



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE :

LICENCIADA EN PIANO

P R E S E N T A:

LISISTRATA ÁLVAREZ DUARTE

ASESOR: DR. FELIPE RAMIREZ GIL



MÉXICO, D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Y si alguno de vosotros tiene
falta de sabiduría, pídala a Dios
el cual da abundantemente y sin reproche
y le será dada...**

Santiago I:V-VI

Dedicatoria

A mis padres, agradezco su apoyo incondicional, amor y paciencia, así como su guía y consejo durante este largo camino que es la vida.

A mis hermanas, Mily, Ate y Jos, por su cariño y amistad.

A Ricardo Arroyo, por sus sabios consejos e invaluable amistad.

Agradecimientos

A Dios

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Nacional de Música, quienes me brindaron la oportunidad de formarme en un oficio tan noble y elevado como es el de la música.

A México, por brindarme el acceso a mi educación universitaria.

También deseo expresar mi gratitud a la Mtra. Eunice Padilla León, por compartir sus conocimientos, por sus palabras de aliento, y por su entusiasmo en la enseñanza de la música en México.

A Aurelio León Ptacnik, Maestro de Piano, por sus enseñanzas y gran paciencia..

A Alvaro Olín, por su apoyo y consejo, también como mi Mtro. De Piano.

Finalmente, mi agradecimiento al Mtro. Felipe Ramírez Gil, en la revisión de este trabajo.

Programa para obtener el título de
Licenciada en piano

Alumna: Álvarez Duarte Lisistrata
Núm. de Cuenta: 087204360

Sonata para Piano No. 1

- I Allegro
- II Vivace
- III Adagio/Presto

Enrique Santos
(1930-)

Partita No. 5 en Sol mayor
BWV 829

- I Praeambulum
- II Allemande
- III Corrente
- IV Sarabande
- V Tempo di Minuetto
- VI Passepied
- VII Gigue

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Sonata para Piano en mi menor
Op. 90 No. 27

- I Allegro: *con vivacidad, con sentimiento y expresividad de principio a fin*
- II Rondo: *no muy rápido y muy cantábile*

Ludwig Van Beethoven
(1770-1827)

Carnaval de Viena, para Piano
Op. 26

- I Allegro
- II Romanze
- III Scherzino
- IV Intermezzo
- V Finale

Robert Schumann
(1810-1856)

Contenido

▪ Introducción.	1
1. Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829 (h. 1730) de Johann Sebastián Bach (1685-1750).	
1.1 Marco Histórico.	3
1.2 Aspectos Biográficos.	4
1.3 El Clavecín en la obra de Johann Sebastián Bach .	6
1.4 Análisis de la obra.	7
1.4.1 Praeambulum.	7
1.4.2 Allemande.	9
1.4.3 Corrente.	10
1.4.4 Sarabande.	13
1.4.5 Tempo di Minuetto.	14
1.4.6 Passepied.	16
1.4.7 Gigue.	18
1.5. Sugerencias de Estudio e Interpretación.	21
2. Sonata para Piano en Mi menor Op. 90 (h.1814) de Ludwig van Beethoven (1770-1827).	
2.1 Marco Histórico.	27
2.2 Aspectos Biográficos.	28

2.3	El Piano en la Obra de Ludwig van Beethoven.	29
2.4	Análisis de la obra.	32
2.4.1	I Allegro <i>con vivacidad, con sentimiento y expresividad de principio a fin.</i>	32
2.4.2	II Rondo <i>no muy rápido y muy cantábile.</i>	39
2.5	Sugerencias de Estudio e Interpretación.	43

3. Sonata para Piano No. 1 (h. 1985) de Enrique Santos (1930-).

3.1	Marco Histórico.	47
3.2	Aspectos Biográficos.	49
3.3.	El Piano en la Obra de Enrique Santos.	51
3.4	Análisis de la Obra.	52
3.4.1	Allegro.	52
3.4.2	Vivace.	56
3.4.3	Adagio/Presto.	58
3.5	Sugerencias de Estudio e Interpretación.	63

4. Carnaval de Viena Op. 26 para Piano (h. 1839) de Robert Schumann (1810-1856).

4.1	Marco Histórico.	67
4.2	Aspectos Biográficos.	68
4.3	El Piano en la Obra de Robert Schumann.	70

4.4	Análisis de la Obra.	71
4.4.1	Allegro.	72
4.4.2	Romanze.	76
4.4.3	Scherzino.	78
4.4.4	Intermezzo.	80
4.4.5	Finale.	83
4.5	Sugerencias de Estudio e Interpretación.	86
▪	Conclusiones.	90
▪	Anexo 1	92
▪	Bibliografía	97

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es brindar información histórica y musical de las obras que integran el recital para el examen profesional así como también el de dar algunas sugerencias de estudio e interpretativas de dichas obras.

Desde el momento en que se escoge una obra se enfrentan diversas situaciones, como el hecho de tener que escoger una de las ediciones existentes de dicha obra, también se debe tener un conocimiento previo con respecto al momento histórico así como del estilo a que pertenece la obra. Si se habla de la música del periodo barroco, en particular la que hoy se interpreta en el piano, se debe considerar que esta música fue concebida para el clavecín, que es un instrumento de teclado, y quizá esta sea la única característica que comparte con el piano, ambos instrumento difieren en casi todo; timbre; forma en que se produce el sonido; capacidad sonora; mecanismo; y demás características. Es por ello que como interprete existe la tarea de investigar todos los aspectos que intervienen de manera directa en la forma de ejecutar una obra, tomando como fuente diversos tratados de la época que detallan e ilustran la forma en que dicha música se interpretaba. Es tarea del interprete también, poner al servicio de la música los recursos con que cuenta el piano moderno, claro está, sin llegar a desvirtuar el contenido de la obra y sin que esta pierda (sino todo lo contrario que se vea enriquecida) las características que la distinguen.

Por otro lado, las dificultades son distintas, según el periodo de que se trate, la música escrita en el periodo clásico nos plantea cuestiones como la transparencia en la interpretación, el toque adecuado, la conducción de las melodías, el uso adecuado del pedal, la búsqueda de digitaciones prácticas según requieran ciertos pasajes ya sea que se busque rapidez, claridad, o el resaltar una melodía etc.,. En esta época, las obras eran escritas para un instrumento que se encontraba en plena evolución y que llego a presentar cambios sustanciales con respecto a sus capacidades y cualidades sonoras así como mecánicas hasta llegar a convertirse en el piano moderno.

Si se habla del romanticismo, es evidente que también los hechos históricos, artísticos e incluso algunas corrientes de pensamiento, tuvieron influencia sobre el arte musical, es por ello que al interpretar una obra de éste periodo se presentan retos distintos respecto de otros periodos, como pueden ser: el tratamiento que se hace de la armonía para crear ambientes sonoros, el uso del pedal como medio para lograr ciertos efectos, caracterizar y resaltar a un personaje en un tema contenido en la obra de manera que el oyente pueda identificarlo en posteriores apariciones en el transcurrir de la misma obra. Es tarea del interprete comprender que es lo que lleva al compositor a alejarse de las formas clásicas, cual es la relación que en ocasiones mucha de la música escrita en el romanticismo guarda con alguna obra literaria en particular, para lograr una mejor interpretación de obras en el estilo romántico.

En lo que respecta a la música contemporánea, las formas de creación musical son muy distintas, puede decirse que surgen en franca oposición a lo concebido con anterioridad.

Esta música parte de bases diferentes, propone nuevas reglas para el tratamiento de la melodía, la armonía, el ritmo, e incluso la escritura musical. De ahí que quienes pretendan interpretar esta clase de música enfrentan un reto interesante y enriquecedor que les conducirá a un trabajo serio de investigación.

Para comprender mejor cada una de las obras, es preciso conocer la influencia que el compositor recibió de otros músicos, maestros y artistas contemporáneos. Este conocimiento proporciona al interprete un marco de referencia para entender mejor las cuestiones de estilo y técnicas, así como el ambiente que rodeó e incluso motivó la composición de una obra en particular. También nos plantea la necesidad de conocer las tendencias estéticas de cada época en particular y al mismo tiempo la manera en que diversas artes como la literatura, pintura, así como algunas corrientes filosóficas, ejercieron influencia en la forma de hacer música en cada uno de los periodos que abarca este repertorio.

La primera obra en el programa es la Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829 (1730) de Johann Sebastian Bach. Esta pieza forma parte de un grupo de seis partitas (BWV 825-830) publicadas en 1731 bajo el título de Clavierübung I (ejercicio para clave).

Esta obra se compone de 6 danzas a las que precede un preludio, todas ellas dispuestas de manera contrastante y de forma binaria, además la obra en su conjunto es muestra del alto nivel a que había llegado para la primera mitad de el siglo XVIII el desarrollo de la suite, particularmente en Alemania.

La siguiente obra en el programa, la Sonata en Mi menor Op. 90 para piano de Ludwig van Beethoven. Fue escrita en 1814 después de un periodo de casi 5 años en el que el compositor no había escrito sonatas. Marca el inicio del último periodo de los tres en que esta dividida toda la obra del compositor. Tanto en esta sonata como en la que le sigue, Beethoven opta por anotar el carácter de cada movimiento en alemán, esta no era la costumbre de la época, aunque posteriormente en el romanticismo se vuelve una práctica común entre los compositores alemanes. Se compone de dos movimientos, el 1º. esta escrito en forma de allegro de sonata, y se haya lleno de contrastes dinámicos a diferencia del 2º. movimiento donde la dinámica es constante y los contrastes son menos y más sutiles. Aún cuando algunos pasajes parecieran simples melodías acompañadas se puede descubrir en el bajo otra melodía simultánea, entretejida y presentada en una escritura que se asemeja a la escritura para cuerdas.

La tercer obra incluida en el programa es la Sonata No. 1 para Piano de Enrique Santos. Forma parte de la obra pianística del compositor, junto con una fantasía, y otras nueve sonatas para piano. A la Sonata No. 1 la integran tres movimientos, el 1º. *Allegro* presenta un primer tema construido con base en un intervalo de quinta que contrasta con el segundo tema que es de carácter lírico. El 2º. movimiento *Vivace* presenta una figura rítmica constante a lo largo de todo el movimiento y que conduce al tercer movimiento sin interrupción, el *Adagio/Presto* comienza con un tema melódico que nos conduce a un coral que se acelera al presto con lo cuál la obra concluye.

Y por último el Carnaval de Viena Op. 26 para Piano de Robert Schumann. Es una obra escrita durante su estancia en Viena en el año de 1839, esta compuesta de cinco movimientos, todos en tonalidades con bemoles, la obra completa fue denominada por Schumann como “una gran sonata romántica”, en general esta compuesta por pasajes virtuosísticos y temas muy claros que a manera de personajes se desarrollan a lo largo de toda la obra. Utiliza también una gama de acordes para simular efectos orquestales que a su vez contrastan con pasajes contrapuntísticos, puede decirse que es una colección de piezas fantásticas o bien un mosaico musical con un gran colorido, entendiendo por colorido, la variedad de temas y el tratamiento melódico, rítmico y armónico que hace de cada uno de ellos.

1. Partita No. 5 en Sol Mayor BWV 829 de Johann Sebastián Bach

1.1 Marco Histórico

Para la primera mirada del Siglo XVIII los territorios que hoy conocemos como Alemania, incluida la ciudad de Leipzig lugar de residencia de Bach cuando compuso la partita No. 5 en Sol mayor, estaban gobernados por el rey Federico I de Prusia¹. En esta parte de Europa hacía tiempo que la religión protestante se había afianzado con profundas raíces en la sociedad y los ritos y festividades afectaban gran parte la vida de sus pobladores, de esto se desprende quizá que un gran número de obras escritas por Bach están destinadas a la celebración de ciertas festividades como la Natividad; la Pasión de Cristo; y la Pascua; entre otras. También es importante mencionar que en este periodo de tiempo Francia tuvo un desarrollo notable en el área de la artes bajo el reinado de Luis XIV, tanto en la Música como en otras artes Francia ejerció influencia sobre otros países de Europa, Grandes artista como Jean Baptiste Lully (1632-1687); Jean Baptiste Mollier (1622-1673) y Jean-Philippe Rameau (1683-1764) trabajaron bajo el mecenazgo de este reinado, haciendo importantes aportaciones al estilo del arte francés². Por supuesto que para hablar de influencias se debe mencionar la que tuvieron los compositores italianos en Bach por conducto de sus maestros. Como se sabe Girolamo Frescobaldi (1583-1643) fue maestro de Johann Froberger (1616-1667) este ejerció influencia en Johann Pachelbel (1653-1706) organista y compositor quien fuera también maestro de Bach. Históricamente la música ha tenido un papel importante en la vida de toda sociedad y en este periodo no es la excepción; en la época de Bach la música estaba organizada en tres categorías: la *Hausmusik* (música familiar); la *Kirchenmusik* (música eclesiástica); y la *Hofmusik* (música cortesana)³. A diferencia de nuestra época, en la de Bach, la música se enseñaba en el seno familiar, las habilidades para tocar un instrumento, para improvisar incluso para componer, eran inculcadas desde muy temprana edad, quizá de este hecho se derive el pensamiento de Bach en cuanto a que dichas habilidades no eran heredadas sino más bien adquiridas.

*“I have had to work hard;
anyone who works just as
hard will get just as far”⁴*

1.2 Aspectos Biográficos

¹ Diccionario Enciclopédico, Ed. Bruguera, Barcelona, 1976 Pág. 849

² Enciclopedia Salvat del Estudiante; Ediciones Salvat, 1976 . Pág. 241-247

³ Los Grandes Compositores, José López-Calo. Ed. Salvat 1982. Vol. 1. Pág. 66-72

⁴ The Bach reader, a life of Johann Sebastián Bach in letters and documents. Ed. Hans T. David y Arthur Mendel, 1972. Pág. 37

Tabla No. 3 Corrente.

No. de Compases	Estructura	Regiones tonales.
1-32	A	Tónica Sol mayor, dominante Re mayor.
33-64	A'	Dominante Re mayor, relativo menor Mi menor, tónica Sol mayor.

1.4.4 Sarabande.

La Sarabande es una danza de origen español, escrita en compás de 3/4 o 3/2; generalmente comienza con anacrusa, su forma es binaria, con dos secciones que se repiten, es un movimiento lento de carácter serio o grave, presenta a lo largo de todo el movimiento ritmos con puntillo, acordes de cuatro y más notas, es una danza rica en ornamentos.

Sección A

Integran a esta Sarabande dos secciones (ver tabla No. 4), A y A' en donde A se compone de dos periodos de ocho compases cada uno, el primer periodo se halla en la tonalidad de Sol mayor y el segundo periodo inicia en la misma tonalidad pero esta se ve interrumpida con un acorde de dominante de la dominante en el compás 10 el cual resuelve a la dominante en el compás 11 y de ahí permanece en la región de la dominante hasta el compás 16.

Tabla No. 4 Sarabande.

Estructura	A	A'
No. de compases	1-16	17-40
Giros armónicos	G mayor	Dominante Re mayor, relativo menor Mi menor, tónica Sol mayor

Lo fundamental en ésta danza, como en casi todas las que forman parte de una suite, incluido el prelude, es el curso armónico. Prevalece a lo largo de todo el movimiento la textura polifónica y una escritura a tres voces. En la sección A', se presenta el regreso de la dominante a la tónica,

este camino de vuelta se ve ampliado por una cadencia en el compases 26-28 que conduce al relativo menor, de hecho su paso por el relativo menor, se anuncia desde el compás 18.

En al compás 32 vuelve a presentar el tema en la región de la dominante, igual que al inicio de esta sección pero con la variante de que esta escrito una octava más grave y ahora presenta un pedal con la nota Re en la soprano, con lo que se anuncia el final de esta sección y su consecuente retorno a la tonalidad original de Sol mayor, creando así el ciclo armónico *Dominante-Relativo menor-Tónica* , muy común en la segunda sección de casi todas las danzas de la suite.

1.4.5 Tempo di Minuetto.

El Minuetto es una danza que se escribe en compás de 3/4, consta de dos secciones que se repiten, generalmente es de carácter alegre, se interpreta moderadamente rápido, “se ejecutaba con pasos pequeños y muy graciosos pero más bien andados que danzados (saltados).”¹ Según Sulzer “en el Minuette, la expresión ha de ser noble haciendo sentir delicioso recato pero con sencillez e ingenuidad. Las notas más rápidas son corcheas, pero es bueno que una de las voces, el bajo o la melodía, proceda sencillamente por valores de negra a fin de que el ritmo resulte claramente perceptible para los bailadores.”² Tal descripción nos permite comprender el carácterailable de esta danza, el cual fue cultivado incluso por compositores del periodo clásico como Mozart y Haydn.

Sección A

Esta sección esta formada por 12 compases que podemos agrupar en 4 + 8 (ver tabla No. 5), el diseño rítmico presenta cierta ambigüedad, ya que los primeros 3 compases parecen estar escritos en compás de 6/8 , lo que se podría deducir de la escritura, pero al llegar al compás 4 se rompe esta ilusión y se ve con más claridad el compás de 3/4 (*ver ejemplo 4*), esta inestabilidad rítmica nos lleva a deducir que efectivamente era imposible bailarlo, ya que los acentos en la parte débil del segundo tiempo de cada compás crean una inestabilidad rítmica.

Tabla No. 5 Tempo di Minuetto.

Estructura	No. de compases	Giros armónicos
A	1-12	Sol mayor, Re mayor
A'	13-52	Re mayor, Mi menor, Sol mayor

¹ “Composición Musical”. Hugo Riemann. Editorial Labor. Pág. 365.

