta después de la recapitulación diferida del Allegro que va con el primer arpeggio. La segunda capa es suplida por el segundo arpeggio, con su acorde en sexta sobre C, el tercer grado bajado cromáticamente de la dominante precedida. Y la tercera capa es suplida por el segundo recitativo mismo, no sólo en su envuelto borrón del pedal, sino también en su línea melódica (Ejemplo 3). Al contrario del primer recitativo, el segundo da énfasis, no a la resolución de tonos inarmónicos, sino a su producción, empezando con Db, en un tono lamentable como el ámbito de C

mayor permite. Con este tono, menos demandante toca el límite exterior o más bajo de subjetividad inteligible, el más allá del límite que, uno sólo puede conjeturar, sufriendo desharían su trabajo anterior y volvería el sujeto al estado de naturaleza. El Db marca el punto al que el sujeto perdido de simpatía se encuentra a sí más totalmente desmarcado, investido con la más grande sensibilidad y, en cada sentido, la más grande resonancia.

Ej. 3 Recitativos y Trancisión Subsecuente

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. The first system (measures 143-152) is marked 'Largo' and 'con espressione e semplice'. The second system (measures 153-158) is marked 'Allegro' and 'cresc.'. The third system (measures 159-168) is marked 'Largo' and 'con espressione e semplice'. The fourth system (measures 169-178) is marked 'Allegro' and 'cresc.'. The fifth system (measures 179-188) is marked 'Allegro' and 'cresc.'. The sixth system (measures 189-198) is marked 'Allegro' and 'cresc.'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, sf), articulation (accents), and performance instructions (crescendo, con espressione e semplice).

La calidad liminal de este Db se refuerza por su identidad enarmónica con C#, el tono firma de la dominante. En el segundo recitativo, esta identidad se vuelve una diferencia. Como el equivalente putativo de C#, el Db importa el conflicto latente entre C# y Ch, dominante y no dominante, en el campo armónico del propio Ch. Haciendo así, el Db prefigura la resolución del conflicto, que necesariamente favorece la dominante y por consiguiente el C#. Como algo



que no es C#, sin embargo, el Db pone el conflicto a distancia; como diferencia enarmónica, dibuja un límite que guarda el conflicto afuera de la reserva simpática. El Db dibuja su identidad distintiva desde su posición una séptima disminuida sobre el bajo y una novena menor sobre la raíz del acorde de sexta de C-mayor hacia el cual se une. El efecto, así como el propósito del segundo recitativo, es afirmar la voz contra la naturaleza levantando la identidad de este Db como contra el C#. Con tal de que el Db sea diferente, en calidad si no en sonido, del C#, el progreso del conflicto fracasará, la bisagra natural de dominante y tónica se desnaturalizará, y se sostendrá la disonancia esencial de la voz como algo que no quiere "resolución"-sólo simpatía.

Un propósito del pasaje de transición que sigue el segundo recitativo en lugar de la "cadencia" de la exposición es salvar la identidad de C#. El recitativo, como su predecesor, acaba en un tono no armónico, Ab. El pasaje de transición empieza convirtiendo este tono enharmonicamente a G# como el quinto grado de una suave, serie de staccatos de acordes en sexta de C#-menor. El pasaje acaba por atacar dramáticamente un C# alto, ahora la tercera de un acorde de séptima de dominante, para introducir la reexposición del segundo tema. Entre, allí despliega una lógica secuencial que, como muestra el Ejemplo 4, toma los acordes iniciales de C# como el punto de origen para el reconocimiento de la dominante. La vindicación de C# podría ser escasamente más poderosa, y el pasaje que lo lleva fuera podría ser escasamente más turbulento. No obstante, la impresión del Db sin par, la resonancia continuada de la ahora reserva silenciada, todavía puede sentirse vía la ausencia del "falso" primer tema. Faltando su "cadencia" introductoria, los C#s melódicos de los cuales no serían suficientes para reafirmar el tono, este tema ha tenido que ser sacrificado. Entendido en estas condiciones, la ausencia del tema desde la recapitulación simplemente no es una pregunta de ambigüedad formal, de una preferencia por el proceso encima del esquema, sino una pregunta de los efectos incalculables que la reserva puede tener en general, lo patético sobre lo sublime, voz sobre naturaleza.

Ej. 4 Bosquejo de la reexposición, compases 158-171

m. 158 159 161 163 165 167 169 171

Nada se deja para la coda para lograr por lo que se refiere a la forma-como-proceso. Pero, dada como la aún desconectada corriente expresiva entre el movimiento sublime y la música patética, demasiada permanece para ser hecho. Los contrastes expresivos del movimiento y ambigüedades formales y tensionales permanecen principalmente irresolutas al final. Como Kramer defiende, 'la presencia del problema no necesariamente conduce a una solución.' ¿Qué papeles, entonces, realizan los dos últimos movimientos de la sonata en la contestación a este asunto pendiente?

Debemos aprender a asir el sentido subyacente de esta estructura peculiar ahora. La primera asunción es que el plan del movimiento incorpora una idea estructural de días más tempranos. ¿No hace el origen motivico del principio del Seitensatz recordarle a uno del pre - y temprana- forma sonata clásica en la que el primer y segundo temas derivan de una raíz común? El tipo de movimiento en cuestión del período temprano de la "forma sonata clásica" es directamente característica del cambio de estilo en el que el principio de dos-temas (después común) se logró sólo gradualmente como contra la idea popular inmóvil de la "unidad del tema."

Tales consideraciones plantean una pregunta que a su vez resuelven la idea estructural del primer movimiento de la sonata en D menor. ¿Puede la porción ya mencionada del Seitensatz, que no es nada más que un nuevo desarrollo de la primera idea del allegro, para poner cualquier demanda a la designación de un "segundo tema?" Si Philipp Emanuel Bach o Haydn desarrollaron del material motivico del tema principal que un tema expresamente destinado para el Seitensatz, entonces esta reforma del material es aparentemente pensada para probar una idea contrastante al primer tema, o por lo menos algo nuevo, algo diferente. Pero en la sonata en D menor de Beethoven no puede haber ninguna pregunta de tal relación entre el Seitensatz y el tema inicial. Aquí el Seitensatz no procede de una transformación de material temático por causa del contraste, sino del desarrollo extenso de una idea temática que en su versión original ya es eficaz como un principio contrastante. En este caso el propósito del Seitensatz es no introducir un nuevo factor de contraste, sino llevar a cabo uno ya existente. ¿Cómo pudo un tema-ser considerado nuevo, segundo "tema" cuándo le falta no sólo independencia motivica sino también la propiedad de contrastar con el tema del que se desarrolla? Mientras el segundo tema real de la exposición de la sonata clásica está en tonalidades contrastantes, el presumible segundo tema en el primer movimiento de la sonata en D menor representa un fragmento meramente de eso-una gigantesca dominante que espera la realización tonal. En verdad, su última nota está dentro del rango de la tónica, pero cómo puede este cuarto, que ya es el principio de una nueva sección motivica, ser de alguna importancia ante los siguientes catorce compases punto de órgano que remacha el complejo entero en unidad armónica de la dominante? Y especialmente, desde este componente dominante de la llave del Seitensatz procede directamente e inadvertidamente de la sección moduladora de tal manera, que la armonía lograda en la llave principal, como dominante de la dominante, cambia a una dominante de la llave contrastante sin la intervención de la nueva tónica.

Hasta el bloque grandiosamente dominante en la entrada del Seitensatz postula un correspondientemente establecimiento ancho de la tónica; el tremendo amontonamiento a de las demandas de armonía una expansión ancha de la tonalidad. Pero este suplemento, que es armónica y métricamente necesario y que redondea la tonalidad, se efectúa con el nuevo material.

Por esta razón nosotros podemos no simplemente llamar la sección unificada motivica (el asunto especial de éste examen) un Seitensatz. Nosotros teníamos que acudir más bien a las designaciones más especializadas. Uno no hará justicia a esta estructura peculiar intentando aplicar esquemáticamente a ella la terminología técnica ordinaria.

## **2º Movimiento. Adagio**

Con un arpeggio lento, oscuro que ondea desde el bajo profundo y que no se volverá a escuchar, comienza éste 2º movimiento (Adagio) con un gesto que da alusión a los márgenes del primer movimiento y un parergon ('fuera del trabajo') ejemplar en su propio derecho:.. El movimiento ofrece una combinación rara de expresión epigramática y lírica en su primer y segundo tema, respectivamente, casi como si estuviera uniendo discurso y canción, es decir, reproduciendo la coyuntura que típicamente marca la transición de encuentro primitivo a la sociedad civil. Ambos temas dan prominencia a un ritmo doble-punteado previamente oído sólo en los recitativos del primer-movimiento; el primer tema también recoge un giro sólo encontrado en el compás Adagio por el cual el primer movimiento abrevia su inicial apareamiento Largo-allegro. Los dos temas también son ejemplos de escuchar a través de. Las porciones del primero ocurren típicamente como a media voz, y este tema pasa detrás de un velo de movimiento rápido de nota durante su recapitulación. El segundo tema se distingue por una voz interna activa, que no es tanto contrapuntal como bidimensional; en lugar del sujeto y contrasujeto, hay un tema desplegado en dos niveles a la vez (Ejemplo 5). Finalmente, ambos temas siguen en pasajes de transición puntuados por una figura como de tambor ominosa, trémolo corto de octava oído principalmente en el bajo profundo con ecos ocasionales en la tiple alta. Esta figura tiene fuentes múltiples en el primer movimiento: el segundo recitativo, el Db importantísimo del que es articulado como una octava caída; los arpeggios, los cuales extienden una octava entre la nota superior de su porción rodada y la realización de su más lento, la porción escrita-fuera: y el "falso" primer tema que extiende una octava creciente. Esta última fuente misma deriva de los arpeggios, pero tiene la presencia bastante independiente para preocupar el límite de margen aparentemente definido entre la semejanza dialéctica y la actividad de oír-a través de.

### Ej. 5 Segundo Tema

En contraste con el primer movimiento, el Adagio encaja muy cómodamente en un modelo conformacional, a saber 'la forma de movimiento-lento', una forma sonata en la que la sección de desarrollo se reemplaza por una pasaje corto de retransición de vuelta a la tónica.

Exposición	Tema 1	compases 1-171
	Transición	17-30
	Tema 2	31-81
	Retransición	38-42
Reexposición	Tema 1	43-591
	Transición	59-72
	Tema 2	73-801
	Retransición	80-8
Coda	Tema 1, segundo período,	89-981
	Apéndice	98-103

Contorno formal de Op. 31/2 adagio

No obstante, en común con el primer movimiento, varios aspectos de la música invitan a la percepción de la forma como un proceso de desdoblamiento. Por ejemplo, la declaración temática de la apertura es más rica en lo que implica,

que de lo que realmente contiene. Los primeros cinco compases están notablemente vacíos y desarticulados - dado el registro grande que se abre entre los acordes graves y sus contestaciones triples solas -. De hecho, la apertura parece más como el esqueleto de una idea, que una presentación totalmente elaborada. Y como el movimiento progresa, estas implicaciones se comprenden más totalmente con cada reprise del tema. En la apertura del movimiento, una línea melódica sostenida se logra sólo en el compás 6, llevando a una mitad cerrada en el compás 8. El segundo período (compases 9-17) es más elaborado que el primero, incorporando la imitación de la figura ascendente de tres-notas, y subiendo a una cresta de disonancia en el compás 12. Dentro de este período, el concepto de un proceso melódico se pone más claro, como cuando Beethoven juega un juego sutil con las notas disonantes en los últimos cuatro compases del tema. El compás 12 consiste en dos acordes disonantes: un noveno menor (golpe 1) y un séptimo de apoyo gb1 (golpe 3). En los siguientes compases ambos acordes están resueltos. El noveno menor pierde su raíz para volverse un séptimo disminuido en el compás 14, preparando una cadena secuencial de disonancias y resoluciones que llevan a Bb en compás 16. Entretanto el motivo gb1-f1 en los compases 12-13 es 'corregido' a g#2-f2 en los compases 15-16.

La sección de la transición empieza sobre un pedal de Bb, el bajo como-tambor contrastando con el legato de las voces superiores. En los compases 18-19 Beethoven incorpora la figura rotatoria cromática (eb1-d1-c#1-d1) que se sujetó a tanta violencia en el primer movimiento. Un movimiento súbito a un acorde de C mayor en los compases 22-3 iniciado un pedal de V/V y, en la tiple, el desdoblamiento lento de una sexta (eh1 a c2, compases 23-7) en preparación para el tema 2.

En contraste con la apertura del movimiento, el tema 2 personifica un más convencionalmente lirismo clásico. Su línea melódica es más fluyente, casi completamente diatónica, y su estructura periódica consiste en dos frases complementarias de cuatro-compases. Al mismo tiempo, tiene fuertes conexiones motivicas con los pasajes recitativos del primer movimiento: su motivo-principal c2-d2-c2 revoca los modelos 5-6-5 de los compases 144-5 y 154-6, y su ritmo característico comprime el compás 145. Diferente del tema 1, el tema 2 no cierra fuertemente. En cambio, la tiple desciende a través de un acorde de F a un (3) en los compases 37-8, llevando a las disonancias más amargas de la retransición. En el compás 38 el como-tambor del bajo ingresa como un pedal de F, mientras la tiple despliega despacio a través de un acorde de novena menor (el elemento más disonante en tema 1), alcanzando su ápice en cb2 en el compás 42, resolviéndose entonces a Bb a la salida de la reprise en el compás 43.

En la reexposición el tema 1 se sujeta a una serie de fantasía-como procesos de variación. El primer período (compases 43-50) se intensifica por la incorporación de imitación y de las novenas menores (derivadas de los compases 9-14); y el segundo período (compases 51-9) se vela en la figuración más exuberante. Mientras los treintidosavos pueden tener las funciones primarias de crear un lavado de sonido y de pontear el hueco del registro del tema, ellos también pueden oírse como una transformación de elementos del primer movimiento: los acordes distendidos del Largo, y el acorde-roto de séptima disminuida del Allegro (compases 52-4 y 182-4).

La sección de la transición se altera para acomodar la nueva estructura tonal. Su figura volviéndose cromática (compases 60 adelante) ahora empieza en ab, llevando a la subdominante en el compás 63, y desde ahí a un pedal de F en el compás 65. Semejantemente, la retransición al final de la reprise gira hacia la subdominante (compases 81-5), antes cadenciando a Bb en el compás 89. Aunque la coda resuelve las disonancias de la retransición, se comporta más como una perorata que como una meta culminante que empieza todavía con otra variación del segundo período de tema 1. Si, en la salida de la reprise en el compás 43, el primer período estaba variado de manera más detallada que el segundo, ahora el segundo período reaparece de manera más simplificada que el primero. Los huecos del registro se ensanchan, como en yuxtaposición de A1 y c3 de los compases 92-3, y las figuras decorativas más detalladas se cortan. El apéndice de seis-compases (compases 98-103) se vuelve a un lirismo más convencional, aunque la característica de la novena menor del movimiento, hace eco por las notas de paso en Cb en los compases 98 y 100. En la barra del cierre, los registros entre la tiple y el bajo se abren de nuevo, y el gesto triple final (3-2-1) anticipa la apertura del final.

Como Kramer comenta, el punto más obvio de contacto entre el primer y segundo movimiento, son los pasajes del recitativo anterior. El Adagio desarrolla su sensibilidad patética, y deriva mucho de sus materiales de sus motivos constitutivos. El movimiento lento también apropia motivos de las secciones Sturm und Drang del Allegro, sobre todo de los muchos pasajes de la transición. En lugar de intentar una síntesis de los contrastes expresivos del primer movimiento, el Adagio invierte los contrastes expresivos del Allegro: lo sublime se vuelve subsidiario al sentimentalismo.

### **3er Movimiento. Allegretto**

El método final de utilizar la reserva del primer movimiento es más difuso que el del Adagio, pero por lo mismo, es más persuasivo. El final de la Séptima Sinfonía puede o no puede ser lo que Wagner llamó célebremente, la apoteosis del baile, pero el final de la Sonata "Tempestad" es indudablemente la apoteosis del arpegio, aun cuando su tiempo 3/8 también le da luz en sus pies. El movimiento es un preludeo virtual o un estudio en arpegios presentados como una forma de sonata. Virtualmente todo despliega dentro de lo que uno podría llamar el espacio del arpegio de la sonata, la porción de la reserva extendida del primer movimiento que borda en ambas la profundidad de los recitativos y la anchura del todo tempestuoso. Incluso la excepción, el segundo grupo, se enlaza a este espacio por el movimiento continuo de nota en valor de arpegios. Además, la figura octava/sonido de tambor también reaparece aquí, sonando a través de la textura continua ambos en la articulación de algunos de los arpegios y como un elemento temático, parte del segundo grupo que está cerrando el tema. Al nivel de semejanza dialéctica el final-podría decirse, que trae disciplina al movimiento desobediente del primer movimiento, para intercambiar una tempestad por el baile o, como dice Czerny del origen de este movimiento, por el galope de un jinete de paso. Al nivel de oír-a través de, sin embargo, el final difiere del primer movimiento por inhabitar la diferencia dentro del primer movimiento, que es la misma diferencia en que el sujeto simpático del Esclarecimiento encuentra su identidad.

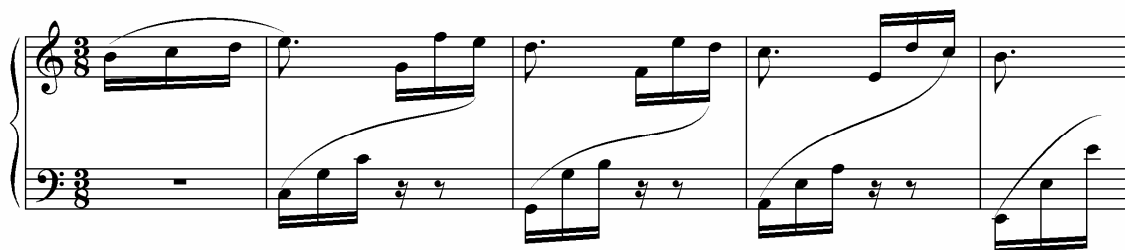
Mientras el final se compromete principalmente con el Sturm und Drang del primer movimiento y características motrices, presenta una síntesis más

completa del sentimiento y lo sublime que el Adagio. Igualmente, las tensiones entre lo que conforma y los aspectos generadores de fórmula son más uniformemente equilibradas. A pesar de su marca moderada de tiempo, la estructura de la frase del final está basada en grupos de hypercompases en lugar de compases individuales. La unidad básica de organización es el hypercompás de cuatro-compases, pero Beethoven trata esto con flexibilidad. Por ejemplo, el primer tema acaba con un grupo de dos-compases (compases 29-30), y el tema de cierre de la exposición involucra expansión métrica y reducción (unidades de seis-compases en los compases 67-78, entonces unidades de cuatro-compases del compás 79 en adelante). Hay una relación dinámica y plástica, entre los detalles del primer plano y los modelos más grandes que lo apuntalan. A veces Beethoven enfatiza los procesos subyacentes, en otros momentos el detalle expresivo parece superior, y - claro - las conexiones sutiles entre las dos capas abundan. En el primer tema, por ejemplo, los compases 1-8 conforman una ascensión triple lenta de d2 a f2 (invirtiendo por eso el modelo de las primeras cuatro semicorcheas).

Obsérvese el parentesco del tema con el de la "bagatela" del propio Beethoven titulada Para Elisa, de movimiento moderado, desde luego más tranquilo que éste de la sonata.

En la sonata, el puntillo está reemplazado por un silencio:

Bagatela "Para Elisa"



Sonata "Tempestad" 3er Mov.



Precisamente, en esa pausa "aspiración anhelante", se halla el carácter. Suprimase por el movimiento demasiado rápido y se habrá destruido el espíritu de la inspiración.

Luego la tiple parece esforzarse repetidamente por alguna meta inalcanzablemente alta, antes de hundir cada tiempo atrás a su nivel original. En el compás 8 alcanza a d3, pero en los siguientes tres compases se retira a través de una serie de terceras (con una inflexión al bajo de napolitana en el compás 10), antes de cadenciar a d2 en compás 15. De nuevo en el compás 16 alcanza (ahora más urgentemente) a d3, de nuevo penetra en los compases subsecuentes. Hasta ahora el cuadro más grande ha sido más significativo que el detalle prioritario afectivo, a pesar de la intensidad expresiva de detalles como los acordes yuxtapuestos de Eb y A en los compases 10-11. Sin embargo, en el período del cierre del tema, los detalles exigen mucho más atención: el perpetuum móvile se rompe por dos saltos de octava en la tiple, el primero de a1 a a2 (compás 23) y el segundo de d2 a d3 (compás 27). Y

ambos gestos ascendentes 'esforzados' son contestados por los descensos melódicos cromáticos en los compases 24 y 28. Así los detalles prioritarios pueden percibirse aquí como una reflexión de los modelos subyacentes del tema. Finalmente, el tratamiento de Beethoven de la nota tiple más alta, d3, ilustra una interacción más compleja del detalle musical y la forma subyacente. En cada gesto esforzado sucesivo, los cambios de d3 remiten hacia una parte métricamente más fuerte del compás: de la última semicorchea (compás 8), a la última corchea (compás 16), la segunda corchea (compás 27), y en el futuro - al mismo fin del tema en compás 31 - al principio del compás.

A la última cadencia del tema, el cierre melódico de la tiple en d3 se rompe con la salida del pasaje de la transición. Mientras Beethoven ha verificado la tendencia del tema a enfadarse, aquí se libera la rabia llena del estilo Sturm und Drang. El motivo-principal se toma en el registro más bajo posible en el compás 30, llevando a una progresión de d-G7-C sobre los próximos ocho compases. Este modelo se empieza a repetir un tono bajo del compás 38, pero en el compás 42 el acorde de séptima en F se reemplaza por su equivalente enarmónico, una sexta aumentada, que resuelve a E (V/V) en el próximo compás.

El tirón a V/a rompe el modelo temático establecido, y los próximos veinticinco compases parecen regresar al estilo procesual del primer movimiento. Empezando en una primera-inversión dominante inestable en el compás 43, la música hace repetidos intentos al cierre, pero el cierre es comprometido por la elisión (compás 51), y frustrado por la interrupción (compases 59 y 63). Aunque el período concluye con una cadencia perfecta en el compás 67, se mina por la súbita caída de forte a piano. En cuanto a sus motivos, también, esta sección mira atrás al primer movimiento, con su énfasis melódico en modelos 6-5 (f2-e2 en los compases 43-8, etc.). Hay, sin embargo, una relación más fuerte entre los compases 43-51 y el motivo-principal del Allegretto: el motivo repetido de f2-e2 hace una referencia obvia a la anacrusa en el compás 0; más sutilmente, en los compases 47-51 la tiple llena en el salto de a1 a f2 el cual lanza el movimiento. El cierre habiendo sido logrado en el compás 67, el resto de la exposición repite cadencias en A menor y lleva a un feroz clímax Sturm und Drang en el compás 87. Una séptima disminuida en C# balancea la música atrás hacia D menor en el compás 91, y en los próximos cuatro compases la tiple sube a través de una sexta a1-f2 para llevar al compás 1.

La mayoría de los experimentos composicionales llamativos de Beethoven en la sección de desarrollo es su enfoque tenaz en un solo modelo rítmico. La variedad proviene de los modelos más grandes creados por los contrastes en la textura, dinámicas, motivos de altura, y notas de paso armónicas. En términos generales el desarrollo puede interpretarse como una lenta progresión de notas de paso (Ejemplo 6), moviéndose de A al final de la exposición a Bb menor (compases 131-60) y regresa a A (= V/d) en el compás 169. Este plan se elabora en cuatro secciones distintas.

Ej. 6

The musical score for Example 6 is presented in a single staff in treble clef with a key signature of one flat. It shows a sequence of chords and a melodic line. The measures are numbered 87, 107, 131, 158, and 169. Roman numerals v, vi, and V are placed below the staff to indicate the harmonic structure. Dashed lines and solid lines group the measures into four distinct sections, illustrating the progression of notes and chords.



1. (compases 85-110) Cuatro-compases hypercompases de piano y forte alternando. Secuencialmente, séptimas disminuidas son creadas y resueltas, apoyadas por un bajo cromático ascendente (f#-a) que toma la música a través de G menor a A menor.
2. (compases 110-50) Desde los compases 110-34 la textura cambia cada ocho compases: primero el bajo conduce (compases 110-18), después la tiple (compases 118-26), y así sucesivamente. Como en sección 1, séptimas disminuidas se crean y se resuelven. Aunque las figuras del arpeggio dan una movilidad mayor al bajo aquí, ellos se apuntalan por un descenso grave más lento en tonos enteros de g a db, atravesando D menor y C menor a Bb menor. En los compases 134-50 Bb menor se conecta a tierra como una tónica local como el bajo levanta de db a bb. Desde el compás 143 la armonía cambia cada dos compases, y hay un crescendo a fortísimo, llevando a la música hacia su próxima meta, la salida de la tercera sección.
3. (compases 150-73) Con una caída súbita al piano el tema principal es reprisado en Bb menor. Pero después de ocho compases el bajo parece pegarse en Bb, mientras la tiple se alza cromáticamente de f2 a g#2, produciendo una sexta aumentada en el compás 168. Esto resuelve a A en el próximo compás, y es seguido por una serie de cadencias imperfectas, todas marcadas con sforzati fuera del golpe.
4. (compases 173-214) La retransición -esencialmente un V pulsado arriba a la recapitulación- es extraordinariamente largo y armónicamente rico. Ambas características son incitadas en parte por la necesidad de disipar la disonancia estructural extrema de la sección en Bb menor. El método principal de Beethoven de bajar la tensión armónica es incluir inflexiones a la subdominante en los compases 181-8 y los compases 191-2, aunque ellas también tienen el efecto paradójico de mantener una cierta inquietud en la superficie de la música. (Las inclinaciones hacia G menor juntan varios rasgos del desarrollo, reprisando la progresión del bajo de f#-g de los compases 95-9, y guarda Bb en la obra como una entonación melódica: un componente vital en la primacía al clímax en el compás 199. Finalmente, la progresión i-iv-V podría verse como una referencia abrigada al modelo armónico en los compases 2-5 del primer movimiento.) La inquietud se intensifica por el sforzati que periódicamente corta a través del piano subyacente. Inicialmente (en los compases 179, 183, 187, y 191) los acentos definen los principios de los hypercompases de cuatro-compases que antes entraron fuera de sincronización con las metas armónicas de los compases 167-9. Pero, en el curso de la retransición, los acentos adquieren una fuerza expresiva extra, empujando la música hacia su clímax de V9 en el compás 199. Finalmente, en los compases 199-214 figuras de hemiola arremolinadas contornan un amplio acorde de séptima disminuida, amenazando llevar a una apoteosis Sturm und Drang al tema principal. Un piano súbito en el compás 211 desinfla esas expectativas, y la reexposición no empieza con un golpe sino con un gimoteo. El tema principal procede como normal hasta el compás 232 donde, haciendo eco del plan de la sección de desarrollo, gravita hacia Bb. Típicamente, la sección de la transición (compás 242 adelante) abraza un rango tonal más ancho que en la exposición. Empieza con un cambio a Bb menor, procediendo a través de un círculo creciente de quintas (bb-f-c-g) hasta que en los compases 270-1, una sexta aumentada sobre Bb resuelve a A (= V/i). El resto de la reexposición refleja la exposición. Semejantemente, la salida de la coda

parangona la salida del desarrollo, con un bajo cromático ascendiendo de f# a a. Pero desde el compás 335 el bajo se estabiliza sobre la dominante, y apoya las decoraciones cromáticas libre-flotantes en la tiple. Mientras el pedal aumenta la tensión armónica, la dinámica mengua y fluye, cayendo al pianissimo en el compás 349. Una apoteosis del tema principal sigue en el compás 350: por ocho compases mantiene un apasionado fortísimo con acentos fuera del golpe, antes de caer al piano. Pero Beethoven reserva un último arranque para el fin: a los dos saltos de octava de cierre de a2 y d3 él agrega un tercero, fortísimo desde la nota más arriba de su piano (f3) en el compás 381. Éste es de hecho un gesto poderosamente culminante, aunque la finalidad de la cadencia subsecuente (compases 384-5) se mina por un piano súbito. Los últimos quince compases liquidan el motivo básico del movimiento: las cadencias perfectas (compases 385-93) dan camino a un pedal tónico y en los últimos tres compases la música se marchita a través de un arpeggio solo que cae a D.

Comparado con las conexiones bastante superficiales entre los movimientos exteriores de la Sonata en G mayor, los movimientos de esta sonata se integran más profundamente. No sólo están allí los eslabones motivicos claros entre todo los tres movimientos, sino ellos se relacionan entre si por un puentado proceso expresivo: la progresión sublime-sentimiento-síntesis. Adicionalmente, los contrastes entre formas generativas y conformacionales de los primeros dos movimientos del camino acercan un equilibrio final.

La primera cosa que la mayoría de las personas notan sobre el final es que tiene todo menos un flujo irrompible de semicorcheas a lo largo de su longitud, el volumen de él expresado en el breve, ritmo muy picante de su principio. Éste es un hecho notable; pero si simplemente fuera que no merecería la reputación que tiene o el lugar que tiene como final a esta tragedia expresiva. Lo que le da su más potente sazón es que resume el trabajo en un movimiento de sonata expresado en una textura casi irrompible, todavía hay todo el contraste que uno requiere. Beethoven está moviendo a tirones su final al drama principal en cierto modo que él no lo ha hecho antes y raramente lo hará de nuevo. Pero el drama principal ya es terminado. El final es un eco helado en su pesar; tal pesar o es en absoluto incapaz de pensamiento o revuelve rotundo una cosa- como este movimiento lo hace.

### **Chopin. Scherzo Op. 31 en B bemol menor**

El término 'scherzo' habitualmente designó un movimiento de un ciclo o trabajo de multi-movimiento. Los lexógrafos contemporáneos lo describieron en términos de su significado literal (broma), su metro triple y su tiempo vivo, y de estas características Fryderyk Chopin conservó los últimos dos en el Op. 20, junto con el plan tripartito básico. Pero en otros aspectos él extendió ambos inmensamente a la escala del 'scherzo' y su rango expresivo, realmente aparte de transformarlo en una pieza independiente. Ciertamente poco se deja a la broma en este trabajo, que se caracteriza más bien por un poder casi demoníaco y enérgico, ciertamente destinado a desconcertar a los públicos contemporáneos. Como comentó Robert Schumann, '¿Cómo ésta gravedad para vestirse así misma sí el humor viste tales velos oscuros?' Como novedad, no era difícil de relacionar el primer Scherzo a los materiales característicos y métodos formales del estilo brillante, aún cuando a éste, ahora se le ha dado un significado expresivo bastante nuevo. Esencialmente el trabajo adjunta una melodía popular (basada en la frase de la apertura de un canto alegre polaco) dentro de una figuración de bravura, exactamente a la manera de los modelos post-clásicos.

El segundo y tercer Scherzos fueron respectivamente compuestos en 1837 y 1839, el No. 3 completado durante el período de convalecencia de Chopin en Marsella. Los dos toman sus orígenes en un 'scherzo y trío', pero mucho más el primero. Ellos llegan más allá del plan ternario simple hacia uno más integrado, más organizado en sus materiales y apoyándose en el principio de la sonata. Éste es en parte una cuestión de integración temática, en eso ambos trabajos hacen uso de un tipo de 'célula padre' de la que mucha de su sustancia temática e incluso armónica puede derivarse, pero también es una cuestión de sucesión formal. En ambos trabajos hay aperturas inesperadas en la forma, y éstos nos llevan a secuencias poderosamente desarrolladas.

En el segundo, en D bemol mayor, "la relación entre la parte y el todo es especialmente cerrada, en la que el motivo inicial es inflado a nivel de organización armónica en el párrafo de la apertura y al nivel de organización tonal en el trabajo en conjunto. "Es más el trío también es arrastrado en este tejido de relaciones, paralelamente el material principal del scherzo a través de su esquema tonal tercero-relacionado (y también a través de su secuencia de material inestable-estable). Este tejido estrechamente fabricado de relaciones motivicas y tonales, juntas con un armazón sólido de periodos simétricos basados en la frase de ocho-compases, crea una lamina esencial a los contrastes explosivos generados en la superficie de la música. Recta la mirada fija es la medida regular de frases de ocho-compases que 'contiene' las oposiciones poderosas de la superficie de textura, ritmo, y dinámicas.