² ídem. Pág. 370

Ejemplo 4 “Partita No. 5 en Sol mayor, BWV 829” Tempo di minueto. Compases 1-4



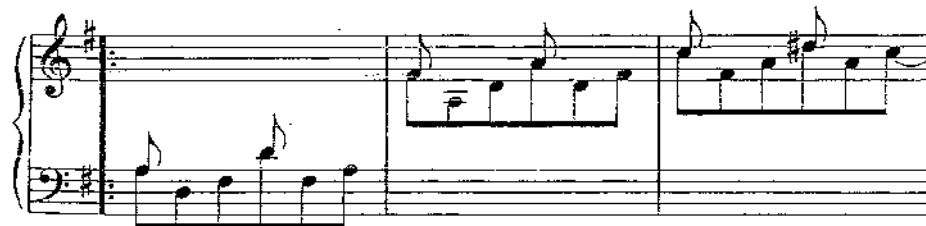
Esta sección presenta el acorde de tónica en forma de arpeggio ascendente, lo cual recuerda en cierta manera el tema empleado en la corriente. El final del cuarto compás representa una cesura en donde se puede ser un poco flexible con el tiempo, los siguientes 6 compases pueden considerarse, en síntesis, como una escala melódica descendente que va de Si (visto como 6º. de Re) hasta Re en el compás 10, después de lo cual vienen dos compases que contienen la cadencia a la dominante, y que es resuelta en el compás 12, con un doble retardo, a la región de la dominante.

Sección A'

Esta sección se ve en gran medida ampliada, por que desarrolla motivos que en la primera sección, por ejemplo, sólo le llevaron cuatro compases, ahora los extiende al doble por medio de progresiones.

Ejemplo: lo que en la sección A correspondió a 4 compases (cc.1-4), en esta sección se ve ampliado a 8 compases (cc.13-20), (*ver ejemplo 5*); la siguiente parte para la que se usaron 6 compases en la 1ª sección (cc.5-10), ahora en esta sección le llevan el doble (cc.21-32), elaborados estos últimos en la región del relativo menor, después de lo cual vienen otros 12 compases en los que se sigue el mismo modelo rítmico-melódico pero que nos conducen a la dominante misma que sirve para llevarnos de regreso a la tonalidad de Sol mayor, a través de los últimos 8 compases, los cuales presenta idénticos a los últimos 8 compases de la 1ª sección, sólo que ahora en la tónica.

Ejemplo 5 “Partita No. 5 en Sol mayor, BWV 829” Tempo di minueto. Compases 13-20



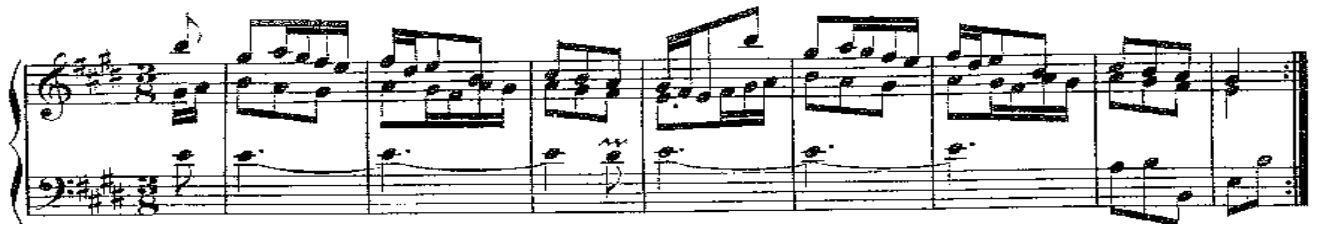


1.4.6 Passepied.

Es parecido al minueto en cuanto a carácter, aunque el passepied es todavía más vivo. Se escribe en compás de 3/8, inicia siempre con una corchea de anacrusa, Mattheson le atribuye un carácter de “amable frivolidad” y agrega “no tiene el fervor, la pasión o la emoción de la Gigue... su movimiento es a semejanza de un rápido allegretto o de un allegro moderado.”³

En los passepied de Bach, como el de la Suite Inglesa No. 5, y el de la Partita No. 5, se aprecia más bien una textura polifónica (*ver ejemplo 6*).

Ejemplo 6 “Suite Inglesa No. 5 en Mi menor BWV 810” Passepied II. Compases 1-8



“Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Passepied. Compases 1-8



³ “Interpreting Bach at the Keyboard” Paul Badura-Skoda. Clarendon Press. Pág. 86

Integran a este passepied dos secciones que se repiten, prevalece a lo largo de todo el movimiento la textura polifónica.

Sección A

Esta compuesta por dos periodos de ocho compases cada uno (*ver tabla No. 6*). Cada periodo da inicio con la presentación del tema, la primera vez en Sol mayor , y la segunda vez con un acorde de dominante de la dominante para concluir esta sección con una cadencia a la dominante. Predomina en la voz intermedia el ritmo sincopado.

Tabla No. 6 Passepied.

Estructura	A	A'
No. de compases	1-16	17-48
Giros armónicos	Sol mayor, dominante Re mayor	Dominante Re mayor, relativo menor Mi menor, tónica Sol mayor

Sección A'

Esta Sección es más elaborada, contiene partes homofónicas, en donde utiliza la cabeza del tema para desarrollar estos pasajes. La sección da inicio con el tema en la dominante, con un pequeño cambio, ahora la anacruza es descendente en la voz superior, en los compases 21-24 el compositor presenta un motivo homofónico usando la cabeza del tema a través de una figura que se repite insistentemente y que sirve como afirmación de su paso por el relativo menor, es por esto que el primer periodo se ve alargado a doce compases en vez de ser sólo ocho, concluye este periodo en el compás 28 con un acorde de dominante. En la segunda parte de esta sección, a semejanza de la 1ª sección, se presenta el tema pero ahora en Sol mayor. Lo que debería ser el siguiente periodo de ocho compases, también se ve ampliado por una sección homofónica (cc.33-40) que ahora dura ocho compases y no cuatro como en la 1ª parte, en el compás 41 retoma la escritura polifónica y el ritmo sincopado en la voz de la contralto, en los compases 43-44 realiza una inflexión a la subdominante y a partir de ahí, presenta la cadencia final a la tonalidad de Sol mayor.

1.4.7 Gigue.

La gigue es la última de las cuatro danzas que por lo general son invariables en la suite. Tuvo sus orígenes en las Islas Británicas en el siglo XV. Era una danza popular, en sus inicios estaba escrita en compás binario simple pero para el siglo XVII también se escribían en compases binarios compuestos con subdivisión ternaria 6/8, 12/8, su estructura es binaria, tiene dos secciones que se repiten. A fines del siglo XVII surgieron dos estilos, el francés y el italiano.

El estilo de la gigue francesa era escrito en un tempo moderado de 6/4, 3/8, 6/8, con frases irregulares y una textura imitativa en la cual el motivo inicial de la segunda voz (melodía) era a menudo una inversión del inicio de la 1ª voz. En cambio, “el estilo italiano de la Giga era más rápida que la gigue francesa, generalmente la de estilo italiano estaba marcada como “presto” y escrita en compás de 12/8, tenía frases regulares de cuatro compases y una textura homofónica.”⁴

“En general, es característico de la gigue, el estilo imitativo libre, la escritura fugada, que puede llegar a tomar el aspecto de una verdadera fuga, la segunda sección de esta danza presenta generalmente la inversión del tema principal, suele comenzar con una sola voz a modo de una fuga.”⁵

Esta gigue en particular, esta escrita en forma de fuga a tres voces, su estructura es binaria y cada sección esta formada por 32 compases (*ver tabla No. 7*).

Tabla No. 7 Gigue.

No. de compases	Estructura	Tonalidades en las que aparece el tema
1-32	A	Sol mayor, Re mayor
33-64	A'	Re mayor, Mi menor, Sol mayor

Sección A

Esta sección da inicio con la presentación del tema (*ver ejemplo 7a*) en la voz de la contralto, el cual es anacrúsico, en la tonalidad de Sol mayor, las siguientes dos entradas del tema serán: compás 3 en la voz de la soprano, tonalidad de la dominante; compás 7 en la voz del bajo nuevamente en Sol mayor. El tema vuelve a presentarse en la voz del bajo, compás 13 en la región de la dominante, después lo volveremos a escuchar en la voz de la contralto (cc.19), también en la tonalidad de Re mayor, y por última vez en esta sección el tema se presenta en la voz de la soprano (cc.30), en la misma tonalidad de la dominante. Por supuesto que sucede algo más que la presentación del tema en esta sección, como por ejemplo los pasajes en que el compositor emplea la cabeza del sujeto para trazar una progresión cuyo modelo desciende por

⁴ “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” Vol. 3 Pág. 368.

⁵ “Composición Musical”. Hugo Riemann. Editorial Labor. Pág. 399.

terceras en la voz de la soprano y que va de los compases 23 al 25 (*ver ejemplo 7b*), también hay otras partes donde utiliza la cola del sujeto para acompañar una progresión en donde por lo general solo estarán presentes dos de las tres voces (cc.5-6; 9-10; 26-27). Es muy claro que en las partes o episodios libres donde no aparece completo el sujeto, desarrolla partes de este a manera de progresiones dándole variedad por medio de la combinación de distintas voces, por ejemplo contralto y soprano (cc.5-6), o bajo y contralto (cc. 9-12) etc. Esta sección concluye con una cadencia a Re mayor en el compás 32, con un final femenino y un doble retardo del acorde de dominante, el cual es resuelto en la parte débil del segundo tiempo.

Ejemplo 7a “Patita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Gigue. Compases 1-2



Ejemplo 7b “Patita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Gigue. Compases 23-25



Sección A'

En esta sección, el tema no es el mismo, sino que se halla un tanto cambiado pero conserva rasgos que recuerdan al original (cc.33-34), como lo son las tres primeras corcheas las cuales se hallan contenidas en el sujeto original (cc.1-2) aunque no al inicio del mismo, sino por la mitad (*ver ejemplo 8*). Cambia también el orden en el que es presentado el sujeto, ahora aparece en el Bajo- Re mayor (cc 33); Contralto-Sol mayor (cc.35); soprano-Re mayor (cc.38).

Ejemplo 8 “Patita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Gigue. Compases 33-34



A partir del compás 39 y hasta el 45, utiliza con bastante frecuencia el motivo rítmico



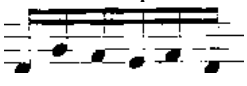
tomado del sujeto modificado, pero que estará presente (dicho motivo) hasta el final del movimiento. Por otro lado, encontramos por primera vez en esta sección, en el compás 46, la aparición del sujeto original, tal como lo habíamos escuchado en la sección A pero ahora en la tonalidad del relativo menor (Mi menor) en la voz del bajo. Siguen a este pasaje dos compases en forma de progresión escrita a dos voces y que desembocan en la presentación nuevamente del sujeto original (cc.50), ahora invertido y en la voz de la soprano, en La menor (IV del relativo).

En el compás 52 se escucha el tema en la tonalidad de Sol mayor, en la voz del bajo. Y por ultima vez el tema es presentado en la voz de la contralto (cc. 60), también en la tonalidad de Sol mayor



. Los últimos cuatro compases utiliza en el bajo el motivo rítmico ya señalado

(cc.61-64) mientras que en la voz de la soprano usa el motivo rítmico de la cola del sujeto

principal  sobre los que construye armónicamente una dominante de la dominante que resuelve a la dominante, la cual a su vez resuelve a un acorde de tónica con octava de Sol en el bajo y un doble retardo del acorde de dominante en la soprano, mismo que es resuelto a la tónica en la segunda parte del tiempo. Esta especie de amalgama, que se logra usando parte de uno y otro sujeto, sirven para dar cohesión al movimiento, también pone de manifiesto la capacidad del compositor para convertir un pasaje meramente técnico en algo artístico.

1.5 Sugerencias de Estudio e Interpretación.

Esta Partita presenta aspectos técnicos y de interpretación muy interesantes. Para empezar, podemos abordar los aspectos generales pero que están presentes en varias de las danzas. Uno de estos aspectos es el uso constante de figuras rítmicas de dieciseisavos, que podemos encontramos con bastante frecuencia en el Praeambulum, la Allemande, la Courante, y la Gigue. Lo que se busca en estos pasajes, principalmente, es que haya fluidez, claridad, un pulso estable, y uniformidad en el toque; para lograrlo sugerimos lo siguiente: primero ha de establecerse una digitación cómoda y natural, esta puede variar según las características particulares de la mano, en el caso específico del Preludio hay que resaltar que, en los pasajes más libres o con carácter improvisatorio, la escritura indica con la dirección de las plicas, porque así lo escribió el propio Bach, con que mano ha de tocarse cada grupo de dieciseisavos (*ver ejemplo 9*). Posteriormente, podemos fragmentar las secciones de estudio en partes lógicas, para lo cual nos son de gran utilidad los conocimientos de armonía, si continuamos tomando como ejemplo el preludio, un primer grupo de estudio podría ser de los compases 1-4, el siguiente grupo del compás 5-7, luego del compás 8 al primer dieciseisavo del compás 15, y por último el compás 15-16, puede alternarse en esta fase del estudio el uso del metrónomo. Por último el trabajo que se tiene que hacer es el de unir todas las partes y estudiarlas como un todo del compás 1-16, hasta aquí, este sería el modelo de cómo estudiar una parte lógica. Para las cuestiones de memoria, sugerimos un estudio por medio de reducciones armónicas tocadas a tempo, de esta manera nuestra mente tendrá un mapa armónico el cual le ira guiando a través de toda la obra.

Ejemplo 9 “Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Praeambulum. Compases 5-12



Plica hacia abajo: Mano Izquierda ; Plica hacia arriba: Mano Derecha.

Otra forma de estudio que podemos recomendar, en pasajes similares pero que llevan implícita una melodía en forma de arpeggio, es la de quitar algunas notas que puede ser que pertenezcan al

acorde o que aparezcan como notas de adorno, y dejar las que resulten más importantes por su peso armónico, por ejemplo en la Corrente puede hacerse el siguiente estudio: del compás 1-4 tóquese para la mano derecha la anacrusa y a partir de ahí nada más el primer dieciseisavo del compás 1 dejándolo durar como si fuera una negra y luego el tercer tiempo dejándolo durar una corchea, del compás 2 tóquese el tiempo uno, dos y tres dejándolo durar también una corchea, realizar el mismo procedimiento para los compases 3 y 4, (*ver ejemplo 10 y ejercicio 1*), lo anterior tóquese simultáneamente con lo que esta escrito para la mano izquierda. Este estudio ayuda a tener los puntos de apoyo claros.

Ejemplo 10 “Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Corrente. Compases 1-4



Ejercicio 1:



Cuando se realiza este estudio, tocando sólo las notas que sirven de apoyo y omitiendo las que están de paso absorbiendo aquellas el valor de estas, se produce un efecto de alargamiento en el tiempo, aún cuando en la realidad no suceda así. Una vez que se reconoce y ha asimilado la marcha armónica así como los puntos importantes de la melodía, se pueden ir agregando notas hasta completar lo que en realidad esta escrito. Por supuesto que también se pueden estudiar, dichos pasajes, tocando todas las notas a una velocidad más lenta de lo que al final se tocara la pieza, pero sin que sea tan lento que impida reconocer tanto el carácter de la danza como los sucesos armónicos.

En los pasajes donde aparece una melodía entretejida con una nota pedal, como en el prelude compases 90-92, puede tocarse en un primer estudio, sólo las notas que forman la melodía, que en este caso se encuentra escrita en ambas manos, omitiendo la nota pedal, tocando en principio las manos separadas. Esto ayuda a que el oído detecte claramente el movimiento de la melodía.

Puede combinarse con el estudio anterior, el siguiente: tocar el mismo pasaje en clave de sol con las dos manos, la mano derecha llevando la melodía y la mano izquierda (incluso puede tocarse esta, una octava más grave) tocando la nota pedal, y posteriormente el mismo estudio con la clave

de fa. Esto ayuda para que cuando se toquen como están escritas, conscientemente uno querrá escuchar los dos planos. De esta manera se puede lograr un balance entre la melodía y la nota pedal, dándole a cada una la importancia que requiere, aún cuando ambas tengan que ser tocadas por una misma mano.

Hasta aquí hemos sugiriendo varios tipos de estudio, mismos que se pueden aplicar a diversos pasajes que tengan características similares a los que se han usado de ejemplo. Pero ahora abordaremos algunas cuestiones que tienen que ver con la interpretación y que resultan de suma importancia, si se pretende lograr una interpretación coherente.

En el caso de la Allemande, sugerimos revisar con detenimiento, los lugares donde se hará uso de la asimilación⁶.

A este respecto, diversos autores se pronuncian de la siguiente manera:

Frederick Neumann señala que “ muchos intérpretes y editores modernos comparten la creencia de que las divisiones simultáneas de ritmos binarios y ternarios deben ser asimilados. ya que mientras hay casos frecuentes en los que la asimilación es intencional (se sobreentiende), en muchos otros no sucede así, y aun en otros, la solución es incierta.”⁷

Paul Badura-Skoda “... en la mayoría de los pasajes en Bach en donde tresillos y ritmos (binarios) con puntillo coinciden, los ritmos con puntillo deben ser asimilados al tresillo como fue recomendado por C. P. E. Bach”⁸

El mismo Frederick Neumann hace algunas recomendaciones generales que nos pueden ser de gran ayuda para determinar si un pasaje debe ser asimilado o no. Claro está, que es responsabilidad del interprete consultar las fuentes que estén a su alcance a fin de formarse un criterio al respecto y poder tomar la mejor decisión. A continuación citamos algunas de dichas recomendaciones:⁹ En un tempo vivo notas con puntillo colocadas contra tresillos normalmente deberán ser asimiladas; y en un tempo lento deberían ser diferenciadas; Donde las notas binarias son de importancia motivica, éstas deben distinguirse por la diferenciación rítmica; Muchas asimilaciones ocurren sólo para ajustar un ritmo binario a un ritmo ternario, y no de uno ternario a uno binario.