Formalmente el Scherzo en D bemol es el más ambicioso de los cuatro, incluyendo todos los paseos y conflictos de un movimiento de sonata y sintetizándolos a través del desarrollo. Sintomático de eso es la tendencia del material a abrir en direcciones completamente imprevisibles. La reprise esperada del material del scherzo se reemplaza justo por una tal apertura de la forma en el compás 476, por ejemplo, resultando lo que sólo puede describirse como una sección de desarrollo poderosa. Y cuando la reprise se arrastra finalmente en el menguante de un solo impulso rítmico extendido, tiene todo el peso estructural de una reexposición de forma-sonata. Dentro de la reprise Chopin abre la forma sobre unas dos ocasiones adelante en el compás 692,

dónde el material más temprano (compás 109) está extendido, y en el compás 716, dónde la figura cadencial se interrumpe inesperadamente por el retorno de la sección B del Scherzo. En términos de forma-sonata tenemos, entonces, una coda desarrollada así como una sección de desarrollo.

Los Scherzos de Chopin son de su propia creación; el tipo ilustrado por Beethoven y Mendelssohn no tenía ningún significado para él. Si en lo serio o broma seria, Chopin se inclinó en un título que estaba desencaminando ampliamente cuando el contenido era considerado. El Scherzo de Beethoven está lleno de una clase robusta de humor. En él el es raramente poético, frecuentemente dado para chismorrear, y a veces él indica el misterio de la vida. El elemento demoníaco, la alegría feroz que se burla de sí mismo, el enojo casi titánico de Chopin podría haber sido considerado por el compositor de la Sinfonía Eroica como adaptado a la forma. El polaco construyó prácticamente una nueva estructura musical, audazmente la llamó Scherzo, y, como en el caso de las Baladas, entró a raudales en un molde elástico más perturbado y de música incomparable.

Chopin raramente rodea lo sublime. Sus flechas se ladean con fuego, aún ellas no vuelan lejos. Pero en alguna de su música, bordea las regiones dónde observan los dioses. En por lo menos un Scherzo, en una Balada, en la Fantasía en F menor, en los primeros dos movimientos de la Sonata en B bemol menor, en algunos de los Etudes y en uno de los Preludios, rodea la grandeza, la individualidad de pronunciación, la belleza de pronunciación y la elocuencia que llamamos divina; la crítica entonces inclina sus frentes questionantes ante esta unguida. En el Scherzo Chopin es a menudo profeta así como poeta. Humea e impaciente, pero en su semblante está la furia preciosa de las sibilas. Vemos el alma que padece de convulsiones confidenciales, pero que perdona lo retorcido por la música hecha. Estos cuatro Scherzos son grabaciones psíquicas, confesiones comprometidas para empapelar de efusiones que nunca podrían pasar de los labios. De estos solo casi podemos reconstruir el Chopin real, el Chopin interno, cuyo convencional exterior tan mal preparó el mundo para los problemas trágicos de su música.

Antes de que Chopin usara el término 'scherzo' referido a un movimiento de un trabajo del multi-movimiento, y él mismo lo usó en este sentido (y de una manera más estrechamente parecida al modelo de Beethoven) en sus sonatas maduras. Adoptando el título para un trabajo de un solo-movimiento, Chopin inmediatamente transformó su significado, aunque él conservó el plan formal básico, el metro, y los rasgos más específicos, tales como las articulaciones grandemente diferenciadas (especialmente las señales sforzato) y alternando los modelos melódicos ascendentes y descendentes. Su transformación del género fue de hecho así de radical, tanto que sus cuatro Scherzos no sólo confundieron a sus contemporáneos, sino también a los del tarde decimonono - y a los críticos del temprano vigésimo-siglo.

Zofia Chechlitíska ha demostrado bien que la mismo-consistencia y estabilidad de significado genérico en los scherzos penetran debajo de obvios rasgos de la superficie. Su visión esencial es que en todas las cuatro piezas Chopin reinterpretó el elemento de contraste al corazón del género convencional, construyendo el contraste formal central en su sustancia detallada. Esto está más claro en los párrafos de apertura de todo los cuatro trabajos, dónde se presentan los motivos fragmentarios con discontinuidad calculada. En el de B menor hay contrastes de textura, registro, y dinámica, y el gesto es repetido en

varios puntos durante la obra. En el de D bemol mayor el contraste inicial es parte del tema principal del trabajo, que la tensión dramática que genera, proporciona una llave al carácter del trabajo como un todo. En el de C sostenido menor el contraste es el menos extremo, pero el gesto es idéntico a aquel del segundo Scherzo (Ejemplo 1 a y b). El de E mayor, entretanto, abre con una sucesión de fragmentos contrastados en textura y armonía.

Ej. 1

(a) Scherzo No. 2, Op.31

(b) Scherzo No. 3, Op. 39

Se encuentra a veces-como el humor cambia-algo casi repelente en el Scherzo en B menor. No presenta la fisonomía franca del segundo Scherzo, el op. 31, en B bemol menor. Ehlerer grita que fue compuesto en una hora bendita, aunque Wilhelm von Lenz<sup>1</sup> cita a Chopin como diciendo de la apertura, "debe ser un osario". El desafío cambiante del principio no tiene el sabor del desdén y burla drástica de su precursor. Estamos conscientes que la tragedia amenaza, que después del prólogo puede seguir la catástrofe rápida. Todavía no se teme con todo el trueno siniestro de su índice. Ni nosotros nos engañamos. Una melodía de ganar distinción se desarrolla ante nosotros. Tiene un tono noble, es de un tipo noble. Sin relajar el paso pasa y se lanza como un rayo en los intestinos de la tierra. De nuevo la historia es dicha, y no quedándose nada atrás nos vamos a un punto más deleitable en la armadura de A mayor. Este trío es marcado por el genio. ¿Puede ser algo más fascinante que el episodio en C sostenido menor fusionado en E mayor, con el desbordamiento al cierre? La fantasía es notable por la variedad de tonalidad, la libertad en los incidentes rítmicos y el poder genuino. La coda es vertiginosa y agobiante. Para Schumann este Scherzo es Byronico en ternura e intrepidez. Karasowski habla de su humor Shakespiriano, y de hecho es muy humana, amable pieza de arte. Contiene

<sup>1</sup> Lenz, Wilhelm von (Riga, 1 de junio de 1809 – San Petersburgo, 19 de enero de 1883). Oficial y escritor ruso de ascendencia alemana. Escribió abundantemente sobre Beethoven y fue el primero en elaborar la idea, sugerida por Fétis, de que las obras de Beethoven podían dividirse en tres períodos.

sangre más rica, más calurosa, más roja que los otros tres y como la Balada en A bemol, es del gusto del público y es más fácil entender.

Desde que es lejos de lo común para Chopin empezar un trabajo con gestos discontinuos de esta manera, los contrastes interiores encontrados al inicio de todos los cuatro scherzos están golpeados. Parece, entonces, que él consideró el scherzo independiente como un género, claramente diferenciado de los scherzos en sus Sonatas, y marcados por sus propios tipos de material musical. Contraste, y sobre todo contraste de textura, sonoridad, y gesto, ligan al corazón del género de Chopin, que determina su más grande proceso formal, así como su trabajo más detallado. Su carácter esencial se personifica en los contrastes gestuales incluidos en ideas cortas separadas, presentadas en la salida de cada uno de los cuatro trabajos.

El Scherzo Op. 31 es sumamente curioso desde el punto de vista tonal. Todo el mundo le llama Scherzo en Sí bemol menor, pero la verdad es que no está en esa tonalidad sino en la de Re bemol mayor. Los primeros cuarenta y ocho compases contienen algún La natural que, con los cinco bemoles de la armadura, parece indicar la tonalidad de Sí bemol menor. Pero resulta que de todos los movimientos cadenciales que se suceden en ese trozo, los más enérgicos y mejor definidos pertenecen a las tonalidades de Re bemol mayor y Fa menor; en cambio los que se hacen sobre la presunta tónica de Sí bemol menor encierran una cierta vaguedad debida a que en ellos se emplea como primer acorde del enlace el de 7ª del segundo grado, con lo cual tenemos en juego dos acordes que lo mismo pueden pertenecer a esa tonalidad que a la de Re bemol mayor. Sigue a esa especie de introducción una frase en Re bemol mayor que modula a Sol bemol mayor, para terminar con toda firmeza en Re bemol mayor. El juego se repite luego entre la introducción y esa frase, dentro de sus respectivos planos tonales. Viene después una nueva frase en La mayor -enarmónico de Sí doble bemol- que ha de conducirnos a otra en Do sostenido menor -enarmónico de Re bemol- que desemboca finalmente en Mí mayor -enarmónico de Fa bemol-. Sigue lo que podríamos denominar sección de desarrollo, muy modulante, que termina enlazando con la reprise de la introducción y de la primera frase en sus tonalidades respectivas, para concluir con una coda que contiene elementos de la introducción -ahora definitivamente en Re bemol- y de la primera frase, y todo se cierra con la cadencia perfecta de esa misma tonalidad. Como se ve, el plan tonal gira en torno a Re bemol, en relaciones de tercera -Si doble bemol por abajo, Fa bemol por arriba- y para nada se asienta ni en Si bemol ni siquiera en la dominante de éste. Así, pues, decir, por los dos primeros compases --en los que se arpeggia el acorde de Si bemol menor- y luego un enlace cadencial plagal - compases 6-9 -, que esta pieza está en Si bemol menor es tan absurdo como lo sería asegurar que la Primera Sinfonía de Beethoven está en Fa mayor, por el simple hecho de que comienza con 7ª de dominante y tónica de esta tonalidad. Este atacar la tonalidad principal por su retaguardia es un rasgo muy característico de Chopin, en cuyo arte el elemento sorpresa juega un papel sumamente importante.

Este Scherzo es muy superior al anterior. Su forma es mucho más elaborada y convincente -allegro de sonata, chopinescamente entendido, por supuesto-, con una sección de desarrollo en la que el material temático sirve para algo más que una simple improvisación, una escritura pianística, verdaderamente magistral, pone a su disposición todos los recursos del instrumento. Todo ello,

con expresión de un lirismo de gran tono, con toques de misterio, contrastes llenos de dramatismo y, melodías que cantan con elevado gozo.

A una de sus alumnas, la Condesa Adèle de Fürstenstein, Chopin dedicó su opus 31, el Scherzo en B-bemol menor compuesto en 1837. Se publicó tarde ese año por Schlesinger, y en febrero de 1838 por Breitkopf & Hartel. Siempre ha tenido un lugar entre las composiciones más tocadas. Largo y estructuralmente complejo, demuestra un alcance de arquitectura musical de un orden superior que cualquiera de las obras escritas por Chopin anteriormente. En este aspecto sólo fue aventajado por el Scherzo en E-mayor, las dos últimas Baladas y la Fantasia en F-menor.

El Scherzo en B-bemol menor abre con una llamada tan famosa como las cuatro notas-cuerno que se hallan antes en la Sinfonía en C menor de Beethoven. De esta dos veces-repetida llamada Wilhelm von Lenz que conoció a Chopin personalmente, dijo: "Para Chopin nunca era bastante pregunta, nunca bastante suave, nunca bastante sepulcral, nunca bastante importante. 'Debe ser una osario'. Y de hecho esa reiteración del sotto voce o pregunta en pianissimo y su contestación en fortísimo por cuarenta y seis compases, incluyendo seis de silencio y seguidos por dos más, de belleza extraordinaria, es un portal sin defecto como un trabajo a gran escala. Seguido por dieciséis compases con cambios relacionados del fortísimo al piano y pianissimo, con barridos emocionantes que se extiende hacia abajo desde un F en dos octavas vertiginosas sobre la tiple y soportado en una octava abierta de D-bemol debajo hasta el grave. Note cómo los acordes de la mano izquierda que siguen esta octava cavernosa repiten la pregunta de la apertura en tonos menos envueltos en misterio.

El con anima se adorna por una de las melodías más finas de Chopin, una cantilena sobre una figura ondulante de notas solas. Esto es trabajado a un clímax completamente expresivo, después de que dos compases de silencio preparan de nuevo la pregunta sugestiva que lo empezó todo. El tratamiento diverge ligeramente desde la sección de apertura, sin embargo, los barridos descendentes, son ahora brillantemente recortados. Pero el lírico con anima se reitera casi intacto. Así lejos - y con material suficiente para una composición en sí misma - tenemos una estructura formal que podría ser representada por ABCabC.2

Si Chopin estaba por aumentar la magnitud de este edificio parcial con más estructura, tendría que ser, hablando estéticamente, de naturaleza menos movable, capaz de establecer un centro de reposo. Una manera de dar eso, más que cualquier otro detalle, aumenta al Scherzo a su grandeza plena. La sección del sostenuto se extiende hasta la tonalidad de A mayor. Sus acordes largos-respirados y las figuras rítmicas ornamentadas proporcionan la relajación requerida antes para poder ser eficazmente recommenzado. A la indicación *espressivo* (C-sostenido menor) una semimelodía se introduce el picante por un repetido arabesco de cinco-notas adaptado por la figura de negra en los compases 2 y 3 del sostenuto.

El *Leggiero* anuncia un pasaje de arpeggios fluidos en *crescendo ed animato*, llevando por fin al bajo-profundo E y a un momento de silencio. Estas pausas son, está claro, el elemento íntegro del plan total de la pieza. Las secciones en sostenuto, *espressivo* y *leggiero* se recapitulan casi inalterables, llegando

---

<sup>2</sup> Se usan aquí letras minúsculas para indicar las secciones acortadas.

nuevamente a un bajo-profundo E. En este punto, el Scherzo podría trazarse como ABCabCDEFDEF y también, la estructura está completamente sonada, recta, y bien-balanceada.

Después de otro compás de silencio, Chopin empieza a desarrollar, primero el pasaje de arpeggios, luego el espressivo, ahora marcado como agitato, y finalmente el pasaje descendente-barrido que originalmente precedió al con anima. Alguno de su tratamiento es mecánico, algunos torpes y desproporcionados. En las modulaciones Chopin parece repentinamente inseguro de sí mismo. Tejiendo momentáneamente una combadura peligrosa. Sólo a la indicación sempre con fuoco del pasaje espressivo, hace que se recobre su fundamento. Al alternar los acordes con el arabesco reforzado de cinco-notas es cuando asume cada vez más (diminuendo) el carácter de la pregunta introductoria. Otro compás de silencio. Así el modelo complejo podría representarse como ABCabCDEFDEFEBE.<sup>3</sup>

La sección de la apertura se repite, intacta a lo largo, pero con pequeños cambios. La primera nota se omite; el F al final de la pregunta se sostiene por seis golpes en lugar de uno, excluyendo los compases de silencio por los compases de tonos disminuidos; El doble compás de silencio que originalmente siguió a la sección conduce hacia el bajo ahora con un trino doble. Un elemento entero de arquitectura es repetido, pero con las variantes que pertenecen a su nueva posición. Luego las secciones B y C están repetidas, grandemente en su segunda forma. Diecinueve compases antes del cambio de D-bemol mayor a A mayor una nueva modulación brillantemente ligera ocurre. La figura de barridos descendentes reaparece brevemente, y la coda empieza. Casi completo, el patrón es ahora ABCabCDEFDEFEBEABcB.

La coda, que va desde B-bemol menor hasta D-bemol mayor, es brillantemente satisfactoria y estructuralmente intrincada. Porque tiene una reconociblemente calidad terminal que lo pone fuera del cuerpo de este Scherzo, es en sí mismo un incidente musical. Sus ocho compases tienen, en la mano izquierda, una versión del acompañamiento de la mano-izquierda al pasaje original de barridos descendentes; la mano derecha parece nuevamente introducida, pero gira para ser una variante de la pregunta de la apertura, originalmente un tresillo y una negra, aquí cuatro octavos y un cuarto. La figura-acorde fortísimo que originalmente satisfizo la pregunta, ahora es menos melódica y más enfática. En su segunda repetición, stretto crescendo, lleva a través de ocho compases de modulación centrípeta a una iteración fortísimo de la figura descendente-barrida, armónicamente alterada y desprovista de sus respuestas en carreras ascendentes. En los compases 10 y 11 da al final un nuevo uso del primer modelo cordal presentado en el clímax del crescendo del original con anima. Requiere de cinco compases, cada uno de un acorde, para alcanzar la dominante de D-bemol mayor. Un compás de silencio. El mismo acorde repetido una octava baja. Un último compás de silencio. Posteriormente un acorde acciaccatura es seguido por el fin, una final aserción chocante de un F alto y octava baja en D-bemol con la que la sección de barridos descendentes había empezado primero.

La estructura entera podría representarse como:  
ABCabCDEFDEFEBEABcBa/b-bc-(b).

---

<sup>3</sup> Se usan aquí las cursivas para indicar las secciones como desarrollo.



El Scherzo se construye con seis elementos primarios de los cuales el segundo trío - D, E, y F – no toman ninguna parte una vez que ellos han sido repetidos y desarrollados. El resultado es una curvatura suave y desigual, como de arco que trae la expresividad latente a las ideas melódicas, rítmicas y armónicas de Chopin. Tiene éxito porque la sucesión satisface progresivamente las expectativas que despierta. Que empiece en B-bemol menor y acabe en el relativo D-bemol mayor es insignificante excepto como es el resultado propio del plan total penetrante. Equilibra, no se derrumba, y da, un sentido sólido y oportuno.

### **Claude Debussy. Poissons d'or**

En el pasado, la reputación de Debussy en Inglaterra, descansaba principalmente en sus obras para piano. Es fácil ver la razón de esto. Son mucho más numerosas que las obras para orquesta, más rápidamente apreciadas que las canciones e indudablemente más fáciles de ejecutar. Los pianistas se deleitan con Debussy. En los días anteriores a la radio había una tendencia natural en los compositores en darse a conocer por sus obras para piano; lo cual no redundaba siempre en beneficio suyo. De hecho, Debussy sufrió un poco como Liszt. También, como Liszt, era un extraordinario pianista, aunque, por supuesto, de un tipo muy diferente.

Para ver las obras-pianísticas de Debussy es conveniente dividir en tres períodos su producción: 1) de 1880 a 1892, es decir, desde sus últimos años en el Conservatorio hasta el comienzo de *Pelleas*; 2) de 1892 a 1904, periodo de sus mejores obras y 3) de 1904 a 1918, periodo de decadencia. Observamos, ante todo, que las obras para piano del primer periodo son relativamente escasas, fuera de la insignificante *Danse bohémienne* y las cinco piecitas aparecidas en 1890, pero que parecen ser de una fecha anterior, no hay nada hasta los dos *Arabesques* de 1888. La *Petite Suite* y la *Fantaisie* (publicadas después de su muerte) son de 1889. La forma primitiva de la *Suite bergamasque* es también de este año, pero no fue publicada y sólo apareció, en forma revisada, en 1905. La obra siguiente es la serie *Pour le piano*, escrita en 1896. Después, no hay absolutamente nada hasta las *Estampes*, de 1903. En total, pues, cinco obras (descontando las piezas pequeñas) en quince años. Se recordará que por 1903 Debussy había escrito la mayoría de sus canciones. Consideremos ahora las obras del último período: *L'isle joyeuse* (1904), *Images* (primera serie) (1904), *Children's Corner* (1906-8), *Images* (segunda serie) (1907), *Préludes* (1910-13), *Boite à Joujoux* (1913), *Six Epigraphes antiques* (1914), los *Études* y *En blanc et noir* (ambos de 1915). La mayor parte fue escrita en los años últimos, de decadencia.

*Imágenes*, segunda serie de 1907. Abarca ; “*Cloches à travers les feuilles*“, “*Et la lune descend sur le temple qui fut*“, y “*Poissons d'or*“. Escritos en tres sistemas, estas composiciones pueden describirse como variaciones de un orden muy libre e ilustran la demanda incesante de Debussy por la mezcla armónica sutil. Una condensación mayor de sustancia y una simplicidad aumentada serán encontradas en las segunda serie de *Imágenes*, comparado con la primera.

Octubre de 1907 - enero de 1908: fecha de composición de *Imágenes II* para piano... Es necesario insistir, porque este espacio de cuatro meses es (arduamente) significativo. Tanto en su vida emocional, conyugal, como en lo moral. Si la recopilación abre con “*Cloches à travers les feuilles*” y acaba con “*Poissons d'or*”, es solamente para buscar el equilibrio en la trilogía, las necesidades del recital. De hecho, Debussy, cronológicamente, ha compuesto sin duda primero “*Poissons d'or*” que expresa en rápidos zigzags los deseos de independencia de vuelo...: Después “*Cloches à travers les feuilles*”, de una melancolía tan amarga; y para terminar: “*Et la lune descend sur le temple qui fut*”, que es una evocación de nada, imagen helada y pálida de los espacios siderales, donde todo el sufrimiento se adormece.....

Según Vallas, “*Poissons d'or*” fue inspirado por la contemplación de una pieza de laca oriental (Lockspeiser hace pensar en un bordado) en posesión de Debussy. Así visto, la música es menos una descripción de carpa dorada real

que nada en una piscina que una reflexión del amor de Debussy por los objetos japoneses de arte. Pero tiene la llamarada de luz del sol en el agua y el destello del mover las aletas, en lugar de cualquier sugerencia de contemplación estática de línea y color. En el principio es un sonido como de ondas. Séptimas y novenas, más tarde segundas variadas por terceras, con arpeggios cayentes llevando a una ascendente torrente de escalas, entonces zambulléndose hacia abajo de nuevo, se entrelaza en una fantasía rica que corre hacia una calma y conclusión sosegada. La popularidad de esta Imagen puede atribuirse a su vivacidad, a su apelación pictórica o literaria, pero en parte también a sus tentaciones ya que requiere de un toque más íntimo.

Se decía que una pintura había inspirado las delicias virtuosas de "Poissons d'or" (Peces Dorados) pero Debussy poseyó una pequeño laca japonesa - laca de tablero de madera, una creación exótica y bonita, coloreada con dos peces de oro contra un fondo negro (en su propia manera, también un Nocturno en Negro y Oro). El artista anónimo había capturado el movimiento triunfante y sensual de los peces por medio de las líneas delicadamente encorvadas y modelos de alga marina fluida, dorada, mientras haciendo pensar en la opulencia con la piedra roja brillante que forma el ojo del pez principal y la madre enterrada - la perla en el tronco del árbol del sauce. El refinamiento de esta modesta pieza de arte visual, su respiración de rico exotismo cubriendo una simplicidad inherente, proporciona una visión fina en la personalidad artística de Debussy.

Sobre todo eventos, ellos son peces, de cualquier manera, y Debussy los trae a lanzar, la vida temblorosa en una de sus piezas más populares. Aletas temblantes y agua ondulante son sugeridos por una riqueza de trinos y trémolos y por la cadencia deliciosa del final. Pero no todo es decorativo y pacífico: la pecera (si lo es) refugia su tiranía de este mundo de pescado, como parecen sugerir las octavas graves ominosas que empiezan en el compás 64. Poissons d'or todavía muestra otra faceta del estilo de toccata de Debussy y es, aparte de sus aspectos pictóricos, un estudio técnico escrutador. La mayor parte de la pieza es diatónica o casi, con cambios periódicos que van hacia una armonía acuática más sofisticada y que hace pensar en las torceduras y circunvoluciones del pez en su esfera mas restringida de actividad.

No es sorprendente pues, que de todas las piezas tocadas para él por los numerosos pianistas que visitaban su casa, era "Poissons d'or", la que ha demostrado ser una de las más exigentes. Él nunca estaba satisfecho, relata Maurice Dumesnil, ya que constantemente insistía en más libertad de expresión (qué el pianista puede imprimir, gracias a la flexibilidad de tiempo y ritmo). Exigía "más gracia" y "más elegancia," al mismo tiempo que simpleza. Dumesnil recuerda que la figuración de la apertura era raramente bastante ligera, lo que Debussy quiso que fuera "casi inmaterial, para que uno pudiera oír 'dos clarinetes' por encima."

Libertad, gracia, elegancia, simplicidad, lo inmaterial: la memoria de Dumesnil, en su recolección de las palabras mordaces del compositor mismo, es un documento inestimable, recordándonos lo que necesita ser buscado y traer a la vida detrás de las notas e instrucciones en la página impresa. Un intérprete con imaginación, sin embargo, buscará estos atributos incluso sin la guía de Dumesnil. Pero para recrear tal pieza como "Poissons d'or," la imaginación todavía no es suficiente. También se necesita el nervio del virtuoso, la buena voluntad, como en "Feux d'artifice," para tomar riesgos, para responder a la

audacia de la música y a su aire de libertad improvisatoria. Uno necesita sobre todo reconocer el humor del preludio.

¿Qué demonio provocó a Debussy para escribir esos dos episodios centrales (empezando caprichoso y suave en el compás 30, seguido por un expresivo y flexible), dónde con un humor de entretenimiento popular, un blues canturrea y se desvanece, y donde se une traviesamente hacia la gracia y la elegancia? Las criaturas exóticas parecen escapar de su elemento tranquilo como ellas lo hacen en el gran clímax fortísimo hacia el final, tomando la fase del centro como una reluciente, casi celebración llamativa de vida. La imaginación de Debussy aquí, como al final de "L'isle joyeuse," responde al potencial para el poder y la excitación de la fachada elegante del estímulo inicial (visual). El descenso súbito de agua en el fondo del tablero japonés, y el pez dorado poderoso en el primer plano que parece estar montando y dirigiendo la ola, permite una interpretación más compleja que el estilo decorativo que lleva al principio. Y el pez del fondo, tan elegante como es, hace pensar en el peligro.

Si el tablero fuera la inspiración inicial de Debussy, no necesita haber sido la única fuente para "Poissons d'or". Lo habría recordado de otras imágenes innumerables de pez en el arte japonés, la vajilla decorativa de Félix Bracquemond (imitando diseños japoneses) o la impresión sexualmente cargada por Hokusai La Diosa Kwannon sobre una Carpa Gigante. (Podríamos agregar que sólo unos años después de "Poissons d'or" de Debussy, Matisse pintó uno de los grandes trabajos del Post-impresionismo, profundamente influenciado por el arte japonés - su propia Carpa dorada de 1911. Esta pintura, mezcla la terminología visual y musical, canta con color y vida.)

Los títulos descriptivos de Debussy, aludiendo a un poco de inspiración extramusical inicial, nunca contienen sino liberan su imaginación musical. "Yo haré algo con eso," lo dijo al recibir una tarjeta postal del cuadro de España de "La Puerta del Vino" en Granada." El preludio que él compuso entonces, "La Puerta del Vino," tiene poca relación específica con el cuadro pero es un compendio de todas las alusiones, recuerdos, y asociaciones que el cuadro le sugirió a Debussy. "Poissons d'or," podemos estar seguros, se desarrolló por un proceso similar.

"Poissons d'or" fue dedicada al pianista virtuoso español Ricardo Viñes, que fue responsable de las primeras interpretaciones de muchos de los grandes trabajos franceses y españoles para piano de estos años (Ravel le dedicó su monumental "Scarbo"). Esto nos dice algo de la manera en que Debussy quiso que la pieza fuera tocada y revela otra fuente de estímulo: si él tenía o no a Viñes en mente desde el principio, claramente empezó a escribir una pieza virtuosística para el piano. Pianismo, del tipo trascendental, fue una de las muchas inspiraciones para "Poissons d'or".

Ostinato, y tremolandos también forman la base del idioma del teclado de "Ce qu'a vu le Vent d'Ouest" y "Poissons d'or". En cada caso el pianista debe resolver problemas diferentes de toque, sonoridad, y pedaleo, trabajando para un resultado final que es mucho más que la suma de estas partes. El objetivo es encontrar la intención expresiva de Debussy, en términos puramente musicales y respecto a cualquier imagen que él quiere evocar.

Dos de sus piezas de piano, sin embargo - Mascaradas de 1904 y 'Poissons d'or' de 1907 - tienen indicaciones metronómicas tan rápidas que son virtualmente intocables. Mascaradas son casi físicamente manejables al

impreso ♩=104, considerando que en 'Poissons d'or' los treintaidosavos de la apertura combinados con los trozos melódicos en terceras (Ejemplo 1.a), y las figuraciones del arpeggio en los compases 14-15, son ciertamente imposibles a la indicación ♩=112. Probablemente por esa razón, la mayoría de las interpretaciones por lo menos siguen la indicación metronómica de Mascaradas, pero no hacen tal esfuerzo en 'Poissons d'or': Sugería que la intención de Debussy fue más al contrario, y las razones para esto involucran un problema mayor, notación orquestal contra puramente pianística. Empezando con Mascaradas, las razones principales para ignorar la indicación metronómica son que, primero, completamente sumerge el detalle rítmico rico de la pieza, especialmente sus alternaciones de patrones 3/4 y 6/8; segundo, en el autógrafo la indicación se dibuja con lápiz claramente no de la mano de Debussy; tercero, no hace musical el sentido del *sans retener* de Debussy en la última página. A esas razones puede agregarse la relación polar íntima entre "Mascaradas" y "L'isle joyeuse" - inicialmente pensadas como piezas exteriores de un tríptico-manifiestan no sólo rítmicamente a través de sus temas principales, sino también a una escala más grande a través de una congruencia similar en las dimensiones estructurales y proporciones.

Por contraste, en 'Poissons d'or' ♩=112 es técnicamente factible y musicalmente deseable para la parte central de la pieza, especialmente del compás 57 en adelante, pareciendo probable que Debussy haya puesto la indicación en esta parte, en lugar del principio. Todavía demasiado grande una diferencia del tiempo de la apertura fuerza la arquitectura (vea el comentario de Debussy sobre Viñes), y nosotros tenemos que atrevernos a preguntar si la notación del principio de Debussy (Ejemplo 1.a) realmente se piensa literalmente, o si es más bien una clase de notación orquestal (o descriptivo) del efecto que él quiere oír. Antes de gritar sacrilegio, podemos preguntar bien cómo el pudo anotar más el efecto y entonces, en un caso análogo, preguntar cómo dos manos significan abarcar compás 96 de 'Feux d'artifice' (Ejemplo 1.b).

El pensamiento orquestal de esta clase de obras lleva otras implicaciones pianísticas, con respecto no sólo al tiempo -las orquestas no pueden poner la música como los pianistas habitualmente lo hacen- pero también al uso del pedal. Walter Giesecking observó que a menudo 'la señal del pedal en Debussy es la nota grave', fraseo Staccato o portato sobre notas largas graves a menudo tiene que ser pedaleadas o medio-pedaleadas a través de para no perder el bajo, pero esto ha degenerado a un 'falso' hábito impresionístico de pedalear a través del staccato, finales de frase, bajo y otros descansos y todo, a lo largo como la armonía pueda aguantar. Irónicamente, después de lo de que se ha defendido sobre la apertura 'Poissons d'or'; una lectura más orquestal de su notación exige a menudo más atención para notar valores y descansos.

# Ej.1.a

Animé (M. M. ♩ = 112)

Piano

*pp* aussi léger que possible

marqué  
*p*

# Ej. 1. b

### **Prokofiev. Sonata Op. 1, No. 1**

La lista de obras de Prokofiev, que empiezan y acaban con las composiciones de piano, se extiende desde la Sonata de Piano no. 1, Op. 1 (escrita en 1907; y revisada en 1909), hasta la Sonata de Piano no. 9, op. 103 (1947), y la revisada Sonata de Piano no. 5, op. 135 (1952-1953). La gran cantidad de trabajos para piano que Prokofiev compuso durante los tres períodos de su vida creativa documentan su actividad composicional consistente y precisa.

Se dice que Prokofiev durante el período que se extiende hasta 1911 dio el gran salto inesperado hacia el pleno desenvolvimiento artístico. Sin embargo, algunas de sus composiciones de este período llevan aun la falta de madurez y la imitación. En tal caso se halla la Sonata N<sup>o</sup> I en Fa menor, en la revisión de 1909, el adagio y el finale fueron suprimidos y sólo quedó el allegro. Figuración imaginativa y trillada, con temas menores patéticos inspirados en Rachmaninoff y Medtner, toques con reminiscencias de Schumann (el tema subordinado recuerda uno de los temas de la sonata en Fa menor de Schumann) son las características que dominan claramente esta sonata, salvo los pocos estallidos de la propia personalidad de Prokofiev. El mismo respetuoso tributo a sus contemporáneos más viejos se siente en sus primeras obras sinfónicas, en las que el mismo autor descubre ecos de Rachmaninoff.

El rendimiento de Prokofiev para el piano incluye sonatas, piezas de carácter cortas, y transcripciones. En posición del pináculo sus nueve sonatas de piano. La Sonata de Piano no. 1, con su bravura y escritura virtuosa, está en deuda estilística con la música de piano del romántico tardío del siglo diecinueve. Su forma de un-movimiento también muestra un parentesco espiritual al tipo de organicismo apuntado por muchos compositores románticos, como Liszt (en la Sonata en B-menor, por ejemplo) y Scriabin (como en las Sonatas de Piano 5-10). Todavía a pesar de su naturaleza derivativa, la Sonata de Piano no. 1 es una composición notable para un muchacho de dieciocho años. De lo cual el propio Prokofiev estaba consciente.