⁶ Acción de unificar o asimilar un ritmo binario a uno ternario. Generalmente cuando se presentan dos ritmos simultáneos, uno con subdivisión binaria y otro con subdivisión ternaria, se puede llevar a cabo la asimilación, como



se muestra a continuación:

⁷ “Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries” Frederick Neumann. Schirmer Books. Pág. 145.

⁸ “Interpreting Bach at the Keyboard” Paul Badura-Skoda. Clarendon Press. Pág. 44.

⁹ Op. Cit. Frederick Neumann. Pág. 154.

En el caso de la Allemande, recomendamos la asimilación del dieciseisavo con puntillo más el treintaidosavo (cc. 6-8, y pasajes similares), escritos en clave de Sol, al tresillo de dieciseisavos escrito en la clave de Fa. (*ver ejemplo 11*).

Ejemplo 11 “Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Allemande. Compases 6-8




En esta misma Allemande, Bach presenta un tipo de escritura con el que se aclara o especifica que en estos casos no deberá hacerse la asimilación lo cual podemos apreciar en los compases 4-5 en donde queda claro que la ejecución requiere que se respete la escritura de tres contra dos (*ver ejemplo 12*).

Ejemplo 12 “Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Allemande. Compases 4-5



A este respecto, Paul Badura-Skoda, en la página 46-47 de su obra ya citada, señala que: “Generalmente Bach es cuidadoso en hacer la distinción entre ritmo ternario y binario, ...En el compás 5 (y en los compases 4 y 17-20) Bach pudo haber escrito fácilmente una semicorchea con

puntillo () si el hubiera querido que estas se tocarán como tresillo. De esta manera parece más probable que el deseara expresar diferentes ritmos por medio del uso de diferente notación.”

Otro aspecto que resulta importante considerar y que también tiene que ver con cuestiones rítmicas, es el de las notas con puntillo y las posibilidades de interpretación que giran en torno a éstas, para lo cual tomaremos como ejemplo la Sarabande, ya que en ella se presentan con mayor frecuencia este tipo de problemas de interpretación.

Hay varias y muy diversas opiniones en cuanto al significado que tenía , particularmente en el periodo Barroco, la utilización del puntillo en una nota para agregarle valor. Lo que se somete a consideración con mayor frecuencia es si la duración de una nota con puntillo debe ser la que se halla escrita o si se debe interpretar como una nota con doble puntillo.

- Türk señala que el tratamiento de estas notas con puntillo varia de acuerdo con el contexto en el que estén escritas, pero que generalmente estas deben ser prolongadas.¹⁰
- Leopold Mozart dice que hay ciertos pasajes en piezas lentas donde el puntillo debe ser detenido, mejor dicho, alargado con respecto a lo que indica la regla a fin de que la ejecución no suene demasiado tranquila o soñolienta.¹¹
- Johann, Friedrich Agrícola, dice que la nota corta que sigue al puntillo, especialmente dieciseisavo o treintaidosavo, y también el octavo en compás a la breve, deberá ser ejecutada muy corta en el extremo final de su valor; la nota antes del puntillo será correspondientemente alargada.¹²
- Carl Philipp Emanuel Bach menciona que la regla de tocar la nota que sigue al puntillo muy rápido se puede aplicar con frecuencia pero que sin embargo ésta no se aplica cuando la disposición de las notas en varias voces requiere su exacta coordinación.¹³

Recomendamos para el estudio de este tema las siguientes lecturas:

1. “Performance Practice in Classic Piano Music” Sandra P. Rosenblum. Indiana University Press. Capítulo 8 pág. 293-304.
2. “ Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries” Frederick Neumann. Schirmer Books. Capítulo 9 pág. 90-107

Presentamos los comentarios anteriores junto con las lecturas recomendadas, por que pensamos que son de gran utilidad para que el interprete se forme su propio criterio y al mismo tiempo tenga la capacidad de decidir, considerando el contexto en que fue escrita dicha obra y las convenciones que existían, el sentido de su interpretación.

Para la presente interpretación, hemos considerado algunas de las sugerencias que aparecen en el texto “Interpreting Bach at the Keyboard” del autor Paul Badura-Skoda, que aparecen en las páginas 57-58 para los compases 13-16 y 6-8, (*ver ejemplo 13a y 13b*), y que tienen que ver con el tema arriba mencionado.

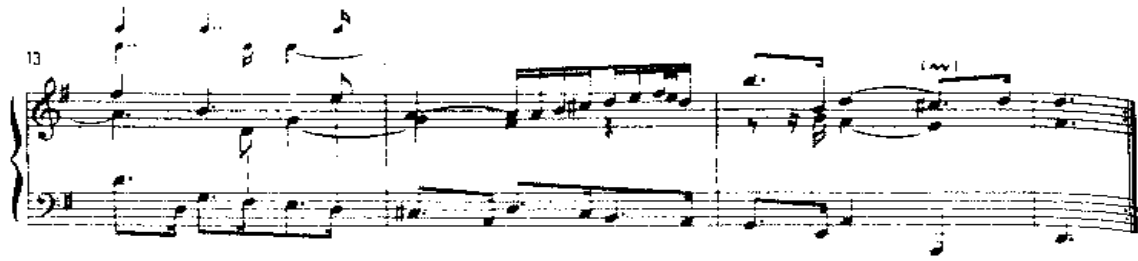
Ejemplo 13a “partita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Sarabande. Compases 13-16

¹⁰ “Performance Practice in Classic Piano Music” Sandra P. Rosenblum. Indiana University Press. Pág. 299

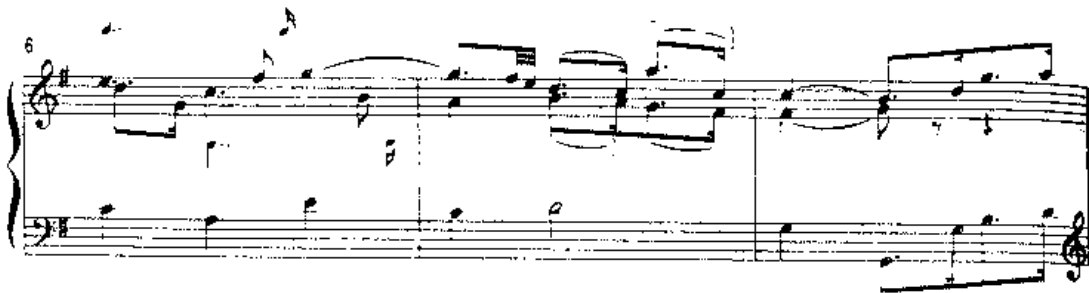
¹¹ ídem

¹² “ Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries” Frederick Neumann. Schirmer Books. Pág. 100

¹³ ídem



Ejemplo 13b "Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829" Sarabande. Compases 6-8



Johann Sebastián Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, una ciudad con profundas raíces religiosas e íntimamente ligada al movimiento de la Reforma, descendía de una familia profundamente religiosa y con raíces musicales, la vida desde su infancia estuvo impregnada de religión y de música. Sus maestros en la primera etapa de su vida fueron; su padre de quien aprendió a tocar el violín, y su tío quien le enseñó el órgano y a conocer y a apreciar la música de Frescobaldi, Froberger y Pachelbel. En 1703 fue admitido como violinista en la corte de Weimar, ese mismo año dejó la corte de Weimar para ocupar el puesto de organista en Arnstadt. A finales de 1705 realizó un viaje a Lübeck con el fin de estudiar con Dietrich Buxtehude, dicho viaje se prolongó hasta principios de 1706 porque de regreso paso a visitar a sus maestros Reincken en Hamburgo , y a Georg Bohm en Luneburg. De Buxtehude aprendió todas las innovaciones de la época traídas por los músicos italianos y franceses. En esta primera etapa de formación, Bach estuvo en contacto con los músicos más sobresalientes de su época en Alemania, los cuales a su vez habían sido influenciados por otros músicos tanto italianos como franceses. Durante su estancia en Lübeck Bach aprendió todo cuanto estuvo a su alcance en lo que se refiere al arte organístico.

La etapa de madurez de Bach, de la cual procede prácticamente todo lo que se conoce como su obra artística, puede dividirse en tres periodos: **Weimar** de 1708 a 1717, **Köthen** de 1717 a 1723, **Leipzig** de 1723 a 1750.

Weimar 1708-1717

En 1708 Bach fue admitido en la corte de Weimar, como organista y director de la música de cámara. En ese año, la pequeña ciudad de Weimar era gobernada por el duque Wilhelm Ernst, de ideas absolutistas y profundamente religioso, además sentía un gran interés por la cultura y en particular por la música. En esta etapa, Bach escribió para la iglesia sus primeras grandes composiciones organísticas, elevo los preludios de corales para órgano a un alto nivel de perfección, en los cuales se expresan los valores emocionales intrínsecos del texto de los corales. Aplico en sus cantatas el coral para órgano al coro y a la orquesta. Data de este periodo su tocata y fuga en re menor (BWV 565) donde el compositor muestra un amplio conocimiento y dominio de la forma.

En 1716 tras la muerte del maestro de capilla Johann Samuel Drese , Bach esperaba que el duque le nombrase para este cargo, el más importante de entre los músicos de la corte. Cuando supo que no se lo darían a el sino al hijo de Drese, que era un músico mediocre, se sintió ofendido y decidió buscar una nueva colocación.

Köthen 1717-1723

El 5 de agosto de 1717 Bach es nombrado maestro de capilla del príncipe Leopold. Desde 1595, la religión oficial del principado de Köthen había sido la calvinista. El príncipe Leopold estaba dotado de excelente talento musical, tocaba la viola da gamba, en la que era particularmente hábil, el violín y el clavecín, poseía también una basta cultura. Contaba con una Capilla Musical y la participación de grandes músicos. La finalidad práctica y exclusiva de este conjunto era la música profana. La música religiosa estaba prácticamente excluida. Para la Capilla Musical, Bach tuvo que componer mucha música, casi toda instrumental, a excepción de las cantatas que compuso para las dos ocasiones en que cada año se estilaban: el cumpleaños del príncipe y año nuevo. La mayor parte de la producción de su música instrumental, perteneciente a este periodo, se ha perdido, pero las que se conservan , figuran no solo entre lo más importante de Bach sino algunas obras son en sentido absoluto, lo mejor que se conoce de sus respectivos géneros , parte de esa producción puede agruparse como sigue.

- 1.- Conciertos instrumentales: los seis conciertos de Brandenburgo (BWV 1046-1051), y otros tres para violín y orquesta (BWV 1041-1043).
- 2.- Obras Para orquesta: las cuatro Suites Orquestales (BWV 1066-1069).
- 3.- Música de cámara para instrumentos solistas con acompañamiento: tres sonatas y tres partitas para violín (BWV 1001-1006), las seis suites para violonchelo (BWV 1007-1012) y la partita para flauta (BWV 1013).
- 4.- Música para instrumentos solistas con acompañamiento de clavecín: seis sonatas para violín (BWV 1014-1019), dos sonatas para violín (BWV 1021 y 1023), tres sonatas para viola da gamba (BWV 1027-1029), seis sonatas para flauta (BWV 1030-1035), y la sonata para dos flautas (BWV 1039).
- 5.-Música para clave: Las tres grandes colecciones didácticas, las destinadas a su hijo mayor Wilhelm Friedemann : 15 invenciones (BWV 772-786); 15 sinfonías (BWV 787-801); 24 preludios y fugas (BWV 846-869).

Leipzig 1723-1750

El 15 de mayo de 1723 obtuvo el puesto de Cantor en Leipzig, teniendo a su cargo la música para dos iglesias; la de Santo Tomas y la de San Nicolas.

La música que compuso en este periodo representa la mitad del total producido en su vida creadora, la parte fundamental la constituye la música religiosa, sobre todo las cantatas. En teoría, Bach tenía que componer una cantata cada domingo. se calcula que compuso más de 300 cantatas de las cuales más de 100 se han perdido. también en esta época escribió sus monumentales pasiones, de las cinco que compuso, se conservan sólo dos, la de San Juan (BWV 245) y la de San Mateo (1727, BWV 244), el Magnificat en re menor (1723 BWV 243), el Oratorio de Navidad (1734-35, BWV 248) y la Misa en si menor iniciada en 1724 y terminada hacia el final de su vida.

En lo que toca a la música para clavecín, en 1731 publico su obra titulada Clavierübung I que contiene las seis partitas (BWV 825-830), a la que siguió una segunda parte publicada en 1735 y que contiene la Obertura Francesa (BWV 831) y el Concierto Italiano (BWV 971), en donde la primera obra da la impresión de un ballet orquestal y uno parece escuchar a varios grupos de instrumentos conversando entre sí , para lograr estos efectos y este colorido, Bach precisó un instrumento de dos teclados siendo esta una de las pocas obras, junto con el Concierto Italiano, donde el compositor hace la indicación escrita de “forte” y “piano” para indicar el paso del teclado más sonoro (el inferior) al de sonido más suave (superior) y viceversa, el Concierto al gusto Italiano es a semejanza de un arreglo para teclado de una obra orquestal con un único solista.

También pertenecen a este periodo las Variaciones Goldberg (1741-42, BWV 988) incluidas en el Clavierübung IV y la segunda parte del Clave Bien Temperado (1744, BWV 870-893).

Los últimos años de la vida de Bach se vieron entristecidos por la progresiva perdida de la vista, enfermedad que le acompañó hasta su muerte ocurrida el 28 de julio de 1750 en la ciudad

1.3 El Clavecín en la Obra de Johann Sebastian Bach

Durante el barroco musical, los instrumentos de teclado más frecuentemente utilizados en los salones de la corte, en los palacios, y aún en los hogares de la burguesía fueron tres, el Clavecín, la Espineta, y el Clavicordio.

El Clave: *Clavicembalo* en italiano, *Clavecín* en francés, *Harpsichord* en inglés, *Cembalo* en alemán, Clavicémbalo en castellano; es un instrumento provisto de uno o dos manuales (teclados), pertenece a la familia de instrumentos de cuerda punteada por un pequeño plectro de pluma o de cuero. La variedad en sonido en este instrumento, no se realiza principalmente con el toque que producen los dedos (como ocurre en el piano), sino que se logra a través de sutiles fraseos y articulaciones adecuadas, la variedad en cuanto a dinámica se refiere, se puede obtener por medio del buen juicio al escoger los registros que se han de utilizar en cada sección. Comúnmente un clave tiene dos juegos de cuerdas por nota, las cuales corren de manera paralela al teclado, afinadas al unísono, y un tercer juego de cuerdas más cortas afinadas una octava más aguda. algunos instrumentos pueden tener adicionalmente un registro llamado “laúd” el cual produce en el sonido un efecto de *pizzicato*. Los registros son controlados por una palanca manual colocada arriba del teclado.

La Espineta es un clavecín pequeño, normalmente con un solo juego de cuerdas por nota, las cuerdas corren en diagonal al teclado para ahorrar espacio. Algunas cuentan también con el registro de laúd el cual se activa a través de una palanca manual que se encuentra arriba del teclado.

El clavicordio es de forma rectangular con un solo manual y un solo juego de cuerdas, las cuerdas corren perpendiculares al teclado, éste junto con la espineta eran el instrumento ideal para tener en casa, su sonido muy quedo era empleado solo en salones pequeños. En este instrumento, a diferencia del Clave y de la Espineta, la cuerda es golpeada por una tangente de metal, ofrece una amplia variedad de toques y dinámica, los cuales se obtienen por medio de la pulsación directa del dedo al contacto con la tecla.

Es importante mencionar que en la época de Bach, el termino *Clavier* (del latín *clavis*, llave, tecla) se empleaba para indicar cualquier clase de instrumento de teclado. y en particular los provistos de cuerdas. En algunos casos aislados como en las Variaciones Goldberg o el Concierto Italiano, Bach indicó que debía usarse el clave, pero por lo general no expresaba preferencia alguna, y solo analizando la obra, uno podía darse cuenta si esta había sido destinada para interpretarse en el Clave, la Espineta o el Clavicordio. En la actualidad se interpretan al piano todas sus obras.

Las obras para Clave datan en gran parte de la época de Weimar y de Khöthen. Se conocen 23 Suites las cuales están agrupadas en : 6 Suites Francesas, 6 Suites Inglesas, las 6 Partitas, la Partita que apareció con el Concierto Italiano, 3 pequeñas Suites, y una pequeña Suite en fa que es la primera Suite que escribió.