En el verano de 1906; Prokofiev tenía quince años y decidió escribir una sonata de piano larga. Estaba determinado que la música sería más bella, técnicamente más interesante, y con contenido no superficial. Ya había esbozado algún material temático. Empezó a trabajar en la Sonata en F menor No. 2, en tres movimientos, escribió una buena parte de ella en un tiempo muy corto. Demostró ser un trabajo más maduro que otras composiciones de ese período, y durante varios años sobresalió de ellas como un opus sólido. Posteriormente desechó el segundo y tercer movimientos, entonces volvió a trabajar el primero y lo hizo la Sonata No. 1 opus 1. No se sabe qué cambios realizó exactamente, pero la misma estructura extraña permanecía, revelando por primera vez un nuevo fundamento en la forma sonata, abreviando la reaparición de la exposición en la reexposición. No es meramente un dispositivo estilístico: el primero de melodías simples 'notas-blancas', el contrasujeto lírico, apoyado por una nueva línea interna más cromática de la mano izquierda, sino la imparables excitación de su predecesor, se une en el baile tempestuoso. El metro 12/8, implícito dentro del tiempo 4/4, es todo lo que une este torbellino lúcido con el op.1; las texturas cromáticas son apoyadas y pegadas por los ritmos que brincan y doblan, y aún, asumiendo que Prokofiev hizo cambios radicales en el desarrollo la anticipación de los torbellinos más austeros puestos en movimiento por la Sexta Sonata permanecen asombrosos. Sobre todo por que por primera vez en una pieza de largo alcance, Prokofiev

detiene la preocupación sobre la forma sonata y enlaza las características agudamente definidas del último pesenski y el primer sobachki. Resultó que, aunque era un opus bastante sólido cuando tenía quince años, no podría sostenerse dentro de sus composiciones más maduras. Esta primera sonata es de sus años de conservatorio, fue compuesta para su amigo, el nuevo veterinario local, Vasily Mitrofanovich Morolev, músico aficionado perspicaz y ajedrecista. Además de elevar la Sonata a una posición alta en la estética del Romanticismo dejó una noción clara de unidad orgánica. También la Sonata 3 es de un movimiento, y es herencia del siglo diecinueve tardío.

Por muchos años prevaleció la impresión del pequeño monstruo como un compositor caprichoso. Myaskovsky que había visto las obras anteriormente tuvo oportunidad de tocarlas, diciendo con asombro 'que serpiente hemos estado acariciando en nuestro pecho.' Estaba menos impresionado con la segunda sonata, que copió porque 'era muy importante para él ver cómo los compositores novatos trabajan cuando empiezan a componer en serio', divirtiéndose con el sistema de numeración de Prokofiev.

El pianista Frédéric Chiu, excelente intérprete de Prokofiev, tuvo razón en encontrarla en la vena de Rakhmaninov o del joven Skryabin 'pasajes agradables y pianísticamente cómodos, pero faltos de imaginación picante que sazonarían con picor en sus demás trabajos'.

La fecha de estreno de esta Sonata fue el 21 de febrero de 1910 para las Tardes de Música Contemporánea de St Petersburg. Escribiendo a Glière sobre el programa, Prokofiev ruega esquivar las exentricidades tempranas de las primeras piezas tocadas. Este concierto constituyó una clase de deslealtad a esas Tardes, que ofrecía generalmente su escenario a la propagación de la música joven. Durante las tardes petersburgesas, nacidos del "Mundo artista" de Diaghilew, el modernista Karatyguine dio el tono: el desprecio de epígonos del Grupo de los Cinco y la música burguesa de Tchaïkovsky, busca, con los clásicos, las composiciones que tienen una significación sorprendente a los ojos de los revolucionarios jóvenes, tal como "Sin Sol" de Moussorgsky, quien descubrió a los músicos que representan el nuevo arte tanto en Rusia como en Occidente; y donde se interpretaba en desorden a Debussy, Schoenberg, Strauss, Stravinsky, Prokofiev, Vincent d'Indy o Scriabine.

Ocho meses después de su debut de Moscú Prokofiev estaba escribiéndole a Taneyev, pidiéndole que enviara una carta de recomendación al publicador de Moscú Pyotr Jurgenson, con la esperanza de poder imprimir su sonata y 'un par de etudes'. Taneyev podría haber hecho más por Prokofiev que meramente encomendarlo como 'compositor joven y talentoso' cuyos trabajos 'debieran publicarse', hacia fines de noviembre sin embargo informó que Jurgenson le había escrito diciéndole que no tenía 'tiempo para examinar los trabajos de nuevos compositores, devolviendo así sus manuscritos.'

Una segunda, súplica mucho más enfática a Jurgenson vino del musicólogo de St Petersburg Alejandro Ossovsky, quien jugó un papel menos importante en la vida de Prokofiev que Taneyev. Ossovsky ofreció a menudo el tipo de ayuda enérgica que un músico esforzado busca, dando las credenciales del conservatorio de Prokofiev y declarando escuetamente que "sería un pecado no ayudarlo en sus primeros pasos a lo largo del camino espinoso del arte", y continúa diciendo:

"Usted tiene en su poder dar el valor a Mr Prokofiev como un compositor, y animarle para que continúe componiendo y publicando los trabajos que pone



ante usted. Además de técnica excelente, ellos muestran un don compositivo claro y determinado, encantadamente juvenil para continuar su propio camino, y no el camino bien-pisado. Hay intrepidez y fantasía. Las personas que acarician el desarrollo de jóvenes talentosos rusos y quién aprecia nuevos caminos en el arte, ya han empezado a prestar atención a Prokofiev en St Petersburg. Sus composiciones están empezando a ser tocadas en los conciertos y la prensa está discutiéndolos. En uno de los recientes ediciones de Apollon, en un artículo por V., Kantygin sobre la música rusa contemporánea, el nombre de Prokofiev es citado como la 'esperanza' de nuestra música (parafraseando la bienvenida de Karatygin a la audición para el debut de Prokofiev con el *sovremenniks* de St Petersburg). Publicando la música de Prokofiev su empresa no sólo estará adhiriendo a sus tradiciones más finas de apoyo a nuestra cultura musical, sino no sufrirá pérdida en el frente comercial, para las composiciones de Prokofiev debe hacer su propio camino y encontrar un mercado. Estaré muy contento si estas líneas lo inducen a favor de nuestro compositor novato con su atención. Después de todo, no hay tantos compositores reconocidos de talento entre nuestras personas jóvenes. Nosotros debemos criarlos.”

Esta vez Jurgenson tragó el anzuelo y ofreció a Prokofiev 100 rublos por la sonata y 12 por las piezas tempranas, aunque sólo la sonata y los cuatro números de la op.3 se publicaron ese año. Las cuotas aumentaron firmemente hasta el fin de la asociación en 1916.

Prokofiev apenas podría imaginar que dentro de varios años, Jurgenson estaría deseoso de correr con los gastos de una partitura orquestal, pero éso es lo que pasó con su Primer Concierto de Piano en 1913. El trabajo tenía una base práctica, pero estaba ante la perspectiva de una actuación en lugar de la publicación que el compositor finalmente empezó a realizar un proyecto con el que jugó durante el verano de 1911. Debe de haber tenido un pesar fugaz cuando Derzhanovsky lo invitó a ser solista en un concierto al cual tuvo que negarse. Tomó la alternativa de tocar su Primera Sonata debiendo pagar el viaje entre Moscú y St Petersburg, la paga no era la tentación de esos eventos de verano. La oportunidad de hacer su debut como solista de concierto no estaba, sin embargo, perdida. Un año después, tendría su propio concierto para ofrecerlo a Derzhanovsky y Saradzhev.

### **Manuel M. Ponce. Quatre Pieces pour Piano (Suite Bitonal)**

Frente a la diversidad de estilos y medios que campea en el catálogo del compositor, los especialistas de su obra han tratado de encontrar un hilo conductor que permita seguir el desarrollo de una producción tan rica y variada y que, asimismo, explique el origen y propósito de esa multiplicidad. Sin embargo, sólo un concepto parece capaz de abarcar la totalidad de la obra de Ponce: el eclecticismo. Ningún otro término estilístico -nacionalismo, romanticismo, modernismo, neoclasicismo, vanguardismo, etcétera- es capaz de contener en sí mismo una producción tan intrínsecamente diversa. Por el contrario, puede decirse que la única característica constante en la obra de este artista radica en la reunión sistemática de distintos estilos y elementos musicales para formar con ellos una obra determinada, que no es sino resultado del equilibrio que el compositor sabe encontrar a partir de los más variados componentes. De manera implícita, el propio Ponce reconocía lo anterior: "Mi producción es de muy diversa índole. Necesitaría para ser correcto hablar de lo que prefiero en cada uno de los géneros en que he escrito. Y todavía por el trabajo que me dieron algunas de mis composiciones, por las condiciones en que escribí otras, por los resultados que algunas tuvieron, me sería difícil discernir sobre el valor que yo les concedo".

La producción musical ecléctica de Ponce abarca una amplia variedad de estilos: romántico, impresionista, neoclásico, y neorromántico, así como trabajos que emulan el barroco y el clásico. Además, muchos de sus trabajos se influyen por la música de Cuba, España, y sobre todo México. Aunque su estilo evolucionó dramáticamente del idioma conservador de las piezas de piano tempranas al modernismo del concierto para Violín de 1943, él nunca se hizo un compositor vanguardista. Un romántico en el fondo, demostró la predilección por la melodía expresiva, contrapunto hábil, armonía imaginativa, uso eficaz de motivos, y una preferencia por la tonalidad, todo dentro de los límites de las formas tradicionales, uso instrumental convencional, y ritmos conservadores. La naturaleza de su estilo moderno depende mucho más de la innovación armónica que de otros parámetros.

Tres influencias mayores formaron la música de Ponce sobre el curso de su vida: primero, la música romántica europea que saturó el México en el que él creció; segundo, su interés en música folklórica, que resultó no sólo en su involucramiento como un pionero del Nacionalismo en la música mexicana sino también en un número grande de composiciones con sabor musical cubano y español; y tercero, durante una residencia de ocho años en París, entró en contacto con las tendencias musicales modernas, de las que el Neoclasicismo y el Impresionismo francés dejaron una impresión profunda en su estilo. Uno debe mencionar que la producción musical de Ponce contiene trabajos no nacionalistas y nacionalistas. El último grupo empieza a tomar forma sistemática después de 1910.

Por lo que se refiere a la técnica composicional, la evolución en la música de Ponce puede ser dividida en tres períodos: un período romántico conservador que incluye su trabajo temprano hasta 1915; un período de transición de 1915 hasta 1925; y de 1925 a 1948, un período de modernidad en que él hace uso de los idiomas musicales del último siglo diecinueve y el temprano siglo veinte.

1925-1948: Período moderno

Durante la tercera fase, Ponce expresó su pensamiento musical en un idioma moderno más conectado con su tiempo. Hay diferencias importantes entre los

trabajos que escribió en París (1925-1933) y aquéllos que compuso en México (1933-1943). Por esta razón, es mejor discutirlos separadamente.

A la edad de 42, Ponce decidió poner al día su técnica compositiva. Se fue a París por este propósito, y residió allí de 1925 a 1933. Además de los estudios con Paul Dukas en la Ecole Normale de Musique, Ponce entró en contacto íntimo con la música de algunos de los más grandes compositores del vigésimo siglo, incluidos Stravinsky, Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Honegger, Schoenberg, Berg, Hindemith, Falla, Villa-Lobos, Varèse, y muchos otros. Como resultado, él absorbió más explícitamente tendencias neoclásicas e impresionistas en su estilo. La producción de Ponce mientras estuvo en París también exhibe la influencia creciente de la música española en el compositor. Su colaboración íntima en este momento con el guitarrista español Andrés Segovia lo llevó al contacto íntimo con ese tipo de música. Durante este período, las inclinaciones nacionalistas mexicanas de Ponce estaban casi completamente inactivas.

Hay un aspecto desconcertante en la evolución de la obra musical de Manuel M. Ponce que no ha sido comprendido y aquilatado. Me refiero a la modernización de su lenguaje musical emprendida a partir de 1925, mediante una revisión a fondo de su técnica y una reconsideración de sus contenidos. A partir de 1920, Ponce se venía enfrentando con una necesidad cada vez más apremiante de poner al día su lenguaje y de situar su obra en pleno siglo XX. La aparición de una nueva generación de músicos mexicanistas que reclamaba para sí el doble mérito de lo nacional y lo moderno colocaba a la música de Ponce en la marginación y el atraso.

Ante todo, la composición. Ponce seguía escribiendo, trabajando bajo la dirección de Dukas, y poco a poco su lenguaje y su estilo se modificaron hasta lograr una auténtica renovación, un lenguaje de sonoridades más cercanas a la escuela moderna, diametralmente opuesta al romanticismo de sus primeras obras. Durante estos años el compositor realizó algunas de las páginas más avanzadas de su producción como las *Quatre pièces pour piano*. Sobre este cambio estético, comentaba:

Mis últimas producciones ya son algo muy distinto de toda mi labor anterior. Hay quienes hacen música moderna por moda, "por actualismo", porque sienten el imperio de la librea o del uniforme en boga. Yo no. Si la hago es porque mi estilo se modificó sinceramente al entrar en contacto con este nuevo universo de las notas. (...)

Igor Stravinsky ejerció una influencia poderosa en muchos compositores, y Ponce no era ninguna excepción. De hecho, él abanderó a Stravinsky como el "genio musical de nuestra época." Los aspectos del neoclasicismo de Stravinsky parecen haber influido en Ponce cuyas inclinaciones del contrapunto encontraron tierra fértil en ese estilo. Muchas de sus composiciones alrededor de este tiempo son de proporciones más cortas, siguiendo las ideas de Stravinsky con respecto a la condensación de materiales a través de la eliminación del relleno innecesario (puentes y desarrollos extensos, así como repeticiones excesivas). Esto incluso se refleja en los títulos de varios trabajos: *Quatre miniatures* (1927), *Pequeña suite en estilo antiguo* (ca. 1927), *Sonata breve* (1930), y *Sonatine* (1932).

Ante todo, Stravinski. Él es para mí el genio, especie de Dios misterioso que nos muestra el secreto de su alma eslava (...) Quien haya seguido la

trayectoria parabólica de su inspiración, convendrá en que este monstruo de las músicas celestes es solitario a fuerza de no tener parejo.

Ponce no fue atraído por la música atonal de Schoenberg, demostrando siempre una preferencia por la tonalidad:

Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Prokofieff, Bartok, y otros comprendieron que el concepto de tonalidad es necesario en la creación musical. Pero su concepto no es el mismo concepto tonal que fue seguido por los viejos clásicos y los maestros románticos. Inestabilidad modal, frecuencia de modulaciones temporales, y la vinculación junta de las llamadas disonancias sin preparación, cambia el aspecto exterior de la música contemporánea....

Dentro de su contexto tonal, sin embargo, el vocabulario armónico de Ponce tendió hacia la inestabilidad tonal y también se puso en aumento disonante. Además de la neomodalidad y los procedimientos armónicos impresionistas, en algunos de sus trabajos más aventureros uno puede encontrar la armonía no terciaria, politonalidad, pandiatonismo, y pasajes de extremo cromatismo que bordean en la atonalidad, así como un uso aumentado de disonancias irresolutas. De acuerdo con las tendencias neoclásicas, algunos de estos trabajos rasgan en una concepción horizontal en lugar de una vertical. Así, muchas de las disonancias irresolutas son a menudo el resultado de contrapunto disonante.

Los estudios con Paul Dukas, la exposición constante a la producción musical del momento, el sometimiento a limitaciones constructivas en aras de la modernización de su lenguaje, dieron como resultado un Ponce más ecléctico, aunque preocupado por el panorama de libertad tonal que se le abría como perspectiva. Con suma cautela incursionó en las nuevas técnicas, temeroso de romper los sensibles hábitos de composición de que dependía profundamente. Sus nuevas obras tuvieron otro sello: el idioma era cosmopolita; la inspiración, ponceana.

Una Suite al estilo antiguo fue el primer resultado de la renovación estilística que él proponía; El Canon, la Pavana y la Fughetta de la Suite indicaban su espíritu neoclásico que hacía un uso abundante de la bitonalidad.