En la música para Clave, las obras con propósitos pedagógicos ocupan un lugar muy importante. Las obras de este tipo conforman un método progresivo de Clave compuesto por: el *Clavier-Buchlein* escrito para su hijo mayor Wilhelm Friedemann en sus tres volúmenes, en los que se incluyen desde los pequeños preludios para principiantes hasta los preludios y fugas del Clave Bien Temperado I cuya finalidad era familiarizar al mundo musical con las 24 tonalidades mayores y menores. El *Clavier-Buchlein* para su segunda esposa Anna Magdalena con sus dos volúmenes en los que se incluyen la primera versión de las 6 Suites Francesas.⁵

1.4 Análisis de la Obra

⁵ Op. Cit. José López-Calo. Pág. 102-104

Esta Partita forma parte de una colección de seis partitas que fueron publicadas desde 1726, empezando por la número uno y así sucesivamente, una cada año, hasta 1731 cuando se publicaron las seis juntas con el título de *Clavierübung I*, (Ejercicios para el Clave), esta fue la primer obra que se publicó, en vida del compositor.

La denominación de “Partita” para una colección de danzas dispuestas a la manera de una Suite, ya había sido utilizada en Alemania por el compositor Johann Kuhnau, quien publicó dos series de obras para teclado a las que tituló *Clavierübung*, cada serie estaba formada por un número de suites a las que llamo partitas. El término Partita se utilizaba en Alemania, (incluso antes de que Bach lo usara), como sinónimo de suite.

La suite fue una forma cultivada en toda Europa por los compositores italianos, franceses y alemanes principalmente. Este término se emplea para designar un grupo o colección de danzas, que en sus orígenes se agrupaban de la siguiente manera: Allemande-Courante-Sarabande-Gigue dispuestas de manera contrastante lenta-rápida-lenta-rápida unidas por un mismo material temático y por la misma tonalidad. Posteriormente se fueron agregando algunas danzas entre la Sarabanda y la Gigue, como son el Minuetto, el Passepied, la Gavota, etc. En las Suites de Bach se puede observar un respeto riguroso por el ritmo que es característico de cada una de las danzas. En este periodo, el del barroco tardío, la Suite había perdido en cierta medida su uso práctico, el de ser bailada, y había pasado a un nivel más alto y sofisticado en su elaboración, por medio del cual el ejecutante podía hacer despliegue de sus cualidades casi virtuosísticas, y del mismo modo podían quedar de manifiesto las capacidades físicas del instrumento, cumpliendo de esta manera con una función prácticamente artística, muy diferente de la que tuvo en sus orígenes.

1.4.1 Praeambulum

El preludeo es un movimiento instrumental cuyo propósito es el de preceder a otro movimiento o grupo de movimientos.

Los preludios se desarrollaron de las pequeñas improvisaciones hechas por los laudistas al revisar la afinación de su instrumento, de igual forma ocurrió con los tecladistas, quienes al concluir de afinar su instrumento realizaban una serie de progresiones armónicas en forma de escalas y arpeggios para comprobar la afinación. En el caso de los organistas, estos tenían la obligación de entonar a la congregación, lo cual hacían por medio de introducciones en las que presentaban secuencias armónicas improvisadas para fijar la tonalidad.

Fueron características de estos preludios, en sus inicios, su brevedad, un trazado improvisado y la técnica de revestir o intercambiar sucesiones de acordes con diseños melódicos más animados.

Como una ampliación formal de este tipo de piezas, surgió la Toccata⁶, a la que le queda como rasgo propio el juego cuasimprovisatorio con acordes y recorridos virtuosistas.

También en el barroco, se practico el preludeo en combinación con la fuga, este binomio tuvo gran florecimiento sobre todo en la obra de Bach con sus dos volúmenes de El Clave Bien Temperado.

⁶ “Tratado de la Forma Musical” . Clemens Kuhn. Traducción Span Press 1998. Pág. 139

En este prelude, los primeros 16 compases están contruidos a base de escalas y arpeggios tanto ascendentes como descendentes, que giran en torno al acorde de tónica, pero conforme avanza , aparece el acorde de segundo grado que se torna cromático, para convertirse en un acorde de dominante de la dominante como se aprecia en los compases 13-16, y que a su vez resuelve a la dominante en los compases 17-20. A partir del compás 21 comienza una sección contrapuntística, que contrasta por el orden en que esta construida, y que a la vez sienta el modelo de lo que sucederá a lo largo de todo el movimiento, este contraste entre secciones de carácter improvisado y pasajes virtuosísticos, con secciones contrapuntísticas más ordenadas, puede verse como un reflejo del pensamiento estético de la época. A partir del compás 32 comienza otra vez los juegos de escalas que van pasando de una mano a otra, a manera de improvisación, ahora en la región de la dominante. En el compás 38 aparece un acorde de Fa# como dominante de Si que a su vez se convierte en dominante del relativo menor (mi menor), presentando a partir del compás 41 y por tercera vez el tema, ahora en la tonalidad del relativo menor. Puede considerarse como una primera sección hasta el compás 40 (*ver Tabla No.1*), y a partir del compás 41, con la presentación del tema en el relativo menor y hasta el final del prelude, compás 95, se le puede considerar como una segunda sección aún cuando el material temático siga siendo el mismo y lo importante en este caso sea el tratamiento armónico que de el se hace.

Tabla No. 1 Praeambulum.

Estructura	1ª Sección	2ª Sección
No. de Compases	1-40	41-95
Regiones Tonales y Presentación del Tema	Sol mayor, Re mayor	Mi menor, Do mayor, Sol mayor

Esta 2ª sección, inicia con el tema en mi menor, retoma los pasajes escalísticos con cambios de acorde, a semejanza de lo que hizo en los compases 1-16 ahora lo hace en los compases 41-56, siguen a estos 16 compases otros 8 (57-64) de los cuales los primeros 4 forman una progresión por grado conjunto, ahora descendente, a semejanza de los compases 21-24 de la 1ª sección, anticipando con el fa becuadro (cc.59) un elaborado acorde de dominante del cuarto grado, que se desarrolla a través de pasajes escalísticos durante los siguientes 4 compases (61-64) y que conducen a la presentación del tema por última vez, ahora en la tonalidad de la subdominante, do mayor. Del compás 81 al 88 vuelve a presentar material a base de progresiones, semejantes a los compases 25-32, pero ahora lo hace en la tonalidad original de sol mayor los cuales concluyen con una cadencia en dicha tonalidad en el compás 88 que bien podría ser esta el final del movimiento, pero que el compositor alarga, agregando 8 compases más en forma de coda para la cual retoma material contrapuntístico a través del cual se dibujan discretas líneas melódicas en forma de escalas, (cc. 90-95) dando inicio cada segmento escalístico con un salto de tercera en la mano derecha y un salto de quinta para la mano izquierda, dichos pasajes se suceden en ambas manos por movimiento contrario (*ver ejemplo 1*), poniendo fin al movimiento con una escala descendente que conduce a la nota Sol en ambas manos.

Ejemplo 1. “Partita no. 5 en Sol mayor BWV 829” Praeambulum Compases 90-95.

95

f f a b c d e e g a b c d d f g a b c

g a g f e d c g f e d c b f e d c b a

1.4.2 Allemande.

El vocablo Allemande significa “a la alemana”, y se aplica a un tipo de danza de carácter serio y grave, hace referencia a una manera especial de bailar. Tiene características especiales que la distinguen, como son: forma binaria con dos secciones que se repiten, escritura en compás binario, sirve de introducción a la Suite, aún cuando a menudo la misma Allemande va precedida de un preludio el cual es más libre aun y más en carácter de improvisación, suele escribirse en movimiento continuo de semicorcheas, por lo general tiene al inicio anacrusa de semicorchea, es un movimiento con armonía llena.

Sección A

Esta Allemande esta escrita en compás de 4/4, en la tonalidad de Sol mayor, comienza con una marcha armónica lenta con cambios de armonía cada blanca, y que en algunos pasajes llega a hacerse más rápida con cambios cada negra. Horizontalmente persisten a lo largo de toda la pieza figuraciones rítmicas rápidas como son los tresillos de semicorchea. Integran esta primera sección 12 compases que se repiten (*ver tabla No. 2*). El tema es presentado a manera de fuga, primero en la voz de la soprano en la primera mitad del primer compás e inmediatamente después a intervalo de octava lo presenta el bajo en los dos últimos tiempos del compás. Del compás 2 al 5 presenta juegos de imitación entre ambas voces pasando por ciertas regiones tonales como son Mi menor, Re mayor y Sol mayor, hasta que en el compás 6 resuelve a un acorde de dominante de la dominante, La mayor con 7^a, el cual encuentra su solución en el último tiempo del mismo compás. En los compases del 6 al 9 se establece un dialogo polifónico, agregando una voz intermedia, esta es la única sección donde se presenta esta escritura a tres voces en toda la pieza, con excepción del compás 11 y de los inicios de cada sección. A partir del compás 10 hasta el 11 aparece un acorde de La mayor con 7^a como dominante de Re mayor, el cual resuelve en el compás 12,

empleando figuraciones rítmico-melódicas que recuerdan en cierta forma el tema del preludio.

Tabla No. 2 Allemande.

No. de Compases	1-12	13-28
Estructura	A	A'
Giros Armónicos	Sol mayor, Re mayor.	Re mayor, Mi menor, Sol mayor.

Sección A'

La segunda sección A' es semejante a la primera en el constante fluir rítmico-melódico en donde continua utilizando tresillos de semicorchea, pero en lo que respecta a la marcha armónica, en esta sección se vuelve más rápida y densa, presentando cambios armónicos cada negra. El inicio de esta sección presenta el tema, ahora en la tonalidad de la dominante e invertido, además ahora se presenta a intervalo de quinta y ya no de octava como en la 1ª. sección. Resulta más larga esta sección, la cual se presenta en la región del relativo menor, debido a que del compás 15 al 20 son agregados tres compases alargando este motivo con respecto al que aparece en los compases 3 al 5 de la primera sección. El tratamiento que hace en los compases 21-22, los cuales se corresponden rítmicamente con los compases 6-9, difieren de estos últimos en que ahora ya no agrega una tercera voz, sino que continua usando solo 2 voces. Para terminar, en el compás 27 prepara una cadencia desde el tercer tiempo con el acorde de dominante, el cual resuelve a Sol con un anticipo de semicorchea en la voz de la soprano, para concluir en el compás 28 presentando el tema con algunas variantes, necesarias para darle el carácter conclusivo.

1.4.3 Corrente.

La corrente es una danza de forma binaria, floreció en Europa desde finales del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVIII, generalmente ocupa el segundo lugar en los movimientos de la suite. A fines del siglo XVII, era una danza muy popular, principalmente en Francia e Italia, por lo que hubo dos tipos de courantes: la "corrente" italiana, la cual era una danza rápida, escrita en compás de 3/4 o de 3/8, con textura homofónica, una progresión armónica clara y ritmo constante. La "courante" francesa, según definición de Rousseau⁷ era una danza majestuosa, seria y grave, escrita en compás ternario de 3/2 que se caracterizaba por cierta ambigüedad en el ritmo y la métrica, como por el uso de hemioas, y una textura contrapuntística.

⁷ "Performing Baroque Music". Mary Cyr. Amadeus Press. Pág.43

Esta corriente está escrita al estilo italiano, tiene un carácter vivo, se compone de dos secciones de 32 compases cada una, ambas se repiten, en tonalidad de Sol mayor. Puede observarse que el tema (compases 1-8) es, como lo señala Paul Badura-Skoda⁸, evidentemente inspirado en la música para flauta, lo cual se puede apreciar mejor si comparamos dicha escritura con la parte para flauta del 4º. concierto de Brandeburgo, también en la tonalidad de Sol mayor, en su primer movimiento, compases 1-12, en la línea de la flauta dulce I y la flauta dulce II (*ver ejemplo 2*), para dicha interpretación se requiere un toque de *staccato* delicado.

Ejemplo 2.

“Concierto de Brandeburgo No. 4 en Sol mayor BWV 1049”. Primer movimiento. Compases 1-12.

“Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Corrente. Compases 1-8

Sección A

Presenta una textura homofónica, con figuras constantes de dieciseisavos para la mano derecha y de octavos para la mano izquierda. Si se observan los primeros ocho compases, en la voz superior, pueden leerse entre líneas una suerte de arpeggios tanto del acorde de tónica como del acorde de dominante, y que en otras secciones (cc.7-13) se convierten en pasajes escalísticos (*ver ejemplo 3*), esta escritura es muy frecuente en los

⁸ “Interpreting Bach at the Keyboard”. Paul Badura-Skoda. Clarendon Press. Oxford. Pág. 112-113

movimientos rápidos, como aquí el compositor lo demuestra, haciendo uso frecuente de ella tanto en el preludio como en la corriente.

Ejemplo 3 “Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829” Corrente. Compases 1-13

3. CORRENTE

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-5) shows a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 6-10) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 11-13) concludes the section with a final cadence in G major.

La marcha armónica en general es lenta, ofrece cambios armónicos cada dos compases, lo cual permite una interpretación hasta cierto punto rápida, de esta manera, la secuencia armónica puede apreciarse en su totalidad.

Sección A'

En esta segunda sección, (*ver tabla No. 3*), el tema aparece ahora en la mano izquierda con una variante, en vez de presentarlo en forma de arpeggio, lo presenta en forma de escala ahora en la tonalidad de la dominante, y se mantiene la textura homofónica. La armonía se ve enriquecida cuando se traslada por unos momentos (compases 38-48) a la región del relativo menor. Hacia el final del movimiento, los últimos ocho compases resultan un breve pero ordenado recorrido por las regiones armónicas utilizadas en el transcurso de toda la sección (mi menor, Re mayor y Sol mayor), para concluir con una cadencia perfecta a Sol mayor en el compás 64.

2. Sonata para Piano en Mi menor Op. 90 de Ludwig Van Beethoven.

2.1 Marco Histórico.

En el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX, se dieron cita movimientos muy importantes, que afectaron diversos ámbitos de la vida en Europa, uno de ellos, es el movimiento conocido como la Ilustración²². Surgió como reacción contra los temas religiosos, produjo el desarrollo del racionalismo y del espíritu científico en el llamado Siglo de las Luces. De éste movimiento surgieron artistas cuyas obras afectaron en cierta manera la vida de Beethoven, tal es el caso del escritor alemán Friedrich von Schiller (1759-1805) quién escribió dramas clásicos en marcos históricos, infundidos de convicciones morales y donde es constante la lucha por la libertad, su influencia se puede ver en el cuarto movimiento de la sinfonía No. 9 en donde Beethoven musicaliza la oda a la alegría (*An die Freude*) escrita por Schiller, en una especie de “homenaje monumental al espíritu de Schiller al cosmopolitismo universal y supraracional.”²³ Existen evidencias de que Beethoven tenía pensado componer una sinfonía dedicada al escritor y dramaturgo (*la Schillerssymphonie*) anunciada en 1806²⁴ pero esto nunca se llevo a cabo. En 1814 fecha en que Beethoven compuso la sonata para piano en Mi menor Op. 90 se realizo el congreso de Viena para decidir la geografía post-napoleónica del continente, y se ofreció un ciclo de tres conciertos dónde se interpretaron la sinfonía No. 7 y la batalla de la victoria. En estos conciertos Beethoven figuró como director honorario.²⁵

En lo que respecta al clasicismo musical, este fue un periodo de cambios significativos, que van desde la innovación en las formas musicales hasta el avance que hubo en los instrumentos y las posibilidades que esto propicio. Si bien el estilo clásico trascendió de forma efectiva, sus más célebres exponentes estaban asociados al nombre de la ciudad de Viena. La música clásica es el reflejo de la emergencia de la clase media a una posición de influencia durante el Siglo de las Luces. La filosofía, la ciencia, la literatura y las bellas artes comenzaron entonces a tener en cuenta al público general, en lugar de a un selecto grupo de expertos.

²² Ilustración o Siglo de las Luces; término utilizado para describir las tendencias en el pensamiento y la literatura en Europa y en toda América durante el siglo XVIII previas a la Revolución Francesa. La frase fue empleada con mucha frecuencia por los propios escritores de este periodo, convencidos de que emergían de siglos de oscuridad e ignorancia a una nueva edad iluminada por la razón, la ciencia y el respeto a la humanidad.

²³ Historia de la Literatura. Manuel José Gonzalez. Ed. RBA, Barcelona 1994. Vol. 2 Pág. 250

²⁴ ídem

²⁵ La Música Clásica. Philip G. Downs, Traducción de Celsa Alonso. Ed. Akal. Pág. 560

2.2 Aspectos Biográficos.

Ludwig van Beethoven Nació en Bonn, Alemania, el 16 de diciembre de 1770. Se formó en un ambiente propicio para el desarrollo de sus facultades aunque excesivamente rígido. Sus primeros brotes de talento musical fueron dirigidos de forma tiránica por la disciplina de su padre, que era tenor en la capilla de la corte. En 1789 Beethoven comenzó a trabajar como músico de la corte para mantener a su familia. Sus primeras obras bajo la tutela del compositor alemán Christian Gottlob Neefe, especialmente la cantata fúnebre por la muerte del emperador José II, mostraban ya una gran inteligencia, y se pensó en la posibilidad de que se fuera a Viena para estudiar con Wolfgang Amadeus Mozart. Aunque la muerte de Mozart en 1791 hizo que estos planes no pudieran realizarse, Beethoven marchó a Viena en el año 1792 para estudiar con el compositor austriaco Joseph Haydn.

Beethoven alcanzó gran fama durante la última década del Siglo XVIII pero la pérdida creciente de la capacidad auditiva que comenzó a notar en 1798, lo hizo aislarse de la sociedad. En 1802 expresó, en el Testamento de *Heiligenstadt*, el profundo sufrimiento que le causaba su progresiva sordera, este documento estaba dirigido a sus dos hermanos y a la sociedad en general. En el año 1814 ofreció su último concierto público. En 1818 Beethoven, ya sordo por completo, tuvo que utilizar libros de conversación en donde la gente escribía sus notas y observaciones para que el los entendiera. Renegó de todo el mundo menos de un pequeño y cerrado círculo de amigos. Exceptuando los estrenos de la Sinfonía nº 9 en re menor, Opus 125 y partes de la Missa Solemnis en re mayor, Opus 123 en 1824, su música siguió interesando únicamente a un reducido grupo de expertos. A pesar de todo, ya había alcanzado un gran prestigio y en su lecho de muerte recibió todo tipo de muestras de simpatía. Murió en Viena el 26 de marzo de 1827.²⁶ Las obras más importantes de Beethoven se pueden resumir en 9 sinfonías, 7 conciertos (5 para piano, uno para violín y un triple concierto para piano, violonchelo y violín), 16 cuartetos de cuerda, 32 sonatas para piano, 10 sonatas para violín y piano, 5 sonatas para violonchelo y piano, una ópera, Fidelio, 2 misas y la Misa Solemne, Opus 123, varias oberturas y numerosas variaciones para piano. Tradicionalmente se le ha considerado como el puente hacia el romanticismo. Su producción musical está dividida en tres periodos según una conocida interpretación de Wilhelm von Lenz. Actualmente se le considera como el último representante de la escuela vienesa clásica. Tras su llegada a Viena, Beethoven alternó las composiciones basadas en modelos clásicos, como su Cuarteto para cuerda en La mayor Opus 18 nº 5 (1800, en el que tomó como patrón el Cuarteto de Mozart K. 464, cuarteto nº 18 en la mayor), con las inspiradas en estructuras italianas más imprecisas, como ocurre en la conocida canción Adelaide (1795).

Algunos biógrafos han señalado a las sonatas Opus 90 (h.1814) y opus 101 (h. 1816), como el inicio del tercer periodo, por su carácter tan íntimo. En cambio Liszt veía el desarrollo de la obra de Beethoven, en dos fases²⁷; una en la cual Beethoven aceptaba la música de los compositores que le antecedieron, como suya propia; y otra en la cual su invención musical requería nuevos significados de expresión, resultando en nuevos estilos y formas.

Las obras de Beethoven reflejan en gran medida sus conflictos internos, tanto como sus ideales, en ellas se percibe como el compositor otorga un mayor peso al contenido y la expresividad que a la forma en sí misma.

²⁶ Los Grandes Compositores. José Luis Pérez de Arteaga, Ed. Salvat, 1982. Vol. 4. Pág. 40-43

²⁷ "The Beethoven Compendium" Barry Cooper, Anne-Louise Coldicott. Thames and Hudson. Pág. 199

2.3 El Piano en la Obra de Ludwig Van Beethoven

“En muchas cosas Beethoven se adelanto a su época, entre otras, en la manera de tocar el piano. Poseía una fuerza, una personalidad y un atractivo emocional sin precedentes. En muchos aspectos se le puede considerar el primer pianista romántico: el que violó todas las leyes en nombre de la expresión... y el que pensó en términos de orquesta y logró efectos orquestales con el piano. En esto fue el único en su época...”²⁸

Beethoven se dio a conocer en el mundo de la música en la década de los 1790s, no como compositor sino como pianista virtuoso e improvisador.

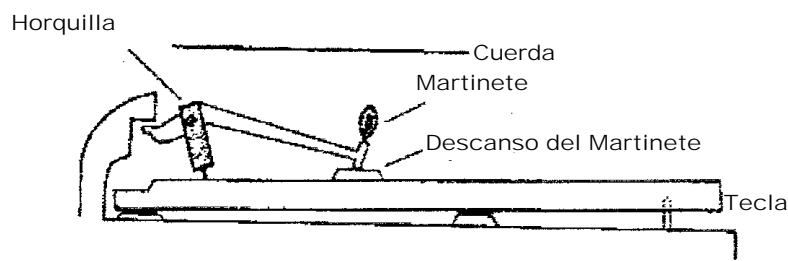
Existen diversas opiniones de sus contemporáneos en cuanto a su forma de tocar el piano: Czerny comentaba que la forma de tocar de Beethoven era notable por su tremendo poder, carácter, bravura y facilidad; ninguno lo iguala en velocidad en sus escalas, trinos dobles, saltos etc., (ni siquiera Hummel). En algunas gacetas y diarios de la época se podían leer declaraciones como: es universalmente admirado por su velocidad inusual y por la extraordinaria facilidad con que ejecuta los pasajes difíciles, su interpretación también se distingue por su precisión, sentimiento y buen gusto. Es evidente que poseía una gran técnica, sensibilidad y disciplina, aunado a esto hay un elemento muy importante que acompañó al músico durante toda su vida, y fue el desarrollo que el instrumento tuvo en ese periodo, nos referimos a cambios que se le hicieron al piano en casi todos los aspectos, mecánicos y físicos. En esta época, los fortepianos extendieron el teclado a cinco octavas, el mecanismo se hizo más resistente, su tamaño y peso crecieron también. El cambio de cinco a seis octavas fue particularmente significativo, acompañado esto de su creciente estructura, prácticamente fue el doble. En correspondencia a estos cambios, la calidad del sonido se incrementó y se logró hacer más largo el sonido, al mismo tiempo se fue perfeccionando su capacidad para hacer dinámicas diversa y con ello la posibilidad de cantar con el instrumento, aún cuando esto no se logró del todo en vida del compositor, como lo demuestra un fragmento de una conversación que el propio compositor tuvo con Johann Streicher en donde Beethoven le declaró “no cabe duda de que en cuanto a la manera de ejecutar se refiere, el piano es todavía el menos estudiado y el menos desarrollado de todos los instrumentos: a menudo parece que uno estuviera simplemente escuchando un arpa... Espero que llegue el momento en que se trate el arpa y el piano como instrumentos enteramente diferentes.”²⁹ En la época del compositor predominaban dos tipos de mecanismos para el piano: el mecanismo vienés y el mecanismo inglés. Las principales diferencias radicaban en la forma de activar el mecanismo para que el martinete hiciera contacto con la cuerda.

Mecanismo Vienés: en este mecanismo el mango del martinete está conectado directamente con su propia tecla a través de una horquilla de madera o metal (*ver figura 1*). Este mecanismo aunado a la ligereza en la construcción de estos instrumentos, producían una sensación de ligereza en el toque. Un sistema de escape fue agregado en la década de los 1770s probablemente por Johann Andreas Stein, para impedir que el martinete volviera a golpear la cuerda.

²⁸ “Los Grandes Pianistas” Harold C. Schonberg. Javier Vergara Editor. Pág. 67.

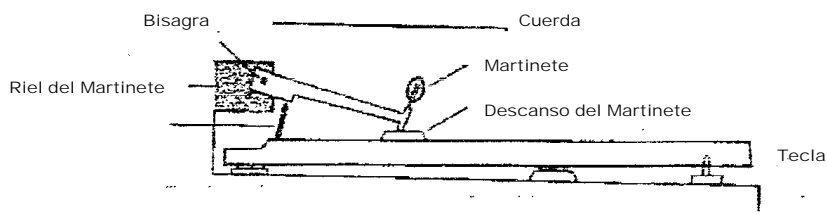
²⁹ ídem. Pág. 80

Figura 1. Mecanismo Vienes



Mecanismo Inglés: en este mecanismo, el martinete en vez de estar conectado directamente con su tecla, es activado por un saltador que esta unido a la tecla (*ver figura 2*), el martinete no descansa en la tecla. El mecanismo inglés que era más complejo, requería que la tecla tuviera mayor profundidad y por lo tanto hacia que el toque fuera más pesado, además su capacidad para repetir las notas era más lenta que la del fortepiano vienes.

Figura 2. Mecanismo Inglés.



En repetidas ocasiones Beethoven comento con Johann Streicher acerca de su piano Érard³⁰, indicando que estaba insatisfecho con este instrumento, principalmente por su mecanismo tan pesado. Con el tiempo Beethoven recibió un Broadwood, (forteplano inglés) el cual disfruto en un principio, como un regalo que le hicieron, pero más tarde declaro que su instrumento inglés no lograba cumplir con lo que se esperaba de el. También tuvo un piano Graf con cuerdas cuádruples del D al f4 (*ver figura 3*) y un resonador, aún estos avances fueron insuficientes cuando el compositor ya se encontraba en una etapa avanzada de su sordera.

³⁰ Sébastien Érard fundó la escuela francesa de fabricación de pianos en la década de 1790. En 1823 desarrolló el sistema de doble acción que todavía hoy es de uso general.

Figura 3



Sus contemporáneos afirman que Beethoven siempre manifestó inquietud por el mejoramiento de dicho instrumento, todavía en 1824, año en el que completo las Bagatellas Op. 126, su última obra significativa escrita para piano, comentó con el constructor de arpas Johann Andreas Stumpff, con el piano en su estado actual uno no podía tocar con fuerza y efectividad. Existe otro testimonio de una conversación con Kart Hölz en donde refiriéndose a su propio piano afirmó: “este es y permanece siendo un instrumento inadecuado.”³¹

Tales declaraciones muestran la búsqueda constante del compositor por lograr una respuesta en el instrumento, misma que le permitiera cristalizar su pensamiento musical. Un instrumento que tuviera la capacidad de responder ampliamente ante situaciones como la dinámica, la sonoridad, el toque, etc. Al parecer Beethoven no vivió para ver cumplidas estas cualidades en su instrumento. Posterior a su muerte siguió habiendo avances que lograron desarrollar tales cualidades en el piano y que hoy podemos disfrutar y hacer uso de ellas, en lo que se conoce como el piano moderno.

Las 32 sonatas que escribió pueden concentrarse, para un breve análisis, en tres grupos: **1er. grupo**, del Op. 2 al Op. 22 y el Op. 49; **2º grupo**, del Op. 26 al Op. 31; **3er. grupo**, del Op. 53 al Op. 111. El primer grupo de sonatas fue compuesto entre los años 1793 al 1800, Beethoven parece estar concientemente tratando de enmarcarlas en una forma mayor, en parte esto se aprecia ya que la mayoría no adopta el patrón establecido por Hydn y Mozart de tres movimientos, sino que las suyas comprenden cuatro movimientos. Sus características más obvias se aprecian en la variedad que alcanza tanto en expresividad, efectos de dinámica, como en el tratamiento de la tonalidad y de la armonía. El segundo grupo comprende las sonatas compuestas entre los años 1800 a 1802, en ellas se puede observar como el compositor empieza a apartarse de la forma tradicional. Estas representan un acercamiento a una nueva estructura la cual abrió la puerta para el cambio a la gran diversidad que tendrían sus últimas obras. Si en el Op. 26 parece apartarse de la estructura tradicional de la sonata, esta tendencia se confirma en las siguientes dos sonatas las del Op. 27, en ellas el drama y la tensión inherentes en el inicio de la sonata, son transferidas al final de la obra. Mientras que el Op. 28 y las 3 sonatas del Op. 31 son menos experimentales. En el tercer grupo encontramos las sonatas escritas entre los años 1803 y 1822. Forma parte de este grupo la sonata “Waldstein” Op. 53, la cual es sin duda, un despliegue de grandiosidad en cuanto a las demandas técnicas e interpretativas, tanto del instrumento como del interprete. También es característica de las sonatas de este periodo, la tendencia a extender los límites o fronteras, así como un marcado alejamiento de las estructuras formales, para lo que se requiere una gran calidad en la ejecución, derivada de una excelente técnica. También encontramos en este grupo la sonata “Apasionata” Op. 57 compuesta en 1804-5, y la sonata “Hammerklavier” Op. 106 compuesta en 1817-18.

En su obra para piano solo, a parte de las 32 sonatas, Beethoven escribió 20 variaciones; más de 20 pequeñas piezas; y 5 obras para piano a cuatro manos.

³¹ “Performance Practices in Classic Piano Music” Sandra P. Rosenblum. Indiana University Press. Pág. 52

2.4 Análisis de la Obra

La sonata en Mi menor Op. 90 No. 27, fue escrita en 1814, después de un periodo de casi cuatro años en que el compositor no había escrito para esta forma. Esta dedicada al Conde Moritz von Lichnowsky³², anteriormente Beethoven ya había dedicado al Conde las 15 variaciones del Op. 35, escritas en 1802.

Preceden a esta sonata, trabajos como la séptima y octava sinfonías, escritas entre 1811 y 1814, mismas que poseen gran energía y fuerza, y que contrastan con el carácter de esta sonata, el cual es más bien de delicadeza e intimidad, sobretudo en el segundo movimiento, dicho carácter es difícil de encontrar en trabajos precedentes.

“La sensibilidad del Conde a quien fue dedicada esta sonata, hizo posible que comprendiera el significado particular de la obra. Cuando él pregunto al compositor sobre esta obra, Beethoven respondió que le había puesto música a la historia de amor del Conde, y sugirió que si el hubiera querido ponerles nombre a los movimientos, el primero podría ser “conflicto entre la cabeza (la razón) y el corazón”; y el segundo “conversación con la amada.”³³

La declaración anterior refleja en cierta medida el carácter que emana de la interpretación de esta obra, así como una visión personal de cómo el compositor la concebía.

Tanto en esta sonata como en la que le sigue, Op. 101 No. 28 en La mayor, Beethoven optó por anotar el carácter de cada movimiento en alemán, esta no era la costumbre de la época, aunque posteriormente en el Romanticismo se volvió una práctica común entre los compositores alemanes. Se compone de dos movimientos, el 1º. esta escrito en forma de allegro de sonata, y se haya lleno de contrastes dinámicos a diferencia del 2º. movimiento donde la dinámica es constante y los contrastes son menos y más sutiles. Aún cuando algunos pasajes parecieran simples melodías acompañadas, es posible descubrir en el bajo otra melodía simultanea, entretejida y presentada en una escritura que se asemeja a la escritura para cuerdas.

2.4.1 Allegro

En la época del clasicismo se utiliza la forma sonata para designar al primer movimiento de una sonata, otra designación común es la de allego de sonata, esta forma se lleva a cavo en tres partes.

1 EXPOSICIÓN

2 DESARROLLO

3 REEXPOSICIÓN³⁴

En donde 1 Exposición , sirve para presentar los temas (que por lo general en Beethoven siempre son dos temas contrastantes) y sus planos armónicos.

2 Desarrollo , en esta sección se lleva a cavo la elaboración armónico-temática de ambos temas, así como de las ideas presentadas en la exposición.

³² “Beethoven as I knew Him” Antón Felix Schindler. Dover. Pág. 49.

³³ ídem. Pág. 210.

³⁴ “Tratado de la Forma” Clemens Kuhn. SpanPress Universitaria. Pág. 153

3 Reexposición es el retorno modificado de la exposición.

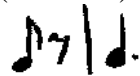
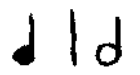
SECCIÓN A

EXPOSICIÓN: Esta Sección plantea a su vez tres partes distintas, el tema principal “a” ; el segundo tema o tema secundario “b” ; y un grupo final con carácter conclusivo para dar cierre a toda la sección.

Este movimiento esta escrito en la tonalidad de Mi menor, en compás de 3/4 , integran a esta sección 84 compases (1-84). Del compás 1 al 8 presenta el primer tema “a” (la razón), el cual es de carácter rítmico, con un inicio anacrúsico, y textura homofónica (*ver ejemplo 14*).

Ejemplo 14 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 1-8

En la primera parte que ocupa del compás 1 al 54, suceden en principio, la presentación del tema en la tonalidad de Mi menor (cc. 1-8), después de lo cual se presenta un grupo de 16 compases (8 + 8), de los cuales los primeros 8 (cc.9-16) pueden verse como el tratamiento melódico del mismo tema, convirtiendo el inicio anacrúsico en síncopa, seguidos de otros 8 compases (cc.17-24) en los que se conserva el motivo principal del tema y que cumplen la función armónica de reforzar la tonalidad de Mi menor, lo cual se aprecia claramente en la cadencias de los compases 16-17 donde el acorde de dominante resuelve al de tónica en primera inversión, y en la cadencia de los compases 23-24 la cual es conclusiva porque ahora si resuelve a la tónica en estado fundamental. A partir de ahí se presenta una especie de puente modulante (o pasaje de transición) que sirve para preparar el terreno armónicamente para la presentación del segundo tema, el cual aparecerá en la tonalidad de la dominante, Si menor. Integran a este pasaje de transición 30 compases (cc.25-54) para los que utiliza de manera permanente, la célula inicial del

tema “a”  compás 1, un poco cambiado  compases 25-28.

Al mismo tiempo introduce pasajes escalísticos con marcados contrastes dinámicos, según se aprecia en las indicaciones de dinámica que el propio compositor dejó señaladas en la partitura

(ver ejemplo 15), esto se puede observar en los compases del 29 al 33, tras las indicaciones de *sforzato*, *piano* y *fortisimo*.

Ejemplo 15 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 29-33

Musical score for Example 15, measures 29-33. The score is in G minor (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a constant semibreve motion in the bass and a melodic line in the treble. The dynamics are marked *f* (forte) at the beginning, *p* (piano) in measure 31, and *ff* (fortissimo) in measure 32. The piece includes a sixteenth-note triplet in measure 30 and a sixteenth-note quintuplet in measure 31.