En sus Cuatro piezas para piano, también en forma de suite, hizo gala de mayor audacia; en sus cuatro partes -Preludio, Arieta, Zarabanda y Giga- utilizaba una técnica bitonal que reunía modos antiguos con una escala pentáfona y como novedad en la giga tradicional, el compositor ensayaba combinaciones rítmicas extraídas del folklore mexicano.

De esos encuentros entre el lenguaje experimental y la forma clásica surgió un novedoso y refinado estilo pianístico, inédito hasta entonces en Ponce.

La politonalidad, es evidente en algunos trabajos. En *Quatre pièces pour piano* (1929), también conocida como Suite bitonal, cada sistema está escrito en una llave diferente: C mayor y D bemol mayor en las piezas 1 y 4, y C mayor y B mayor en las piezas 2 y 3. Las llaves en cualquier pieza dada están a una segunda menor entre si. Esto produce un sonido muy disonante. El compositor juega con la alternación de teclas blancas en una mano y teclas negras en la otra, una técnica que se encuentra a menudo en otros trabajos, como en la Sonata breve para violín y piano y la segunda Sonata para piano antes mencionada.

Como arriba expresado, armonías modales e impresionistas son características de los trabajos de Ponce durante su residencia en París. La apertura de la música de Ponce del poema de Brull *Por el ir del río* (1931), está en el modo

olio de C sostenido. La armonía tónica (mm. 2, 4, y 6) se alterna con la subdominante (mm. 1, 3, 5). Cada armonía contiene, además séptimas no resueltas, miembros de no-acordes, todo lo cual agrega una huidiza calidad impresionista al pasaje. Similar a la Suite bitonal pero no tan disonante, la armonía aquí involucra el uso de llaves negras y blancas para crear una eficaz técnica pinta palabra.

El estilo maduro de Ponce era moderno pero no de vanguardia. Era el resultado de una evolución continua firmemente basado en los valores musicales tradicionales, no un romper con el pasado, como era el caso en la música atonal de Schoenberg. Basado en la tonalidad, Ponce el idioma musical moderno maduro incorporo su naturaleza romántica así como sus inclinaciones nacionalistas.

Su perfecta asimilación de los recursos técnicos modernos queda patentizada en la suite de Cuatro piezas para piano. Cada trozo es bitonal, moviéndose la mano derecha en una escala y la izquierda en otra; pero Ponce no recurre a tonalidades de múltiples notas en común, sino que combina escalas de cinco sonidos diferentes (en el Preludio y en la Arietta), o junta un modo gregoriano con una escala pentáfona (en la Zarabanda y en la Giga). Nuevas construcciones de acordes a base de cuartas y de quintas, se advierten en toda la obra y en el Preludio intervienen, con fino humor la melodía de "La Paloma" (Ejemplo 1) y un motivo religioso de las populares letanías de las posadas mexicanas (Ejemplo 2.a y 2.b). Tiene forma tripartita (A-B-A), pudiéndose a su vez dividir la primera parte "A" en dos secciones de carácter distinto. La Arietta tiene también forma tripartita, es de carácter lírico y expresivo. En pasajes largos la melodía de la mano derecha está formada a base de cuartas. La Zarabanda es quizá el trozo más bello de la "Suite"; tiene forma bipartita (A-B-A1-B1).

Ej. 1

Allegro

pp

Ej. 2.a

Allegro

## Ej. 2.b

Allegro

Por último, el compás de 6/8 de la giga, alterna y se mezcla con medidas de 2/4 y de 3/4, combinaciones rítmicas que abundan en el folklore mexicano, pero no figuran en la giga clásica. Es de forma bipartita (A-B-A1-B1). Este trozo, muy brillante y muy pianístico, se puede decir que adquiere ya el carácter de una toccata moderna. Presenta glissandos, octavas rápidas y técnicamente es el más difícil de la suite por la velocidad y la posición incómoda de las manos que casi siempre se mueven una sobre otra, así como por los ritmos tan variados que se mezclan. Del conjunto resulta un novedoso, personal y brillante estilo pianístico, de refinadas sonoridades e inspirado lirismo.

Si se comparan algunos famosos ejemplos bitonales de la literatura pianística con la "suite" anterior, resaltaré la audacia de Ponce: Milhaud, en su Corcovado de las Saudades do Brasil, combina escalas de una sola nota diferente (Sol mayor y Re mayor); de Falla, en su Danza de la molinera, combina escalas de dos sonidos diferentes; Prokofiev, en su Sarcasmo No. 2, combina escalas de tres sonidos diferentes; y Bartók, en una de sus Bagatelas, combina escalas de cuatro sonidos diferentes (ejemplo No. 14).

Las Cuatro piezas para piano no son las únicas en donde Ponce abordó la técnica politonal: sus Miniaturas para cuarteto de arcos contienen partes escritas en cuatro tonalidades diferentes (cada instrumento en una escala distinta), alarde quizá solo superado por Milhaud, quien ha combinado seis escalas diferentes en su Serenata No. 3 para orquesta.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Gerald, *Chopin's Musical Style*, Londres: Oxford University Press, 1960.
- ADORNO, Theodor W., *Beethoven, The Philosophy of Music*, California: Stanford University Press, 1998.
- ARNOLD, Denis, FORTUNE, Nigel, *The Beethoven Reader*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.
- BADURA-SKODA, Paul, *Interpreting Bach at the keyboard*, Londres: Clarendon Press – Oxford University Press, 1995.
- BAL Y GAY, Jesús, *Chopin*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- BARRÓN Corvera, Jorge, *Manuel María Ponce, a Bio-Bibliography*, Connecticut: Praeger Publishers, 2004.
- BOYD, Malcolm, *Bach*, Londres: Oxford University Press, 2000.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Beethoven*, Paris: Éditions Du Seuil.
- BRISCOE, James R., *Debussy in Performance*, U.S.A.: Yale University Press, 1999.
- BROYLES, Michael, *Beethoven, The emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*, New York: Excelsior Music Publishing Co., 1987.
- BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Música No. 30, Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- CASTELLANOS, Pablo, *Manuel M. Ponce*, México: Textos de Humanidades / 32, Difusión Cultural / UNAM, 1982.
- COOPER, Barry, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- COOPER, Barry, *The Beethoven Compendium*, Londres: Thames and Hudson, 1991.
- CHANTAVOINE, Jean, *Beethoven*, Buenos Aires: Editorial Tor.
- CHEINER, Sophie, *L. van Beethoven a través de sus 32 Sonatas*, México: Editorial B. Acosta-Amic, 1948.
- DAVID, Hans T., MENDEL, Arthur, *The Bach Reader*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 1945.
- DAVIES, Peter J., *The Character of a Genius*, Londres: Greenwood Press, 2002.
- DAWES, Frank, *Debussy Piano Music*, Seattle: University of Washington Press, 1969.
- DIETSCHY, Marcel, *La Passion de Claude Debussy*, Suiza: A la Baconnière, Neuchatel, 1962.
- DREYFUS, Laurence, *Bach and the Patterns of Invention*, Londres: Harvard University Press, 1996.
- FERCHAULT, Guy, *Claudio Debussy*, Madrid: Colección El Grifón, 1955.
- FULCHER, Jane F., *Debussy and His World*, Princeton: Princeton University Press, 2001.
- GAVOTY, Bernard, *Chopin*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
- GEIRINGER, Karl, *Johann Sebastián Bach. La culminación de una era*, Madrid: Altalena Editores, 1982.
- GUARDIA de la, Ernesto, *Las Sonatas para piano de Beethoven, Historia y Análisis*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1961.
- HATTEN, Robert S., *Beethoven*, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- HUNEKER, James, *Chopin, The Man and his Music*, New York: Dover Publications, Inc., 1996.

IRIBARNE, F., *Chopin su vida sus obras*, Buenos Aires: Casa Editorial Hispano-Americana.

JACHIMECKI, Zdislas, *Frédéric Chopin, Et son Oeuvre*, Paris: Librairie Delagrave, 1930.

JAFFÉ, Daniel, *Sergey Prokofiev*, Londres: Phaidon Press Limited, 1998.

JONES, Timothy, *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.

KALLBERG, Jeffrey, *Chopin at the Boundaries*, Londres: Harvard University Press, 1996.

LANGHAM, Richard, *Debussy Studies*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

LOCKSPEISER, Edward, *Debussy*, Buenos Aires: Editorial Schapire S. R. L., 1959.

LOCKSPEISER, *Debussy*, México: Editora Nacional, 1967.

LOCKWOOD, Lewis., KRAMER, Lawrence, *Beethoven Forum*, Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.

MATTHEWS, Denis (ed.), *Keyboard Music*, Nueva York: Praeger Publishers, 1972.

MINTURN, Neil, *The Music of Sergei Prokofiev*, U.S.A.: Yale University Press, 1997.

MIRANDA, Ricardo, *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*, México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1998.

MORENO Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

NESTYEV, Israel V., *Prokofiev*, Buenos Aires: Editorial Schapire S.R.L., 1960.

NEWMAN, William S., *Beethoven on Beethoven*, New York: W. W. Norton & Company, 1988.

NICE, David, *Prokofiev, From Russia to the West*, U.S.A.: Yale University Press, 2003.

NICHOLS, Roger. *Debussy Remembered*, Londres: Clays Ltd., 1992.

PITROU, Robert, *Juan Sebastián Bach*, Barcelona: Gráfica Bachs, 1943.

POIRÉE, Élie, *Chopin*, Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens, Editeur.

ROBERTS, Paul, *Debussy*, U.S.A.: Amadeus Press, 1996.

ROBINSON, Harlow, *Prokofiev*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988.

ROBINSON, Harlow, *Selected Letters of Sergei Prokofiev*, Boston: Northeastern University Press, 1998.

SALAZAR, Adolfo, *Juan Sebastián Bach*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

SAMSON, Jim, *Chopin*, Londres: Oxford University Press, 1996.

SAMUEL, Claude, *Prokofiev*, Paris: Éditions du Seuil.

SCHERMAN, Thomas K., BIANCOLLI, Louis, *The Beethoven Companion*, New York: Doubleday & Company, Inc., 1972.

SCHINDLER, Anton Felix, *Beethoven as I Knew Him*, Londres: Faber and Faber, 1966.

SCHWEITZER, Albert, *J. S. Bach. El músico poeta*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1955.

SCOTT, Marion M., *Beethoven*, Buenos Aires: Editorial Schapire S. R. L., 1960.

SPITTA, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, vol. II, Nueva York: Dover Publications, 1979.



STOWELL, Robin, *Performing Beethoven*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1996.

SZULC, Tad, *Chopin in Paris*, New York: A Lisa Drew Book, Scribner, 1998.

THOMPSON, Hugh, *Debussy*, New York: Dover Publications, 1967.

TREZISE, Simon, *The Cambridge Companion to Debussy*, United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.

TYSON, Alan, *Beethoven Studies 2*, Londres: Oxford University Press, 1977.

VALENCIA, Pedro Courbis, *Beethoven*, Santiago de Chile: Librería del Conservatorio Católico, 1927.

VALETTA, Hipólito, *Chopin , La vida, obra y amores del gran músico*, Buenos Aires: Editorial Atalaya, 1945.

VUILLERMOZ, Émile, *Claude Debussy*, Paris: Flammarion Éditeur.

WEINSTOCK, Herbert, *Chopin; The Man and his Music*, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1949.

WIERZYNSKI, Casimir, *Vida y muerte de Chopin*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952.

WOLFF, Christoph, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, Nueva York: W.W. Norton & Company, 2000.

## **Anexos**

**Suite Inglesa No. 3, BWV 808 en Sol menor**  
**Johann Sebastián Bach**  
**The Bach – Gesellschaft Edition**  
**Dover Publications, Inc.**  
**New York 1853**

### SUITE III.

Prélude.

The musical score for 'Prélude' is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/8 time and begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the initial melodic lines in both hands. The second system features a more active bass line with sixteenth-note patterns. The third system continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass. The fourth system introduces a key change to one flat (F major) and features a more complex melodic line in the treble. The fifth system returns to the original key signature and shows a more melodic bass line. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of two staves each. The music is in a minor key, indicated by the key signature (three flats). The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs, accents, and fermatas. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a key signature of three flats. The music is written in a style that suggests a late Romantic or early 20th-century composition. The notation includes many slurs, indicating phrasing, and various articulations like accents and fermatas. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The tempo and meter are not explicitly stated but appear to be a moderate, steady pace. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like accents and hairpins. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

A musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as *tr* (trill) and *mf* (mezzo-forte). A section marked with a circled 'b' (b) begins in the third system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

B. W. XIII. (2)

Allemande.

The image displays a musical score for a piece titled "Allemande." The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are also some dynamic markings like accents and hairpins. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the sixth system.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex, flowing melody in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with intricate melodic lines and rhythmic patterns in both hands.

Courante.

The 'Courante' section is marked with a 3/8 time signature. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The melody is characterized by a steady eighth-note pulse in the right hand, with a more active bass line in the left hand.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music features a mix of melodic and harmonic textures.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex melodic and rhythmic patterns.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music concludes with a final cadence in both hands.

36 [36]

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex, flowing melody in the right hand with many accidentals and a steady accompaniment in the left hand.

The second system continues the piece with two staves. The right hand has a series of sixteenth-note passages, while the left hand provides a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

The third system shows further development of the piece. The right hand continues with intricate melodic lines, and the left hand maintains a consistent accompaniment pattern.

The fourth system concludes the first section of the piece. It features a final melodic flourish in the right hand and a cadence in the left hand.

Sarabande.

The Sarabande section begins with a new key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The right hand has a more lyrical, slower melody, and the left hand has a simple, steady accompaniment.

The second system of the Sarabande continues the melodic and accompanimental themes established in the first system.

The final system of the Sarabande concludes with a gentle melodic line in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

B. W. XIII. (2)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The time signature is 3/4. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Les agréments de la même Sarabande.

The second system begins the 'Les agréments' section. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The time signature is 3/4. The music is characterized by flowing sixteenth-note passages in the right hand and steady eighth-note patterns in the left hand.

The third system continues the Sarabande. It shows a continuation of the melodic and harmonic themes established in the previous systems. The notation includes various ornaments and slurs, indicating a decorative and expressive style.

The fourth system of the Sarabande features more intricate melodic lines in the treble clef, with frequent sixteenth-note runs. The bass clef accompaniment remains consistent, providing a steady foundation for the melody.

The fifth system continues the Sarabande with similar melodic and harmonic patterns. The notation is dense with sixteenth notes, creating a sense of continuous motion.

The sixth system of the Sarabande shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The notation includes various ornaments and slurs, indicating a decorative and expressive style.

The seventh system of the Sarabande concludes the piece. It features a final melodic phrase in the treble clef and a corresponding accompaniment in the bass clef. The notation includes various ornaments and slurs, indicating a decorative and expressive style.

B. W. XIII. (2)

Gavotte I.  
(alternativement.)

Musical score for Gavotte I. (alternativement.) in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece. The second system includes first and second endings. The third system features a trill in the right hand. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system shows a change in the bass line. The sixth system concludes the piece with a final cadence.

Gavotte II.  
(ou la Musette.)

Musical score for Gavotte II. (ou la Musette.) in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece. The second system concludes the piece with a final cadence.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece in the same key signature. The treble clef melody continues with similar rhythmic patterns, and the bass clef accompaniment remains consistent.

Gigue.

Gigue.

Third system of musical notation, starting with the word "Gigue." in the left margin. The key signature changes to two flats (Bb, Eb), and the time signature changes to 3/8. The treble clef features a more complex, flowing melody with slurs, while the bass clef has a simpler accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the Gigue in the key of two flats. The treble clef melody is highly melodic and expressive, with many slurs and ties.

Fifth system of musical notation, showing further development of the Gigue melody in the treble clef, with intricate phrasing and dynamics.

Sixth system of musical notation, continuing the melodic and rhythmic patterns of the Gigue.

Seventh system of musical notation, concluding the Gigue with a final flourish in the treble clef.

This page of piano sheet music consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like accents and hairpins. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

**Sonata Op. 31, No. 2 “*La Tempestad*”**  
**Ludwig van Beethoven**  
**Heinrich Schenker (Ed.)**  
**Dover Publications, Inc.**  
**New York 1975**

# SONATE.

311

Op. 31.Nº2.