A su vez, estos pasajes (cc. 29-45) sirven para ir pasando de una región tonal a otra, Mi menor, Do mayor, La menor, Fa# mayor y Si menor, en una especie de progresión, hasta concluir en los compases 53-54 con un acorde de Fa# como dominante de Si menor, creando suficiente tensión tanto armónica como dinámica , para crear en el oyente la necesidad de una solución, misma que se resuelve en el compás 55 con la aparición del segundo tema “b” (el corazón), de carácter melódico y ritmo sincopado, el que a pesar de llevar en la voz del bajo, un movimiento constante de semicorchea (ver ejemplo 16), por la melodía tan cantabile de la mano derecha, representa un contraste con respecto al tema “a”. Aquí da inicio la segunda parte de esta sección y se extiende de los compases 55 al 84 , mismos que abarcan el grupo final (cc.67-84), empleado para cerrar esta sección y que poseen un carácter conclusivo en la tonalidad de la dominante, al mismo tiempo, deja la puerta abierta para que de inicio la siguiente sección .

Ejemplo 16 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 55-66

Musical score for Example 16, measures 55-66. The score is in G minor (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a constant semibreve motion in the bass and a melodic line in the treble. The tempo is marked *in tempo* and the dynamics are marked *p* (piano). The piece includes a melodic phrase in the treble and a constant semibreve motion in the bass.

Doce compases son empleados para presentar el tema “b” (cc. 55-66) de los cuales los primeros 6 (55-60) presentan el tema en su forma puramente melódica, y los siguientes 6 (61-66) son armónicamente una repetición de los anteriores, (misma escritura para la mano izquierda) al mismo tiempo que presentan la melodía fragmentada. Sigue conduciendo el peso del compás hacia el segundo tiempo (*ver ejemplo 16, arriba*).

Con el pasaje que siguió al primer tema, en Mi menor, (cc. 25-54) y que condujo a la tonalidad de la dominante, Si menor, se corresponde tras el tema “b” o tema secundario, una tendencia a la resolución que se mantiene en la región de la nueva tonalidad (Si menor). Este pasaje que dura del compás 67 al 84, sirve para confirmar la nueva tonalidad de Si menor y al mismo tiempo prepara el camino armónicamente para que de inicio el desarrollo. Estos 18 compases no son más que una constante presentación de cadencias en forma de I-II-V7-I, en la tonalidad de Si menor. Con este pasaje queda anunciado el fin de la exposición, melódicamente puede verse a este mismo pasaje como un pequeño resumen de elementos temáticos (*ver ejemplo 17*).

Ejemplo 17 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 67-84

SECCIÓN B

DESARROLLO: Esta sección puede verse como un discurso en el que se trabajan contrastes armónico-temáticos derivados del material ya conocido, el desarrollo incluye todo lo que ya se ha dicho en la exposición, sólo que ahora se desarrolla en planos armónicos distintos.

El desarrollo comprende 59 compases (85-143), es la sección más corta, esta a su vez puede dividirse en dos partes; en la primera que comprende 29 compases (85-113), el tema principal “a” es presentado en la tonalidad de la dominante, Si menor (cc. 85-92), con algunas variantes rítmicas, tales como el hecho de que el inicio sigue siendo anacrúsico pero ahora con valor de negra en vez de corchea; agrega además una nota pedal en una de las voces intermedias, todo lo anterior sucede en los 8 compases que dura el tema (cc.85-92). Después vienen otros 8 compases (93-100) en donde trabaja principalmente, en forma de progresiones, una célula del tema “a” (ver ejemplo 18) que lo conduce hasta la tonalidad del relativo mayor, Sol mayor, en el compás 100. Los siguientes 13 compases constituyen una especie de pasaje o puente que conecta con la segunda parte del desarrollo en la que se llevara a cabo ahora el tratamiento del tema “b”, en los últimos 5 compases de este pasaje (109-113), en la voz de la soprano se emplea el mismo material que se había usado en los compases 9 al 13 de la sección A, lo que cambia son los planos armónicos.

Ejemplo 18 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 93-100

La segunda parte del desarrollo abarca de los compases 114 al 143. Los primeros 16 compases (114-129) son utilizados para el desarrollo del tema “b”, y los últimos 14 (130-143) constituyen la preparación armónica para el retorno a la tonalidad original de Mi menor, con la que da inicio la reexposición. Del compás 114 al 129, desarrolla el motivo melódico del tema “b”, en donde aún cuando la síncopa, característica esencial de este tema, no está escrita en el mismo lugar, si se percibe la intención del compositor al provocar un efecto similar, dentro del compás con la indicación de *sforzato* para todos los segundos tiempos del compás 120 al 129, es así como logra mantener el efecto de la síncopa. Estos mismos compases conducen a la tonalidad de Mi menor,

como se aprecia en el acorde de tónica en segunda inversión del compás 130, dando con esto, inicio al pasaje que conducirá a la reexposición. Dicho pasaje (cc. 130-143) reafirma la tonalidad de Mi menor por medio de la progresión armónica I-V-I, mientras que melódicamente de los compases 132 al 143 construye un canon a dos voces con el acorde de primer grado, en donde el motivo se trabaja por aumentación (cc. 132-138), a partir del compás 138, utiliza sólo las primeras tres notas de la escala en forma descendente con las que continua el canon a distancia de una corchea (*ver ejemplo 19*), este último motivo va creando la necesidad de llegar a un punto estable, el cual se logra en el compás 145 donde por fin se deja escuchar nuevamente el tema “a” dando inicio la reexposición.

Ejemplo 19 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 130-143

SECCIÓN A'

REEXPOSICIÓN: Esta sección da paso a una recapitulación del material presentado en la exposición, (*ver tabla No. 8*). En esta parte no se presenta más la contraposición armónica, ya que el tema “b” o tema secundario, es presentado en la tonalidad principal de Mi menor, y ya no en la de la dominante como en la exposición donde era necesario dejar el camino abierto para dar paso al desarrollo. Ahora en la reexposición, el tema “b” exige ser presentado en la tonalidad original para cerrar el movimiento y que éste tenga un carácter conclusivo.

Conforman a esta sección 88 compases (144-231), más una coda de 14 compases (cc.232-245). Es idéntica a la sección A, excepto en algunas partes que a continuación se señalan; después de la primera parte de esta sección donde es presentado el tema principal “a” y su plano armónico, la cual abarca del compás 144 al 167, aparece el pasaje que conduce al tema secundario “b” (cc. 168-197), mismo que se corresponde con el de la sección A en los compases 25 al 54 y que preparo el cambio de tonalidad (transición de Mi menor a Si menor), ahora permanece en la misma tonalidad de Mi menor. En la segunda parte de esta sección, presenta el tema secundario “b”, del compás 198 al 209, en la tonalidad de Mi menor, en estos 12 compases lo hace idéntico que en la sección A (cc. 55-66) lo único que cambia es la tonalidad. Del compás 210 al 231 utiliza para reafirmar la tonalidad (Mi menor), tal como lo hizo de los compases 67 al 83 de la sección A, ahora con algunas modificaciones pero en esencia es el mismo pasaje. A partir del compás 132 elabora una coda para la que utiliza material en una especie de síntesis temática, en estos últimos compases presenta parte del tema principal a manera de despedida. Pone fin al movimiento con los últimos 8 compases (238-245) que retoma de la sección A (cc. 16-24), los que concluyen con una cadencia perfecta en la tonalidad de Mi menor.

Tabla No. 8 Allegro.

Estructura	Exposición A		Desarrollo B		Reexposición A' Coda		
	1-84		85-143		144-231		232-245
Presentación del tema y establecimiento del plano armónico.	a Mi menor	b Si menor	Desarrolla a Si menor-Sol mayor	Desarrolla b Mi menor i-iv-V7-i	a Mi menor	b Mi menor	Usa material de “a” en el tono de Mi menor.
Número de Compases	1-54	55-84	85-113	114-143	145-197	198-231	231-245

2.4.2 Rondo.

El rondo fue una forma practicada por los compositores del periodo Barroco, cuya estructura estaba determinada de la siguiente manera: A - B - A - C - A - D - ... A, en donde A era el estribillo y B, C, D..., los episodios o coplas. Esta era la forma más sencilla del rondo y fue practicada principalmente en la música francesa del siglo XVIII³⁵.

En cambio, el rondo practicado en el periodo Clásico presenta marcadas diferencias, ya que en éste la vuelta incidental al estribillo es lo que se transforma en el pasaje característico, “coplas y estribillo no se mantienen uno junto a otro sin relacionarse... cada esquema de recurrencia prepara la nueva entrada del estribillo, origina tensión, causa demora, provoca el anhelo de llegar y se conduce sinuosamente o por vía directa hacia el estribillo.”³⁶

En el clasicismo, prevalece una forma mixta conocida como Rondo de Sonata. A esta forma pertenece el rondo que analizaremos, escrito como 2º Movimiento de la sonata en Mi menor Op. 90 No. 27 de Beethoven.

La forma de este Rondo de Sonata se halla estructurada de la siguiente manera:

EXPOSICIÓN			DESARROLLO	REEXPOSICIÓN		
Estrib. A	Episodio 1 B	Estrib. A	Episodio 2 C	Estrib. A	Episodio 3 B'	Estrib. A'
Tema 1 Tónica	Tema 2 Dominante			Tema 1 Tónica	Tema 2 Tónica	

Se halla escrito en la tonalidad de Mi mayor, en compás de 2/4. La primera parte (cc. 1-40), de la exposición, presenta el estribillo en la tonalidad original de Mi mayor, e incluye el Tema 1 que abarca de los compases 1 al 8, es un tema melódico, cantabile, con inicio anacrúsico. Hacia el final de esta parte, utiliza los últimos 8 compases (33-40) para preparar armónicamente la llegada del Tema 2 en el Episodio 1 (que consideramos como la segunda parte del desarrollo), que abarca los compases 41 al 69, este tema aparece en la tonalidad de la dominante, Si mayor, no es del todo contrastante con respecto al primero, más bien pareciera que se deriva de él, aunque presenta algunas diferencias, por ejemplo, el Tema 2 se desarrolla en ambas manos (*ver ejemplo 20*) y está acompañado de dos notas pedal en una de las voces intermedias, recordando en cierta manera lo sucedido en el primer movimiento cuando presenta el tema “a” al inicio del

³⁵ “Tratado de la Forma Musical” Clemens Kuhn. SpanPress Universitaria. Pág. 196

³⁶ ídem. Pág. 199

desarrollo (cc. 85-92). Los últimos 10 compases de esta segunda parte (60-69) son empleados para preparar el regreso a la presentación del estribillo con el Tema 1 por segunda vez, para lo que emplea figuraciones rítmicas con tresillos en la voz del bajo (cc. 60-63) y que luego se convierten en dieciseisavos (cc. 64-67) utilizando siempre la misma melodía en la voz de la soprano, agrega a estos 8 compases dos más (cc. 68-69) con los que amplía el acorde de V7 para hacer más anhelada la resolución al acorde de tónica mismo que se aparece en el compás 70 con el tema principal nuevamente.

Ejemplo 20 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 2º Movimiento Rondó. Compases 1-8

Ejemplo 20 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 2º Movimiento Rondó. Compases 41-48

En la tercera parte de la exposición, conformada por 40 compases (70-113) aparece el estribillo A, exactamente igual que en los compases 1 al 40, con la excepción de que ahora el pasaje final que sirve para unir esta parte con el episodio C o desarrollo, esta modificada con respecto a su similar que se halla en los compases 33 al 40, ya que en aquella ocasión, el pasaje sirvió para

preparar el camino hacia la tonalidad de Si mayor, mientras que ahora dicho pasaje (cc. 102-113) servirá para preparar el inicio del episodio C.

Esta sección llamada desarrollo, da inicio en la tonalidad de Do mayor, comprende 26 compases (114-139), la importancia de esta sección radica en el tratamiento armónico. Usa motivos melódicos que toma del Tema 1 y los trabaja por aumentación (*ver ejemplo 21*), formando una cadena armónica a través de acordes que van de Do mayor- Do menor- Do# menor – Do# mayor – Fa# mayor, hasta que en el compás 130 llega a un acorde de Si mayor con 7ª el que refuerza la tensión y al mismo prepara el camino de vuelta a la tonalidad de Mi mayor, extendiéndose hasta el compás 139 para ser resuelto en el siguiente compás, dando por concluido el episodio C, y marcando así el inicio de la reexposición con la presentación del estribillo A.

La reexposición es muy parecida a la exposición, pero difiere de ella en que ahora cuando aparezca el episodio B con el Tema 2, ya no estará en la tonalidad de la dominante, sino en la tónica (Mi mayor), además de que la última aparición del estribillo A no es idéntica a la de las otras, sino que aparece como A' (*ver tabla No. 9*) con algunas variantes, por ejemplo: la melodía aparece ahora en el bajo (cc. 230-233) y luego cambia a la soprano (cc. 234-237), (*ver ejemplo 21*).

Tabla No. 9 Rondó.

EXPOSICIÓN

Estructura	A Estribillo	B Episodio	A Estribillo
Presentación del tema y su plano armónico.	Tema 1 Mi mayor	Tema 2 Si mayor	Tema 1 Mi mayor
No. de compases	1-40	41-69	70-113

DESARROLLO

Estructura	C Episodio
Plano armónico	Do mayor-Do menor-Do# menor-Do# mayor-Si mayor
No. de compases	114-139

REEXPOSICIÓN

Estructura	A Estribillo	B' Episodio	A' Estribillo	Coda
Presentación del tema y su plano armónico	Tema 1 Mi mayor	Tema 2 Mi mayor	Tema 1 Mi mayor	
No. de compases	140-180	181-229	230-264	265-290

Ejemplo 21 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 2º Movimiento Rondó. Compases 230-237

The image shows a musical score for the second movement of the Sonata in E minor, Op. 90 No. 27, by Frédéric Chopin. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 230 with the tempo marking 'in tempo'. The second system starts at measure 235 and includes dynamic markings 'cresc.' and 'p'.

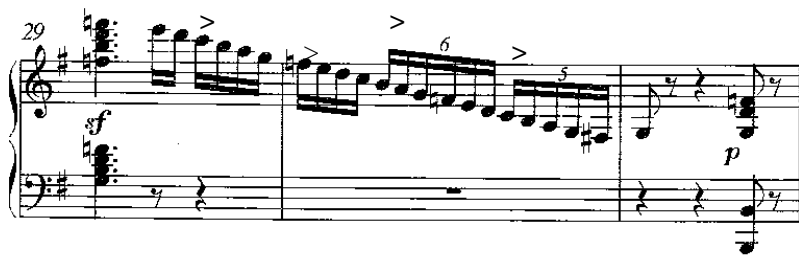
Hacia el final, presenta una coda (cc. 265-290), para la que emplea una escritura contrapuntística los primeros 10 compases (265-275), mismos que llevan a la presentación por última vez del Tema 1, en la tonalidad original (cc. 276-283) con un eco que utiliza la coda del mismo tema con la indicación de un largo *ritardando*, para terminar con un pasaje en forma de escala que hace un rápido recorrido por los grados VI- V- IV- V I, llegando al primer grado de Mi mayor por medio de una cadencia, más bien melódica, para no romper con el carácter que prevaleció a lo largo de todo el movimiento.

2.5 Sugerencias de Estudio e Interpretación.

Podemos decir que esta sonata, presenta algunos pasajes que pueden considerarse técnicamente difíciles, para los cuales recomendamos el siguiente estudio.

En el Allegro, para los pasajes de escalas que aparecen en la mano derecha compás 29-31 y similares, sugerimos tocar primero el pasaje lento para escoger una digitación adecuada; una vez que se ha escogido la digitación, comenzar a estudiar el pasaje con metrónomo a una velocidad más lenta de lo que se va a tocar (quizás un 30 o 40% más lento). Para no perder la proporción dentro del pulso establecido, al llegar al cambio de agrupación (sesquiáltera³⁷) con el seisillo y el cincoillo recomendamos cantar el nombre de las notas al mismo tiempo que se tocan, esto ayuda a que la mente este conciente de cada grupo. Es necesario, para lograr la fluidez en estos pasajes, que la muñeca y en general todo el brazo se hallen relajados pero con los dedos muy activos, también puede practicarse este pasaje acentuando el inicio de cada grupo (*ver ejercicio 2*), mientras se adquiere la habilidad de mantener la proporción exacta de cada grupo dentro del mismo pulso, una vez que se ha practicado durante algunos minutos es preciso retirar los acentos.

Ejercicio 2 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 29-31



Otra sección donde sugerimos un estudio minucioso es en donde aparece el tema “b” compases 55-58 y similares. En el acompañamiento escrito para la mano izquierda, requieren cierta atención los saltos con que inicia cada grupo de dieciseisavos, sugerimos que el movimiento de la muñeca debe ser prácticamente horizontal e impulsado por el brazo, con los dedos 5° y 1° muy activos pero siempre guiados por el brazo, pueden estudiarse los saltos aisladamente, dándoles el valor de corcheas a las notas que forman el intervalo de décima (*ver ejercicio 3*), para después incorporarlos al conjunto, se debe poner atención en que el brazo sea el que de la distancia en el salto y evitar que sea el dedo el que busque la nota, ya que esto fragmentaría el impulso y rompería la fluidez.

³⁷ Sesquialtera: es un cambio en la proporción de los valores rítmicos. Ejemplo: en un compás de 2/4 la negra es igual a dos corcheas, pero si encontramos que la negra es igual a tres corcheas (sin que se efectúe un cambio de compás) entonces es una sesquialtera.

Ejercicio 3 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 55-58

55



5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1

Posteriormente, ya que se ha logrado la precisión en los saltos, sugerimos en un nuevo estudio, agregar la nota que falta (Fa), tocándola de manera simultánea con la segunda corchea de cada tiempo (*ver ejemplo 4*), este estudio que constituye una especie de síntesis armónica, ayuda a tener un pensamiento grupal y no fragmentado respecto de cada nota que se toca, así mismo es de gran ayuda en la memorización eficaz del pasaje.

Ejercicio 4 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 1er. Movimiento Allegro. Compases 55-58

55



5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Para el mismo pasaje, antes de tocarlo tal como esta escrito, recomendamos un último estudio por separado que consiste en tocar la melodía de ambas manos de manera simultanea, para el caso del bajo, tocar sólo la primera nota de cada grupo de dieciseisavos dándole el valor de negra, y la mano derecha tal cual esta escrita.

Por último, tocar el pasaje tal como esta escrito. Cada uno de lo ejercicios sugeridos no deberá verse de manera aislada, sino que se le podrá dedicar algunos minutos, (quizá 5 minutos a cada ejercicio) para que al final de una sesión de estudio se hayan practicado todos y al llegar el momento de tocar el pasaje completo, pueda apreciarse una mejoría.

Para el segundo movimiento Rondó, recomendamos estudiar con detenimiento el pasaje que se encuentra en los compases 41-44 y sus similares.

Nuevamente como primer paso sugerimos establecer una digitación adecuada, ésta es muy importante ya que de ella dependerá en gran medida que se pueda lograr el carácter y la articulación adecuados para el pasaje. Posteriormente se pueden tocar las voces extremas escritas para ambas manos, en donde la mano derecha realiza la melodía con sextas mientras que la mano izquierda lo hace con terceras (*ver ejercicio 5*), primero en forma individual y después en forma simultanea, al realizar esta practica sugerimos quitar la voz intermedia escrita para la mano izquierda con figuras de dieciseisavos, esto nos permitirá familiarizarnos con las líneas melódicas de ambas manos.

Ejercicio 5 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 2º Movimiento Rondó. Compases 41-44

Al tocar este ejercicio debe ponerse especial atención en la marcha armónica, de esta manera se desarrollará un sentido de memorización lógica y no por repetición, esta memoria construida por relaciones resulta más eficaz al momento de tocar en público, que la simple repetición del pasaje. Antes de pasar a tocar lo escrito para la mano izquierda tal cual, se puede practicar tocando el grupo de dieciseisavos con la mano derecha y la melodía por terceras con la mano izquierda varias veces (*ver ejercicio 6*). Después puede tocarse varias veces la mano izquierda sola agregando las figuras rítmicas de dieciseisavos sin descuidar la melodía llevada por el bajo. Por último puede tocarse el pasaje tal como esta escrito con ambas manos simultaneas.

Ejercicio 6 “Sonata en Mi menor Op. 90 No. 27” 2º Movimiento Rondó. Compases 41-44

Con respecto a la interpretación, existen algunos temas muy específicos que se pueden considerar, como lo son el del toque adecuado, el tempo o velocidad en la que se puede interpretar cada movimiento, la articulación adecuada etc., para cada uno de estos temas existen diversos puntos de vista, por lo que nosotros sugerimos algunas lecturas con las que el interprete podrá formar su propio criterio y escoger de entre ellas la que mejor le parezca al momento de su interpretación. Estas lecturas brindan a la vez un marco de referencia en cuanto a lo que se acostumbraba en la época del compositor así como las convenciones adoptadas para algunos casos en particular. Estas lecturas también revelan la realidad de algunos mitos en cuanto a la manera de interpretar que el propio Beethoven hacia de sus obras, lo que abre la puerta para que el pianista pueda crear su propia forma de interpretar y recrear la obra, claro esta siempre dentro de un marco lógico y conducente, apegado como ya lo dijimos , a ciertos principios que son los que permiten discernir el que una obra este escrita en determinado periodo.

Lecturas recomendadas:

- “Performance Practices in Classic Piano Music” Sandra P. Rosenblum. Indiana University Press. Capitulo 5 Págs. 144-189.
- “Los grandes Pianistas” Harold Schonberg. Javier Vergara Editor. Capitulo 5 Págs. 67-82.
- “The Beethoven Compendium” Barry Cooper, Anne-Louise Coldicott. Thames and Hudson. Págs. 280-289.
- “Técnicas Pianísticas” Gerd Kaemper. Traducción del Francés: Aurelio León Ptacknik. Alphonse Leduc, Ediciones Musicales.

3. Sonata para Piano No. 1 de Enrique Santos.

3.1 Marco Histórico

Sin lugar a duda, el siglo XX ha sido el de mayor avance científico y tecnológico a lo largo de la historia de la humanidad. Por supuesto que todos estos cambios han generado necesariamente nuevas formas de crear y concebir el arte. La historia musical del Siglo XX no difiere en el fondo de la de las demás artes; los músicos también respondieron a todos estos cambios tanto políticos, como tecnológicos, científicos y sociales intentando romper con todo lo practicado con anterioridad. Nos referimos a los fundamentos como son la armonía, el ritmo y la melodía. Cuando decimos que trataron de romper con ellos no nos referimos a que los hicieran por completo de lado o que no tomaran parte de ellos para la producción de su arte, sino al hecho de que éstos elementos fueron abordados desde perspectivas distintas y puestos en planos que en otras épocas hubieran sido imposibles de aceptar. En este siglo las técnicas convencionales se distorsionaron, también se evitaron el uso de armonías tradicionales a favor de otras disonantes y complejas que se utilizaron ampliamente, por ejemplo, Arnold Schönberg (1874-1951) creó el sistema dodecafónico cuando buscaba un principio en torno al cual se pudiera organizar una música atonal. Este sistema dispone las 12 notas de la escala cromática en un orden particular, formando una serie de notas, luego se construye una composición utilizando cada nota de la serie por turno volviendo a comenzar cada vez que se llega al final de la serie. Las notas pueden utilizarse una detrás de otra, como en las melodías, o de forma simultánea como en los acordes. Pueden ubicarse en un registro tan grave o agudo como se desee o tocarse con cualquier instrumento o voz que se escoja. La serie puede usarse en tres variaciones: en versión retrograda (del final al principio), en inversión (todo intervalo ascendente se convierte en descendente y viceversa), y en inversión retrograda (de arriba abajo y del final al principio). *“Algunas de las reglas proponen que los sonidos pueden repetirse pero no hacia atrás dentro de una misma serie; todos los sonidos tienen igual importancia, y hay que evitar la creación de falsas polaridades resultantes de la existencia de repeticiones o insistencias de o sobre una de ellas”*.¹ De esta técnica se desprende el Serialismo, el cuál es la repetición y variación de una secuencia o serie dada en cualquier elemento musical, no sólo el tono sino también el ritmo, el timbre e incluso los bloques de sonidos o niveles de intensidad. Por otro lado, en nuestro país, Rodolfo Halffter², compositor mexicano de origen español, en 1935 comenzó a trabajar con el sistema dodecafónico en su obra para piano “Tres Hojas de Álbum”. Sus obras anteriores a esta fecha se caracterizan por poseer una base tonal y melódica con constantes variaciones rítmicas. Pertenece a este periodo, su obra “Obertura Concertante para Piano y Orquesta” escrita en 1932. El maestro Halffter realizó una importante labor académica como maestro en el Conservatorio Nacional de

¹ Enciclopedia de los Grandes Compositores. Salvat Editores. Vol. 15. Pág. 107

² Halffter, Rodolfo (1900-1987), compositor mexicano de origen español perteneciente a una de las familias más prestigiosas del mundo de la música contemporánea, que continúa con Ernesto y Cristóbal Halffter. Su aprendizaje musical fue en gran medida autodidacta, aunque en 1929 se dejó guiar por los consejos de Manuel de Falla durante su estancia en Granada. En 1930 fue partícipe de la creación del grupo de los Ocho en Madrid y, tras una estancia de varios años en París, se trasladó a México, donde continuó su trayectoria compositiva.

Música desde 1940 hasta su desaparición, contribuyendo de manera significativa en la formación de compositores mexicanos entre los que se cuenta el maestro Enrique Santos.

Resulta importante destacar que desde la segunda mitad del Siglo XX hasta la fecha, los compositores han utilizado los conceptos del Serialismo con una libertad cada vez mayor, adaptándolos a su estilo personal y desarrollándolos de una manera propia.

3.2 Aspectos Biográficos

El maestro Enrique Santos nació en la Ciudad de México en el año de 1930. Recibió las primeras influencias en el arte musical desde el seno familiar, donde su abuelo había sido compositor, y uno de sus tíos director de coros. Desde su infancia mostró aptitudes creativas, con frecuencia durante las clases de piano, mismas que le eran impartidas por el maestro Joaquín Amparan, Enrique prefería experimentar con los sonidos y las Formas o estructuras, llevando a cabo diversas improvisaciones en lugar del estudio de las escalas y demás cuestiones técnicas propias del estudio de dicho instrumento. Paralelo a dichas clases, el maestro Santos continuo desarrollando una gran pasión por la composición. Sus primeras composiciones datan de los diez o doce años, y como el propio maestro lo comenta “ *fueron pequeñas composiciones sin gran importancia*”. No fue sino hasta la edad de dieciséis años cuando comenzó a escribir lo que sería su primera composición seria (formal) en tres movimientos, la cual fue compuesta mientras realizaba sus estudios de preparatoria en Estados Unidos, escrita según comenta el maestro³ “ *muy cerca del estilo de Schumann o Brahms*”. Esta sonata para violín y piano, fue la base para que posteriormente pudiera avanzar en sus estudios de composición de manera formal y bajo la tutela del maestro Rodolfo Halffter en el Conservatorio Nacional de Música, y es así como en la década de los 60’s el maestro decide formalizar y profundizar en sus estudios en el área de la composición. Después de escuchar la grabación de esta sonata, interpretada al violín por Celia Treviño Carranza y al piano por el mismo Enrique Santos, fue que el maestro Halffter lo acepto en su clase de Análisis Musical. Tras su formación en el Conservatorio, el maestro Santos se familiarizo con formas que van desde las tradicionales hasta las corrientes contemporáneas y más vanguardistas de su época, como son: la atonalidad, el dodecafonismo, el serialismo etc., llegando a escribir diversas obras con el uso de dichas técnicas. Pero como él mismo comenta “ *hacia la madurez de mi vida, a la edad de 40 años, me sentí capaz de transitar por mi propio camino (por supuesto siempre impregnado e influenciado tanto por el conocimiento que había recibido como por el legado de todos los que me antecedieron desde Bach, Monteverde hasta Schönberg y el propio Rodolfo Halffter) allegándome más a un concepto de composición con una cierta forma, misma que le permitiera al oyente, ser guiado a través de una secuencia lógica a lo largo de toda la obra*”.

Es así como poco a poco se fue definiendo el camino que el maestro Santos habría de tomar, y consciente de que para él, el serialismo no sería el medio por el cual daría cause a su actividad creadora, en cambio si lo serían el uso de armonías modales y atonales, los vehículos por los cuales sus ideas serían proyectadas. A este mismo respecto, el maestro expreso su apego a conservar ciertas estructuras o formas en la construcción de una obra, siempre con la existencia de una melodía que prevalezca aún en presencia de estas armonías modales o de un revestimiento atonal, haciendo el papel de guía o hilo conductor a través de toda la obra. En sus obras de cámara y orquesta, destacan también el tratamiento que el maestro hace de otros recursos como son el timbre de los instrumentos, un determinado ritmo y su elaboración a lo largo de una obra, así como el uso casi infinito de dinámicas que ya sea que se combinen o contrasten, dan a su música un toque particular y distintivo.

A pregunta expresa de ¿qué papel desempeña el como músico en la actualidad, y que lugar ocupan sus obras dentro de la vida musical en México? el maestro Enrique Santos respondió: “ *Me considero un músico de mi época aunque no de vanguardia (si se entiende como vanguardia*

³ En entrevista realizada al maestro Enrique Santos, el 31 de Agosto de 2005 en la Ciudad de México.

a todo aquello que desecha alguna herencia y que se erige como independiente y sin influencias), con respecto a mi música , lo que puedo decir es que yo escribo lo que me satisface y cumple con mis expectativas, nunca pienso en si se va a parecer a lo que escribe o escribió otro compositor. Respecto a la aceptación de mi música por parte del público, no me corresponde opinar, aunque en algunas ocasiones, las personas, me han comentado que mi música les atrae por que conserva una estructura lógica, y casi siempre hay una melodía que se presenta con cierta recurrencia y que cumple la función de guiar al oyente en el transcurso de toda la obra .”⁴

La obra del maestro Enrique Santos es muy vasta, por lo que haremos mención sólo de lo más sobresaliente y que con mayor frecuencia se presenta en las salas de concierto tanto a nivel nacional como internacional:

- Sonata para violín y piano
- Suite para niños traviesos (para piano).
- Fantasía para piano.
- Suite de los Grindeles.
- 10 Sonatas para piano sólo.
- 2 Sonatas para violín y piano.
- 2 Sonatas para viola.
- 2 Sonatas para violonchelo y piano.
- Trío para dos oboes y corno inglés.
- 4 suites para guitarra.
- Varias obras para oboe y piano.
- 3 Conciertos para piano.
- Un Concierto para clavecín y orquesta de alientos.
- Un concierto para flauta.
- Un Concierto para oboe.
- Obertura orquestal “Nepantotla”.
- Una Sinfonía.

Actualmente el maestro Santos tiene una presencia muy activa como compositor, ya que compone obras tanto por iniciativa propia como por petición de algunos grupos de cámara conformados por músicos mexicanos que se han acercado a él para solicitarle alguna composición, como parte de su labor en la difusión de la música mexicana.

Es importante señalar que sus obras han sido interpretadas en diversas partes del mundo como son: Sudamérica, Rusia y Estados Unidos, entre otros.

⁴ Ídem. Pág. 49.

3.3 El Piano en la Obra de Enrique Santos.

La obra para piano de Enrique Santos es muy vasta. Siendo el piano su instrumento principal, ha dedicado gran parte del total de su producción a este instrumento. Aunque en algún tiempo el maestro también tomó clases de violín estas no fueron más allá del conocimiento básico, no así sus estudios para piano en los que el maestro Santos recibió una instrucción formal por largo tiempo y aún desde su infancia. De ahí se desprende, según el comentario del propio Enrique Santos, su gusto y hasta cierta preferencia por escribir música para este instrumento. Sus obras siempre guardan una estructura lógica, y se desarrollan en estructuras armónicas que pueden ser atonales o bien modales, también recurre frecuentemente al uso de la polifonía en diversas secciones, muy a la manera de Schumann. En otros momentos emplea el contrapunto imitativo; por otro lado basta con escuchar una de sus obras para piano para darnos cuenta que su escritura es totalmente idiomática, o sea que proviene de alguien que conoce perfectamente bien los recursos del instrumento así como sus capacidades, de ello deriva que su música logra establecer un vínculo con el oyente y el intérprete, ya que aún cuando esta es una música contemporánea el maestro conserva ciertas características que permiten que el oyente siga con interés el desarrollo de la obra.

Su primera obra para piano data de los años 50's, nos referimos a su sonata para violín y piano. La siguiente obra fue la Suite para Niños Traviesos escrita en 1963 mientras realizaba sus estudios en el Conservatorio, esta integrada por 7 piezas en donde la primera de ellas sirve como introducción y la última representa una recopilación de las anteriores, esta fue su primer obra editada por la Liga de Compositores de México. Posteriormente escribió en 1972 una Fantasía para piano la cual está basada en armonías que se dibujan en forma de arpeggios y más tarde, en el desarrollo, introduce nuevos patrones rítmicos con una nueva melodía. Después de la Fantasía transcurrieron algunos años sin que el maestro escribiera música para piano sólo, no fue sino hasta 1980 cuando escribió su Sonata para Piano No. 1, la cual surgió como resultado de una charla con el maestro Raúl Ladrón de Guevara, quien después de haber tocado la Fantasía del maestro Enrique Santos, le comentó que "sería bueno que existiera un repertorio de música en forma de sonata, de compositores mexicanos, ya que lo que hasta ahora existe, en su mayoría son pequeñas formas",⁵ fue así que a partir de este comentario el maestro Santos decidió incursionar en la composición de obras que pudieran enmarcarse en esta forma, así surgió su primera Sonata. A este respecto, el maestro Santos comenta que esta experiencia le fue muy grata por lo que decidió seguir en este camino y tomando como medio esta forma, para la que, ya se cuentan 10 sonatas para piano, a la fecha. Respecto de estas 10 sonatas para piano sólo, el maestro comenta que si bien es cierto, no fueron escritas intencionalmente en orden programático, también es cierto que hay algo, por decirlo de alguna manera, que delata su procedencia, esto es la existencia de una melodía que sirve de guía.

⁵ Ídem. Pág. 49.

3.4 Análisis de la Obra.

La Sonata No. 1 de Enrique Santos, fue escrita en el año de 1980, consta de tres movimientos:

I Allegro II Vivace III Adagio-Presto. De los tres movimientos, el primero es el que presenta de manera más clara una estructura de Forma Sonata, mientras que el segundo movimiento, también es de forma ternaria pero la estructura interna de cada sección no presenta las características de la forma sonata, tiene un carácter alegre y festivo con un ritmo ininterrumpido de corcheas, casi todo el tiempo se pueden escuchar dos melodías simultáneas construidas a partir del intervalo de quinta, este movimiento conduce al tercero sin interrupción. El último movimiento, presenta al inicio un tema melódico en forma de coral, tras lo cual viene un cambio de tempo en el que retoma el motivo inicial del primer movimiento (sol sol do), para luego desarrollar un motivo melódico con ciertas reminiscencias del tema b del primer movimiento y también con algunos rasgos del coral, todo esto lo presenta en una textura homofónica contrastando con la polifonía que en ciertos pasajes presenta el coral. Después de presentar por segunda vez el tema del coral termina el movimiento con la repetición de la sección anterior (presto) solo que ahora en un ritmo por aumentación y en el que reviste todo el pasaje con un figuraciones rítmicas de tresillos.