17. *Largo.* *Allegro.* *Adagio.* 5

20 10

15

20

25

30

1) The fingering in italics and the pedal indications are Beethoven's.



First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (5, 2, 4, 2) and dynamics (*sf*).

Second system of musical notation, measures 5-8. Measure 5 is circled with the number 35. Includes fingerings (4, 2, 1, 2) and dynamics (*sf*).

Third system of musical notation, measures 9-12. Measure 10 is circled with the number 40. Includes fingerings (2, 1, 4, 2) and dynamics (*sf*, *fp*).

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Measure 14 is circled with the number 45. Includes fingerings (1, 4, 4, 2, 5, 3, 3, 4, 2, 5, 4) and dynamics (*sf*).

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Measure 18 is circled with the number 50. Includes fingerings (2, 1, 4, 2, 3, 3, 3, 4, 2, 3, 1, 3, 2, 3, 5, 3, 5, 2, 4, 2) and dynamics (*cresc*, *f*).

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Measure 22 is circled with the number 55. Includes fingerings (2, 5, 2, 2, 1, 5, 3, 1, 2, 5, 5, 4, 3, 5, 5, 4, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 2, 4) and dynamics (*f*).

60 *sf* *decrec.* *p* *sf* 65 *sf*

70 *sf* *ff* *p* *cresc.*

75 *p*

80 *p*

85 *p cresc.*

90 *sf* *sf* *pp* *ced.* *Largo.* \*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure numbers 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are circled. Dynamics include *sf* (sforzando), *p* (piano), *ff* (fortissimo), *decrec.* (decrescendo), *cresc.* (crescendo), and *pp* (pianissimo). The tempo marking *Largo.* appears at measure 90. The score includes various fingerings, slurs, and articulation marks. A double bar line at measure 90 indicates a first and second ending. The first ending leads to a *pp* section with a *ced.* (crescendo) marking, while the second ending leads to a *Largo.* section. The piece concludes with a fermata and an asterisk.

Allegro.

95

100

105

110

115

1) Thus in the original edition; it can also be executed:

120

120 121 122 123 124

125

125 126 127 128 129

130 135

130 131 132 133 134 135

140

Largo.

140 141 142 143 144 145

150

Allegro.

145 146 147 148 149 150

Adagio.

Largo.

155

150 151 152 153 154 155

**Allegro.**

160 *pp* *cresc.*

165 *sf* *ff*

170 *f*

175 *cresc.*

180 *f*

185 *f*

190 *dim.* *p* *f*

317

195

200

205

210

215

220

225

*sf* *ff* *p* *cresc.* *f* *p* *p cresc.* *pp*

Adagio.

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are circled. The piece concludes with a final flourish in measure 30. Two footnotes at the bottom left provide alternative fingerings for specific passages.

1)  2)  also 





320

Musical score system 1, measures 54-55. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with a slur over measures 54 and 55, and a circled measure number 55. The left staff has a complex rhythmic accompaniment with many fingerings. Dynamics include *f* and *f* 4.

Musical score system 2, measures 56-59. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with a slur over measures 56 and 57, and a circled measure number 60. The left staff has a complex rhythmic accompaniment with many fingerings. Dynamics include *f* and *f*.

Musical score system 3, measures 60-64. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with a slur over measures 60 and 61, and a circled measure number 60. The left staff has a complex rhythmic accompaniment with many fingerings. Dynamics include *p* and *p*.

Musical score system 4, measures 65-69. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with a slur over measures 65 and 66, and a circled measure number 65. The left staff has a complex rhythmic accompaniment with many fingerings. Dynamics include *cresc.* and *p*.

Musical score system 5, measures 70-74. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with a slur over measures 70 and 71, and a circled measure number 70. The left staff has a complex rhythmic accompaniment with many fingerings. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Musical score system 6, measures 75-79. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with a slur over measures 75 and 76, and a circled measure number 70. The left staff has a complex rhythmic accompaniment with many fingerings. Dynamics include *p*, *decresc.*, and *cresc.*

Musical score system 1, measures 75-80. The system is in G minor (one flat) and 4/4 time. It features a piano (*p*) and *dolce* dynamic. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 75 is circled. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *p*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score system 2, measures 80-85. The system continues in G minor and 4/4 time. It features a piano (*p*) and *pp* dynamic. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 80 is circled. Dynamics include *cresc.*, *pp*, and *cresc.*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score system 3, measures 85-90. The system continues in G minor and 4/4 time. It features a piano (*p*) and *sf* dynamic. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 85 is circled. Dynamics include *sf*, *p*, and *cresc.*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score system 4, measures 90-95. The system continues in G minor and 4/4 time. It features a piano (*p*) and *sf* dynamic. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 90 is circled. Dynamics include *sf*, *p*, and *cresc.*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score system 5, measures 95-100. The system continues in G minor and 4/4 time. It features a piano (*p*) and *sf* dynamic. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 95 is circled. Dynamics include *sf*, *p*, and *cresc.*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score system 6, measures 100-105. The system continues in G minor and 4/4 time. It features a piano (*p*) and *cresc. p* dynamic. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 100 is circled. Dynamics include *cresc. p* and *p*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

1) With Nachschlag. 2) With Nachschlag.

Allegretto.

This musical score is for a piece titled "Allegretto" in 3/8 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a 4-measure rest in the bass staff. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and slurs. Dynamics fluctuate throughout, including *cresc.* (crescendo), *dimin.* (diminuendo), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *p* (piano). Fingering numbers (1-5) are indicated for many notes. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are circled at the end of their respective systems. The piece concludes with a 2-measure rest in the bass staff.

Musical score for piano, measures 45-90. The score is written in a single system with two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are circled. Dynamic markings include *dim.*, *p*, *f*, and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a *cresc.* marking in measure 90.

324

95 100

*p* *f*

105

110

115

120

125 130

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 135, 140, 145, 150, 155, and 160 are circled at the beginning of their respective systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line at measure 165.

325

135

140

145

150

155

160

165

*sf*

*cresc.*

*f*

*p*

*cresc.*

System 1: Measures 165-170. Treble clef, key signature of one flat. Measure 165 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 170 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 2: Measures 171-176. Treble clef. Measure 171 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 175 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 3: Measures 177-184. Treble clef. Measure 180 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 4: Measures 185-194. Treble clef. Measure 185 is circled. Measure 190 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 5: Measures 195-204. Treble clef. Measure 195 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 6: Measures 205-210. Treble clef. Measure 200 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

205 210 327

215

220

225

230 235

240



Musical score for piano, measures 245-280. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or E-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 245, 250, 255, 260, 265, 270, 275, and 280 are circled. Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), *decresc.* (decrescendo), and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments (wavy lines) are present over notes in measures 270 and 275. The piece concludes with a fermata over the final note in measure 280.







**Scherzo Op. 31, No. 2 en Si b menor**  
**F. Chopin**  
**The Paderwski Edition**  
**Dover Publications, Inc., New York**

A Mademoiselle la Comtesse Adèle de Fürstenstein

# SCHERZO

FR. CHOPIN

Op. 31

**Presto**

2

1

sotto voce

ff

8

9

pp

ff

8

17

f

pp

8

26

ff

8

33

pp

ff

8

Tad.

\*

Tad.

\*

Tad.

\*

Tad.

\*

Tad.

\*

Tad.

\*

8

41 *f* *ff*

51 *p*

57 *ff* *pp*

63 *poco ritenuto* *(a tempo)* *con anima*

69 *cresc.*

75

81 *f* *dolce*

Tr. \* Tr. \* Tr. \*

86

Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \*

91

Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \*

97

Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \*

102

Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \*

107 *cresc.*

Tr. \* Tr. \* Tr. \* Tr. \*



112

*ff*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

118

*ff* *p*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

124

*ff* *p*

*Ped.* \* *Ped.* \*

130

*ff* *p*

*Ped.* \*

138

*pp* *ff*

*Ped.* \*

146

*sf*

*Ped.* \* *Ped.* \*

157 *pp* *ff*

8

164 *pp* *ff*

8

170

4

8

178 *ff*

4

8

185 *p* *ff*

8

191

*poco ritenuto*

*pp*

197

*(a tempo)*

*con anima*

202

*cresc.*

207

212

*f*

*dolce*

218

223

Handwritten musical score for measures 223-228. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *leg.* and *\* leg.* under the left hand.

229

Handwritten musical score for measures 229-233. The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Performance markings include *leg.* and *\* leg.* under the left hand.

234

Handwritten musical score for measures 234-238. The right hand features a series of chords with a fermata over the final measure. The left hand plays eighth-note accompaniment. Performance markings include *leg.* and *\* leg.* under the left hand.

239

Handwritten musical score for measures 239-243. The right hand has a series of chords with a fermata over the final measure. The left hand plays eighth-note accompaniment. A *cresc.* marking is present above the right hand. Performance markings include *leg.* and *\* leg.* under the left hand.

244

Handwritten musical score for measures 244-248. The right hand has a series of chords with a fermata over the final measure. The left hand plays eighth-note accompaniment. A *ff* marking is present above the right hand. Performance markings include *leg.* and *\* leg.* under the left hand.

249

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

255

Ped. \* Ped. m.s. m.s.

261

sostenuto  
sotto voce  
Ped. \*

269

p

278

delicatiss.  
Ped. \*

285

293

*pp* *slentando*

21

*leg.* \*

303

*espress.*

*leg.* \*

310

*legato*

35 1 2 4 3 2 5 4 3 1 2 4 3 2 1 2 4 3 2

317

5 4 3 5 1 2 4 3 2 1 2 4 3 2 1 2 4 3 2

324

legato

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

331

legato

Ped. \* Ped. \*

338

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

345

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

352

cresc. ed animato

ff

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

359

*sf*

This system contains measures 359 through 365. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 359-365. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *sf* at the beginning of measure 360. A sharp sign is present at the end of the system.

*sostenuto*

366

*f*

This system contains measures 366 through 374. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *f* at the beginning of measure 366. A sharp sign is present at the end of the system.

375

*p*

This system contains measures 375 through 382. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *p* at the beginning of measure 376. A sharp sign is present at the end of the system.

383

*delicatiss.*

This system contains measures 383 through 390. The right hand has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *delicatiss.* at the beginning of measure 383. The left hand has a bass line with a sharp sign at the end of measure 383. A sharp sign is present at the end of the system.

391

This system contains measures 391 through 398. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line. A sharp sign is present at the end of the system.



401 *pp* *slentando*

408 *espress.* *legato*

414

420

426 *legato*

432 *leggiere*

*p* \* *p* \* *p* \*

438

*p* \* *p* \* *p* \*

444

*p* \* *p* \* *p* \*

450

*p* \* *p* \* *p* \*

456 *cresc. ed animato*

*p* \* *p* \* *ff* *p*



492 *agitato* *sf*

498

503

508 *cresc.*

513 *ff*

519

*ff*

\* Ped. \*

525

*cresc.*

\* Ped. \*

532

\* Ped. \*

538

*sf*

\* Ped. \*

*sempre con fuoco*

544

*ff*

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

550

*f* *mf*

*Ped.* \*

555

560

565

*dimin.*

571

*calando*

578 *smorzando* *sotto voce*

585 *pp*

593 *ff*

601 *f* *pp*

612 *ff* *pp*

620 *ff*

8

Tad. \* Tad. \* Tad. \* Tad. \*

629 *ff* *P*

8

Tad. \* Tad. \*

637 *ff*

8

Tad. \*

644 *pp* *poco ritenuto* *(a tempo)* *con anima*

Tad. \*

650 *cresc.*

Tad. \* Tad. \* Tad. \* Tad. \* Tad. \* Tad. \*



656

*Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \**

662

*Teo. \* Teo. - \* Teo. \* Teo. \**

*f dolce*

668

*Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \**

674

*Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \* Teo. \**

680

*Teo. \* Teo. \* Teo. \**

685

*And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \*

691

*And.* *cresc.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \*

697

*And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \*

702

*And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \*

708

*ff* *s* \* *s* \* *s* \* *And.* \* *And.* \*

714

8

*mf* \*

This system contains measures 714 through 719. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. Measure 714 has a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first measure. A bracket labeled '8' spans measures 714 to 719. An asterisk is placed below measure 715.

720

8

*cresc.*

*mf*

This system contains measures 720 through 725. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. Measure 720 has a dynamic marking of *mf*. A bracket labeled '8' spans measures 720 to 725. A *cresc.* marking is present in measure 724. A fermata is placed over measure 725.

726

8

\* *mf* \* *mf* \* *mf* \* *mf* \* *mf* \* *mf* \* *mf*

This system contains measures 726 through 731. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. Measure 726 has a dynamic marking of *mf*. A bracket labeled '8' spans measures 726 to 731. Asterisks are placed below measures 726, 727, 728, 729, 730, and 731.

732

*più mosso*

*f*

8

*mf* \*

This system contains measures 732 through 738. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. Measure 732 has a dynamic marking of *f*. A tempo marking of *più mosso* is present above measure 732. A bracket labeled '8' spans measures 732 to 738. Asterisks are placed below measures 732 and 738.

739

8

*mf*

This system contains measures 739 through 744. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. Measure 739 has a dynamic marking of *mf*. A bracket labeled '8' spans measures 739 to 744. A fermata is placed over measure 744.

8<sup>va</sup>

745

*stretto e cresc.*

1 2 1 2

\*

8<sup>va</sup>

753

*(ff) marcato*

3 2 3

8<sup>va</sup>

759

*più mosso*

765

8<sup>va</sup>

772

*rit.* \*

*rit.* \*

*rit.* \*

*rit.* \*

*rit.* \*

*rit.* \*

*rit.* \*

*rit.* \*

*rit.* \*

*rit.* \*

**Poissons d'or (Goldfish), Images, 2<sup>e</sup> Série (1907)**  
**(ded. to Ricardo Viñes)**  
**Dover Publications, Inc.**  
**New York, 1992.**

Poissons d'or

**Animé** (M.M. 112 = ♩)

*pp* aussi léger que possible

*marqué*  
*p*

The image displays a musical score for a piece titled "Poissons d'or". The score is written for piano and is divided into three systems. The first system begins with the tempo marking "Animé (M.M. 112 = ♩)" and the dynamic instruction "pp aussi léger que possible". The second system includes the marking "marqué p". The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The score features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including rapid sixteenth-note passages and sustained chords. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

dim. molto

*p*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *dim. molto*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p*.

*p*

*p*

This system contains the next two staves. The upper staff has a melodic line with sixteenth-note runs and a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with sixteenth-note runs and a dynamic marking of *p*.

*più p*

*p*

This system contains the next two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *più p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p*.

*p e cresc.*

*p*

This system contains the final two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p e cresc.*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p*.

First system of a musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The first two measures are marked with a forte dynamic (*f*) and contain chords. The third measure is marked with a piano dynamic (*p*) and contains a single chord. The bass line consists of five measures, each starting with a forte dynamic (*f*) and an accent (>), followed by a series of notes connected by a dashed line.

Second system of the musical score. It begins with the instruction "Un peu retenu" above the staff. The music continues with chords in the treble clef and notes in the bass clef. A dynamic marking of *più p* (more piano) is present. The bass line continues with notes connected by a dashed line.

Third system of the musical score. It starts with the instruction "au Mouvt" (at movement) above the staff. The music features a complex texture with multiple layers of notes, including a dense bass line. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present. The system is characterized by many beamed notes and slurs.

Fourth system of the musical score, continuing the complex texture from the previous system. It features dense, beamed notes in both the treble and bass clefs, with various slurs and articulations. The system concludes with a double bar line.



First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, and two bass clef staves below it. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The top staff contains a melodic line with a long slur. The middle and bottom staves contain dense, rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present in the middle staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff layout as the first system. The melodic line in the top staff continues with similar phrasing. The accompaniment in the lower staves remains dense and rhythmic. A dynamic marking of *pp* is present in the middle staff.

Capricieux et souple

Third system of musical notation, featuring a change in texture. The top staff has a more melodic and expressive line with slurs and ornaments. The middle and bottom staves provide a simpler accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the middle staff. An 8-measure repeat sign is visible in the top staff.

Fourth system of musical notation, returning to a dense, rhythmic texture. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, and two bass clef staves below it. The music is in the same key and time signature as the previous systems. The top staff contains a melodic line with a long slur. The middle and bottom staves contain dense, rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present in the middle staff.

First system of a musical score. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music features a complex melodic line in the treble clef with slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the grand and bass staves. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the grand staff. A first ending bracket with a repeat sign and a first ending '1' is shown above the treble clef staff.

Second system of the musical score. It continues the three-staff format. The treble clef staff has a first ending bracket with a repeat sign and a first ending '1'. A dynamic marking of *p* is in the grand staff, and *m.d. m.g.* (mezzo-forte mezzo-giochiato) is in the bass staff. The system concludes with a double bar line.

Third system of the musical score. It features a grand staff with complex chordal textures and melodic fragments. The music is characterized by dense harmonic structures and various articulations. A dynamic marking of *f* (forte) is visible in the grand staff.

Fourth system of the musical score. It returns to a more melodic focus in the treble clef staff with slurs and ties. The grand and bass staves provide accompaniment. A dynamic marking of *p* is in the grand staff. A first ending bracket with a repeat sign and a first ending '1' is shown above the treble clef staff.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final note. The left hand provides harmonic accompaniment. The dynamic marking is *mf* and the instruction is *expressif*.

Second system of musical notation. It is divided into two measures. The first measure is marked *p* and includes the instruction *Cédez*. The second measure is marked *mf* and includes the instruction *Expressif et sans rigueur*. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with a slur and a fermata. The dynamic marking *p* is also present in the left hand of the second measure, along with the instruction *rapide*.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with a slur and a fermata. The dynamic marking is *p* and the instruction is *au Mouvt*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with a slur and a fermata. The dynamic marking is *f* and the instruction is *Serrez*. The dynamic marking *cresc.* is also present in the right hand, and *molto* is present in the left hand.

au Mouv<sup>t</sup> précédent

First system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The first staff has a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff starts with a forte (*f*) dynamic and contains a rapid sixteenth-note passage marked *rapide*. The bass staff has a simple accompaniment. A fermata is placed over the end of the first staff.

Retenu - - -

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same grand staff and key signature. The middle staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a rapid sixteenth-note passage. The first staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff continues the accompaniment. A fermata is placed over the end of the first staff.

a Tempo I<sup>o</sup>

Third system of musical notation. The grand staff continues. The first staff has a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The bass staff has a simple accompaniment. The system concludes with a fermata over the first staff.

Fourth system of musical notation. The grand staff continues. The first staff has a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff starts with a forte (*f*) dynamic and contains a rapid sixteenth-note passage. The bass staff has a simple accompaniment. The system concludes with a fermata over the first staff and a *ff* (fortissimo) dynamic marking below the bass staff.

pp

pp

This system contains three measures of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *pp* is present in both staves.

This system contains three measures of music. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment. The dynamic marking *pp* is present in the lower staff.

*molto pp*

*la basse un peu en dehors*

This system contains two measures of music. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *molto pp*. The lower staff has a complex accompaniment with a dynamic marking of *pp*. A performance instruction *la basse un peu en dehors* is written below the lower staff.

*pp*

This system contains two measures of music. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The lower staff has a complex accompaniment with a dynamic marking of *pp*.

cre - - - - - scen - - - - - do

This system shows the vocal line with lyrics "cre - - - - - scen - - - - - do". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

*molto cresc.*

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *molto cresc.* marking and features a melodic line in the right hand and chords in the left hand.

*f*

This system features a piano accompaniment with a *f* dynamic. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a dense chordal texture.

*Rubato*

*ff*

*f*

This system is marked *Rubato* and includes dynamics *ff* and *f*. The piano part features a descending melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

au Mouvt

*f*

*f*

Rubato

*f*

*f*

au Mouvt

Retenu

arraché

*ff* rapide

*ff*

*più ff*

*ff*

8<sup>a</sup> bassa - 1

8  
*ff* rapide  
*ff*  
8ª bassa!  
Retenu  
*più ff*

au Mouvt  
< i>sff  
*ff*

*doux*  
*p*



First system of a piano score. It consists of three staves: a treble clef staff with a few notes, a grand staff (treble and bass clefs) with a continuous eighth-note accompaniment, and a bass clef staff with a similar eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p* is present at the beginning.

En s'apaisant

Second system of the piano score. It features three staves. The top staff has a few notes with a dynamic marking *più p*. The middle and bottom staves continue the eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p* is present at the start of the second measure, and *mf* appears at the end of the system.

Cédez

Third system of the piano score. It consists of three staves. The top staff has a few notes with a dynamic marking *p*. The middle and bottom staves continue the eighth-note accompaniment. A dynamic marking *mf* is present at the end of the system.

Commencer au dessous du Mouvt

Fourth system of the piano score. It consists of three staves. The top staff has a few notes with a dynamic marking *pp scherzando*. The middle and bottom staves continue the eighth-note accompaniment. A dynamic marking *mf* is present at the end of the system.

au Mouvt et en serrant jusqu'à la fin

First system of a piano score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a series of ascending eighth-note chords, each tied to the next. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Second system of the piano score. It continues the ascending eighth-note chord pattern. The first measure is marked *cresc.* and the second measure is marked *più cresc.*

Third system of the piano score. The first measure is marked *f*, the second *dim.*, and the third *p*. The music continues with the ascending eighth-note chord pattern.

Fourth system of the piano score, divided into two sections. The first section is marked *Modéré* and *pp*, featuring a triplet of eighth notes with the number '10' above it. The second section is marked *Retenu* and *più pp*, also featuring a triplet of eighth notes with the number '10' above it. The system concludes with a final *ppp* dynamic marking and a fermata over the final chord.

**Sonata No. 1 en fa menor, Op. 1**  
**Sergei Prokofieff**  
**Internacional Music Company**  
**New York, 1971**

# SONATA No. 1

SERGEI PROKOFIEFF, Op. 1  
(1891-1953)

Allegro

PIANO

*ff* *dim.*

*rit.* *p*

*2* *2*

2510

© Copyright 1971 by International Music Company, New York 10017

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a series of chords. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

The second system continues the piece. The treble staff includes a second ending marked with a '2' and a fermata. The bass staff has a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking.

The third system features a second ending in the treble staff, marked with a '2' and a fermata. The bass staff continues with its accompaniment.

The fourth system is marked with *f marcato e rit.* (forte, marked, and ritardando). It includes a second ending in the treble staff marked with a '2' and a dynamic marking of *p* (piano).

The fifth system is marked with *dim.* (diminuendo). It features a first ending in the treble staff marked with an '8' and a fermata. The bass staff concludes the piece with a final chord.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Time signature: 3/4. Dynamics: *p* (piano) at the start, *dim.* (diminuendo) at the end. The system contains two staves with various melodic and harmonic lines.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. Dynamics: *sf* (sforzando) in the bass line. The system contains two staves with various melodic and harmonic lines.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. Dynamics: *sf* (sforzando) in the bass line. The system contains two staves with various melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. Dynamics: *sf* (sforzando) in the bass line. Includes the instruction *molto rit.* (molto ritardando) in the bass line. The system contains two staves with various melodic and harmonic lines.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) in the bass line. The system contains two staves with various melodic and harmonic lines.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 3/4. The system contains two staves with various melodic and harmonic lines.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, interspersed with rests.

The second system continues the musical piece. It includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo) above the first measure, *rit.* (ritardando) above the second measure, and *ff* (fortissimo) above the third measure. The notation shows a progression of chords and a melodic line in the upper staff, with a corresponding bass line in the lower staff.

The third system shows a change in the bass line, with a '2' marking below the notes, possibly indicating a second ending or a specific fingering. The upper staff continues with harmonic support and melodic elements.

The fourth system continues the musical development. A '2' marking is present in the bass line, similar to the previous system. The notation includes various chordal textures and melodic lines across both staves.

The fifth system features complex chordal structures in both staves. The upper staff has a more active melodic line, while the lower staff provides a dense harmonic foundation with many chords.

The sixth system concludes the page with dense chordal textures. The upper staff has a melodic line that moves through various intervals, while the lower staff is filled with rich harmonic accompaniment.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a *rit.* (ritardando) marking. The fifth system has a fortissimo (*ff*) dynamic. The sixth system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The notation includes various note values, rests, slurs, and articulation marks.



The image displays six systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a *f* dynamic and a *dim.* marking. The second system includes a *p* dynamic and a *rit.* marking. The third system has *f* and *dim.* markings, with a *pp* marking at the end. The fourth system is marked *sempre cresc.* and *sf*. The fifth system is marked *sf*. The sixth system is marked *sf* and ends with a double bar line and repeat sign.

8

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff features a bass line with eighth notes and chords, marked with a forte *sf* dynamic. A dotted line above the treble staff indicates a measure rest for 8 measures.

8

Second system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and chords. The bass clef staff has a bass line with eighth notes and chords. A dotted line above the treble staff indicates a measure rest for 8 measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and chords. The bass clef staff has a bass line with eighth notes and chords.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and chords. The bass clef staff has a bass line with eighth notes and chords.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and chords, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff has a bass line with eighth notes and chords.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with various intervals and rests. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A *cresc.* marking is present above the right hand.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings such as *rit.*, *ff*, *mf*, and *cresc.*. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand has a more active bass line. A *7* (septima) is indicated in the bass line.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with triplets (marked with a '3'). The left hand has a bass line with some triplets and slurs.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords and slurs. A *ff* dynamic marking is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords and slurs. A *rit. molto* marking is present.

Meno mosso

pp

This system contains the first two measures of the piece. The tempo is marked 'Meno mosso'. The music is in a 12/8 time signature and begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

*dim.*

This system contains measures three through five. The dynamics are marked with a decrescendo (*dim.*). The right hand continues with its melodic and harmonic development, and the left hand maintains its rhythmic accompaniment.

Allegro

pp

*dim.*

This system contains measures six through eight. The tempo changes to 'Allegro'. The music starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a decrescendo (*dim.*) in the final measure. The right hand has more active melodic lines, and the left hand accompaniment becomes more complex.

This system contains measures nine through eleven. The right hand continues with its melodic and harmonic development, and the left hand maintains its rhythmic accompaniment.

*dim.*

*f*

This system contains the final three measures of the piece. It features a decrescendo (*dim.*) in the first measure and a forte (*f*) dynamic in the last two measures. The right hand has a melodic line with an 8-measure slur, and the left hand accompaniment concludes with a strong chord.

First system of musical notation, measures 1-3. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with eighth notes and slurs. Dynamics include *cresc.* and *sf*. There are also some double-bow or double-measure markings (2) in the left hand.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes in measure 5. The left hand has a bass line with slurs and some double-measure markings (2). Dynamics include *sf*.

Third system of musical notation, measures 7-9. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs and some double-measure markings (2). Dynamics include *sf*.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The right hand has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 11. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *cresc.* and *sf*. There are also some double-measure markings (2) in the left hand.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The right hand has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 13. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *rit.* and *p*. There are also some double-measure markings (2) in the left hand.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *dolce* marking. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment. The key signature has three flats.

Second system of musical notation, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of musical notation, featuring more complex chordal textures in the treble staff.

Fourth system of musical notation, including a *dim.* (diminuendo) marking. The treble staff has a more active melodic line.

Fifth system of musical notation, starting with a *sempre animando* marking and a *p* (piano) dynamic. The tempo and dynamics increase significantly in this system.

The first system of music consists of three measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in the second measure. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

The second system contains three measures. The right hand continues the melodic development with various ornaments and slurs. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

The third system shows three measures of music. The right hand's melody becomes more intricate with slurs and ties. The left hand's accompaniment remains consistent.

The fourth system includes three measures. The right hand features a trill in the second measure. The left hand has a more active accompaniment with chords. A *cresc.* marking is present in the second measure of the right hand.

The fifth system consists of three measures. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a more complex accompaniment with chords and slurs. A *f* marking is present in the second measure of the left hand.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of chords and a melodic line. The bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings, including accents and hairpins, throughout the system.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a more active accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the treble staff in the middle of the system.

The third system shows a change in texture. The treble staff has a more complex melodic line with many slurs. The bass staff has a steady accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the treble staff at the beginning of the system.

The fourth system continues with similar melodic and accompaniment patterns. The treble staff has a melodic line with many slurs, and the bass staff has a steady accompaniment.

The fifth system concludes the page. The treble staff has a melodic line with many slurs, and the bass staff has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.



Più mosso

The first system of musical notation for the 'Più mosso' section. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex texture with many beamed notes and dynamic markings such as accents and hairpins.

The second system of musical notation. It continues the complex texture from the first system, with dense chordal structures and intricate melodic lines in both hands.

The third system of musical notation. The texture remains dense and complex, with various articulations and dynamic changes throughout the system.

The fourth system of musical notation. It includes a 'rit.' (ritardando) marking in the first measure and an 'ff' (fortissimo) marking in the second measure. The music concludes this section with sustained chords and melodic fragments.

Meno mosso

The musical notation for the 'Meno mosso' section. It begins with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The tempo is slower than the previous section, and the texture is more spacious, featuring large chords and slower-moving melodic lines.

**4 Pièces Pour Piano (Suite Bitonal)**  
**Manuel M. Ponce**  
**Editions Maurice Senart**  
**Paris, 1929**

# 4 PIÈCES POUR PIANO

Manuel M. PONCE

## I PRELUDIO SCHERZOSO

1 Allegro *pp non legato*

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

PIANO

Copyright by EDITIONS MAURICE SENART 1930  
Paris, EDITIONS MAURICE SENART, 20 rue du Dragon.

E. M. S. 8152

Tous droits d'exécution, de reproduction  
et d'arrangements réservés pour tous pays

2

20 21 22 23

24 25 26 27

28 29 30 31 32

33 34 35 36 37

38 39 40 41 42

43 44 45 46 47

*f*

*p* *dim.* *pp* *in tempo ma un po' rubato*

*cresce sempre*

*ed animando* *f*

*fff largamento*

E. M. S. 8152

48 a Tempo *pp subito* 49 50 51

52 53 54 55

56 57 ✓ 58 59

60 a Tempo *pp* 61 62 63 *un po rall.*

64 65 66 67

68 69 70 71 *pp* *crese.* *mf marc.*

E. M. S. 8152

72

73 74 75

*pp subito*

76 77 78 79

80 81 82 83

84 85 86 87

*pp stacc.*

88 89 90 91

*cresc.*

92 93 94 un po allarg

95

**Tempo I**

*pp leggiero come*

E. M. S. 8152

Handwritten musical score for piano, measures 96-121. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 96 through 121 are written above the notes. Performance instructions include *prima*, *f*, *p*, *pp*, *pp sempre*, *quasi trillo*, and *dim.*. There are also some handwritten annotations like "7" and "8" above notes, and a circled "80." in measure 114. A small asterisk is present at the bottom of the page.

E. M. S. 8152

# II ARIETTA

Manuel M. PONCE

1 *A* Allegretto espressivo  $\text{♩} = 6\frac{2}{3}$  4 5 6

7 8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20

21 *poco rall.* *B* Tempo 22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33 34  
*pp* *cresc. ed accel. molto* *f*

35 36 37 38 39 40 41  
*pp* *rit.*

E.M.S. 8152



42 43 44 45 46 47 48 7

*poco rall. p* **Tempo I** *p*

49 50 51 52 53 54

*p pp ppe un po stretto*

55 56 57 Coda 58

*p* **Più mosso**

*accel senza cresc.*

*ppp senza cresc. pochissimo cresc.*

*rall. sf*

### III SARABANDE

Manuel M. PONCE

*A*  
Non troppo lento, ma espressivo (♩ = 42)

*p* *mp*

*pp*

*f stringendo* *rit.*

*p* *rit.* *p*

E. M. S. 8152

9

*p*

*pp* *express.*

*f* *stretto e cresc.* *dim.* **a Tempo**

*pp* *dolce*

*p* *più p*

*pp* *pp*

E. M. S. 8152

# IV GIGUE

Manuel M. PONCE

Vivace  $\text{♩} = 120$

*p*

*mp*

*f*

*mp*

*f*

*mp*

*f*

*ff*

*cresc.*

*Ped.*

*\* FINE.*

F. M. S. 8152

*pp stacc.*

*f* *cresc.* *ff accel*

*ff* *pesante* *rall.*

*a Tempo* *ff* *p* *cresc.*

*pp scherzando*

*f* *p* *pp*

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system features a dense texture with many chords in the right hand and a steady bass line. The third system includes a section with a 'cresc.' marking and a 'ff' dynamic. The fourth system has a 'pp stacc.' marking. The fifth system is marked 'ff accel.'. The sixth system includes 'ff pesante', 'rall.', and 'ff' markings. The score is written in a key signature of three flats and a 2/4 time signature.

Paris, Imp. Française  
de musique. XXX

E. M. S. 8152

Paris 1929