3.4.1 Allegro.

Este movimiento está escrito en forma de allegro de sonata, lo integran tres secciones: **A B A'** (*ver tabla No. 10*). Tiene un carácter íntimo que en algunas partes se torna intempestivo y muy vivo, a lo largo de todo el movimiento se perciben contrastes dinámicos que mantienen al oyente en un constante anhelo de lo que está por venir.

En la primera sección, conocida como exposición se presentan dos temas que son contrastantes, el primero muy rítmico, mientras que el segundo tiene un carácter melódico, todo ello soportado por una estructura armónica atonal que se basa en acordes de dos o tres sonidos (con intervalos de sexta y octava, o quinta y séptima) que en ocasiones resuelven de manera tradicional creando momentáneamente la ilusión de un centro tonal. En la segunda sección desarrolla los temas "a" y "b", también, se hace más frecuente el uso del intervalo de quinta y octava. Cabe resaltar que en los pasajes que sirven como puente para conectar un tema con otro, emplea siempre armonías cromáticas en forma de arpeggios o escalas, de ahí que para el oyente resulta previsible el retorno de uno u otro tema. En la última sección presenta ambos temas intercambiando el orden, ya que aparece primeramente el tema "b" y por último el tema "a".

Tabla No. 10 “Sonata No. 1” Allegro.

Estructura	Exposición A		Desarrollo B		Reexposición A'	
No. de Compases	1-114		115-240		241-285	
Presentación del tema y Acordes Predominantes	“a” Do menor Re dism.	“b” Mi 7 Do # menor	Desarrolla “a” Re dism. Do menor	Desarrolla “b” Mi 7 Do menor	“b” Mi 7 Do # menor	“a” Do menor Re dism.
No. de Compases	1-86	87-114	115-187	188-240	241-259	260-285

EXPOSICIÓN

Da inicio con la presentación del tema “a” el cual esta basado en un intervalo de quinta (sol sol do), tiene un carácter alegre y muy rítmico (*ver ejemplo 22*). Esta primera parte es la más larga de todo el movimiento ya que abarca del compás 1 al 70, (*ver tabla No. .10*), en ella el tema “a” se repite tres veces, dos de ellas, las de los extremos, idénticas, mientras que la de en medio lo hace revestida con distintas armonías. Por otro lado, los acordes que se escuchan en el bajo no guardan la disposición utilizada en la armonía tonal, sino que se hallan dispuestos en forma de intervalos de sexta, octava, quinta o séptima, según el énfasis que el autor desee poner en el tratamiento de la melodía que como ya se dijo esta basada en un intervalos de quinta.

Ejemplo 22 “Sonata No. 1” Allegro. Compases 1-9

The image shows a handwritten musical score for the first 9 measures of the Exposition in Sonata No. 1, Allegro. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It shows a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'crescendo poco a poco etc.' and various musical notations such as slurs and accents.

Los siguientes 16 compases (cc. 71-86) constituyen lo que podría verse como un puente, mismo que sirve para enlazar o conectar el tema “a” con el tema “b”, para este puente utiliza material en forma de arpeggios y una melodía cromática que se va formando en la soprano con la última nota de cada arpeggio, estos arpeggios no son otra cosa que los acorde que habían venido acompañando al tema “a” desde sus inicios, solo que ahora son presentados melódicamente (Do Lab Do, Reb Lab Reb). Los últimos cuatro compases de este puente, con cambio de compás de 3/4 a 4/4 anuncian con su escritura en tres plano, la llegada del tema “b” (cc. 83-86).

A partir del compás 87 da inicio el tema “b” de carácter lírico y con una escritura polifónica, haciendo un franco contraste con respecto al tema “a”. Aquí, el compositor reviste a la melodía, que es llevada por la mano derecha, con un acompañamiento compuesto por acordes para la mano izquierda, cuya estructura guarda la misma relación que aquellos que acompañaron al tema “a” pero ahora aparecen en forma de acordes quebrados (*ver ejemplo 23*) haciendo resaltar dos planos, de lo que resulta que el tema ”b” esta integrado por tres voces: dos que son melódicas, una en el bajo y otra en la soprano, más una voz intermedia compuesta por el quebrado del acorde.

Ejemplo 23 “Sonata No. 1” Allegro. Compases 87-98

The image displays three systems of handwritten musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system is in 3/4 time and spans four measures, featuring a melodic line in the treble and arpeggiated accompaniment in the bass. The second system is in 4/4 time and spans eight measures, with a 'Crescendo' marking above the staff. The third system is also in 4/4 time and spans four measures, including dynamic markings of *f* and *pp*. The notation is characterized by complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Esta sección llega a su fin con un grupo de catorce compases (cc. 102-114) en los que retoma material presentado en el primer puente (arpeggios) (cc.102-105), a partir del compás 106 hasta el 114, invierte el intervalo de sexta menor que había venido usando para la mano izquierda ahora lo convierte en tercera mayor y en la mano derecha la quinta la convierte en cuarta, siempre con un ritmo ininterrumpido de corcheas para ambas manos y bajo la indicación de *crecendo* y *acelerando*, concluyendo así en el compás 114 con un acorde de dos quintas superpuestas.

SECCIÓN B

DESARROLLO: Al inicio presenta el tema "a" con algunas variaciones rítmicas en las que utiliza síncoas, tresillos, y hemiolas; armónicamente continua presentando la misma composición para los acordes (una sexta más una tercera, o una sexta más una cuarta), por la disposición rítmica del acorde se pueden leer dos voces (*ver ejemplo 24*) ya que la primera parte del acorde o sea la sexta se haya ocupando todo el compás mientras que la tercera o cuarta (octava o novena respecto del bajo) del mismo acorde está escrita en un ritmo de negra a lo largo de todo el pasaje.

Ejemplo 24 "Sonata No. 1 " Allegro. Compases 127-137

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system features a grand staff with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and arpeggios, with dynamics marked as *f*, *p*, and *pp*. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. Pedal markings are present at the bottom of the first system. The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

El desarrollo del tema "b" (cc. 188-240) lo realiza, alargando el motivo inicial (acorde quebrado) para el que a semejanza de la exposición, continua usando una escritura en dos planos para la

mano izquierda a la que se suma una melodía llevada por la mano derecha que conserva rasgos del mismo tema “b” presentado en la exposición. Pone fin a esta sección con material que retoma de los compases 127-148, sólo que ahora lo presenta a un intervalo de quinta ascendente (cc.213-240).

SECCIÓN A’

REEXPOSICIÓN: Da inicio con el tema “b” , (cc.241-259) con un cambio en el registro, ya que ahora se escucha una octava más agudo. Hacia los últimos compases (cc.252-259) presenta cambios con respecto al original, aún que no representan nada nuevo ya que el material que los conforma es tomado de la sección B (cc. 194-204). A partir del compás 260 con el cambio de compás a 3/4 se vuelve a escuchar, a manera de conclusión y para cerrar el movimiento con una sensación de equilibrio, por última vez el tema “a” con su intervalo característico de quinta descendente, mismo que prevaleció a lo largo de todo el movimiento.

3.4.2 Vivace.

En cuanto a su estructura, presenta forma ternaria (*ver tabla No. 11*). Se halla escrito en compás de 3/4 , aunque con algunos cambios al compás de 4/4 pero siempre manteniendo la proporción rítmica de negra = negra. Guarda una perfecta simetría y equilibrio en cada una de sus partes. Por lo que toca al desarrollo temático, destaca el tratamiento rítmico melódico que el compositor hace del intervalo de quinta disminuida a lo largo de todo el movimiento, y lo presenta ya sea en su forma más simple como Do# - Sol, o como parte de un acorde de Mi – Si b – Mi, aparece también en su forma invertida como cuarta aumentada.

Tabla No. 11 “Sonata No. 1” Vivace.

Estructura	Compases	Acordes Predominantes
A	1-51	Emplea armonías cromáticas con acordes de Fa menor, en algunos pasajes emplea pedal de Do en el bajo.
B	52-104	Acordes de Re menor con 7ª, Do# menor, Lab mayor con 6ª aumentada, continua usando para algunos pasajes, pedal de Do en el bajo.
A’	105-153	Retoma las armonías de Fa menor y los pasajes cromáticos.

SECCIÓN A

EXPOSICIÓN: Da inicio con la presentación del tema que dura cinco compases (cc. 1-5) los que se pueden dividir en 2 + 3 (*ver ejemplo 25*) de los cuales los dos primeros compases están marcados con un toque staccato mientras que los siguientes tres, con el intervalo invertido, representan el contrapeso melódico. Por otra parte, lo escrito para la mano izquierda, además de cumplir una función armónica, lleva implícita una melodía. Por momentos, pueden asumirse como acordes tonales, en pasajes cortos como los de un solo compás, pero una vista global, tomando como unidad de análisis la frase completa, nos revela claramente la ausencia de un centro tonal y el constante uso de cromatismos.

Ejemplo 25 “Sonata No. 1” Vivace. Compases 1-5



Siguen a la presentación del tema, otros cinco compases en donde se reafirma el éste, tras lo cual aparece una sección rítmica con pedal de Do en el bajo que conduce a un pasaje en forma de escala descendente (muy a la manera de lo ocurrido en el primer movimiento en los pasajes denominados como puentes) con acordes de séptima (cc.22-25) compuestos internamente por un intervalo de cuarta (Fa –Si –Mi) . La segunda parte de esta sección (cc.26-51), contrario a lo que sucede en la forma sonata, no presenta ningún tema nuevo ni mucho menos contrastante, sino que aparece el mismo tema, por supuesto con algunos cambios, como la variación en el plano cromático, pero en esencia es el mismo (cc. 26-35) por lo que no puede vérselo como algo nuevo, de lo que se concluye que el presente movimiento no presenta contrastes temáticos.

SECCIÓN B

DESARROLLO: Inicia en el compás 52, con un cambio rítmico, aunque no es contrastante. Ahora es la mano izquierda la que se encarga de conducir el dibujo melódico mientras que la mano derecha lleva en un ritmo a contratiempo la base armónica (*ver ejemplo 26*).

A partir de este momento las frases se componen de seis compases más la repetición del último, el cual tiene la función de detener el tiempo o crear la sensación de reposo entre una frase y otra. Más tarde, a partir del compás 75 presenta una sencilla melodía (con reminiscencias del tema “b”

escuchado en el primer movimiento), que ahora es llevada por la mano derecha, en forma de escala descendente acompañada por un pedal de Do en el bajo, esta melodía se prolonga hasta el compás 93 y a partir del compás 94 comienza un pasaje de 11 compases (del 94 al 104) que servirá para conectar con la siguiente sección, estos tienen una función rítmica y de enlace en ellos utiliza armonías formadas con intervalos de segunda, cuarta y quinta.

Ejemplo 26 “Sonata No. 1” Vivace Compases 52-58



SECCIÓN A'

REEXPOSICIÓN: Básicamente es igual a la sección A, con algunas salvedades, ahora la segunda vez que repite el tema lo hace una octava más agudo (cc. 129-142) y lo presenta exactamente igual, sin variar el marco armónico (como lo hizo en la segunda parte de la sección A). Esta sección concluye con un pasaje en forma de escala cromática descendente que es llevada por la mano izquierda, abarcando un registro de tres octavas, mientras que en la mano derecha sigue estando presente el intervalo de cuarta aumentada, hasta llegar a un acorde de Fa con séptima menor (Fa La Mi b) mismo que sirve para enlazar con el tercer movimiento sin interrupción.

3.4.3. Adagio/Presto

Presenta una forma binaria, a lo largo de todo el movimiento se puede escuchar una melodía con distintos tratamientos rítmico-melódicos, y frecuentes cambios de textura. Es en este movimiento, donde con mayor claridad se aprecian las cualidades idiomáticas de la obra, ya que para su interpretación, el compositor emplea un rango muy amplio en las gradaciones de la dinámica, así como ciertos recursos que son muy propios del piano, aunado a esto, hay que agregar que la pieza

se halla plagada de contrastes dinámicos y cambios de tempo. Conserva un equilibrio a pesar de todos estos cambios, gracias a la precisión con que esta construida (ver tabla No. 12).

Tabla No. 12 “Sonata No. 1” Adagio/Presto

Estructura	A		A'	
Plano Armónico	ADAGIO Básicamente usa acordes de Fa menor y de Sol menor con 5ª disminuida y 7ª menor.	PRESTO Acordes de Do mayor y Do menor con 7ª, y algunos cromatismos.	ADAGIO Acordes de Fa menor y Re menor.	PRESTO Acordes de Do mayor y Re menor con 9ª.
No. de Compases	1-27	28-90	91-105	105-129

SECCIÓN A

Da inicio con la presentación de una melodía en forma de coral misma que durante los primeros siete compases esta acompañada por un solo acorde (Fa – Sol b- Do – Fa), a partir del compás 8 este acompañamiento se vuelve homofónico y en algunos momentos contrapuntístico (ver ejemplo 27), armónicamente, en esta primera parte se presentan acordes cuya conformación interna sigue siendo con quinta y octava o quinta y séptima, escuchándose primeramente armonías en Fa menor, y a partir del compás 13 y hasta el compás 27, que es donde concluye esta primera parte, aparece un pedal de Sol en el bajo, advirtiendo claramente un cambio en las armonías hacia la región de Do.

Ejemplo 27 “Sinata No. 1” Adagio/Presto. Compases 1-12

Handwritten musical score for Example 27, measures 1-12. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef is marked '(sin sonar)'. The bass clef part shows chords and a pedal point on G. Dynamics include 'pp.' and 'p.'. A handwritten note at the bottom left says '* Ped.' and 'sine corda'.



La sección se halla dividida en dos partes la primera con indicación de Adagio y la segunda con un cambio de tempo, aparece con la indicación de Piu Mosso, con este cambio de pulso, el compositor introduce material que retoma del primer movimiento, cuando en el compás 28 volvemos a escuchar aquel motivo “Sol – Sol – Do”, esta segunda parte esta compuesta por 64 compases (cc.28.-90) en los que aparece una melodía con un acompañamiento homofónico que conserva rasgos del coral por lo que no se le puede ver como un tema nuevo, asimismo la melodía va cambiando de voz (*ver ejemplo 28*) de la soprano a la contralto y viceversa, mientras el pasaje se va tornando cada vez más intenso debido en parte a la indicación de *crescendo poco a poco* a lo largo de todo el pasaje.

Ejemplo 28 “Sonata No. 1” Adagio/Presto. Compases 41-62



c r e c e n d o

A partir del compás 75 y hasta el 90, escuchamos la repetición de la melodía (cc.55-69) ahora en un contraste dinámico (indicado por un *pp* en vez de *fff*) y con la indicación de *poco ritardando* y *decrecendo*, este pasaje sirve para preparar la aparición del coral tal como se presentó en la primera parte de esta sección, y con ello dar inicio a la sección A'.

SECCIÓN A'

La primera parte de esta sección da inicio con la presentación del coral, aparece también la indicación de regresar al *tempo primo* (a semejanza de lo ocurrido en la sección A compases 1-27). Se presentan algunos cambios en el revestimiento de la melodía, como por ejemplo que ahora no está presente la sección de los acordes al inicio de dicho tema, por lo que esta presentación del tema se ve reducida (cc. 90-105) a 16 compases. La segunda parte de esta sección abarca los compases 105 al 129, también da inicio con un cambio en el *tempo* (regresa al *piu mosso*) y no es otra cosa sino la repetición exacta de lo sucedido en la segunda parte de la sección anterior (cc.28-90). Amén de que ahora se presenta en una reducción rítmica y con un cambio de compás de 3/4 a 4/4 (por ello, esta sección se reduce a la mitad de compases con respecto a la anterior). Tiene escrita una gradación dinámica que va en ascenso de principio a fin, y el tema ahora es revestido con figuraciones de tresillos (*ver ejemplo 29*), hasta concluir el movimiento.

Ejemplo 29 "Sonata No. 1" Adagio/Presto. Compases 105-111

3 *pp* 3

c r e c e n d o m f

c r e c e n d o f

3.5 Sugerencias de Estudio e Interpretación.

Consideramos que en ésta obra el uso del pedal es uno de los aspectos técnicos más importantes a y que influye de manera decisiva en la interpretación. Particularmente en el primer movimiento recomendamos estudiar cuidadosamente el uso y duración del pedal; por ejemplo, cada vez que se presenta el tema “b” el cual se haya escrito en tres planos, se debe moderar el uso del pedal y dejar prácticamente al control del toque en la mano izquierda la tarea de destacar dos de los planos, uno para el bajo y otro para la voz intermedia; un mal uso del pedal en éste pasaje, puede borrar por completo la presencia de dichos planos. Para el estudio de éste pasaje en particular (cc. 87-98) , del cual sólo tomaremos los tres primeros compases, recomendamos el siguiente estudio:

Primero. Para el estudio de la clave de fa: estudiar el pasaje como dos melodías separadas, una en cada mano, tocando una en cada mano (*ver ejercicio 7*).

Ejercicio 7

Mano Derecha

Mano Izquierda

Posteriormente, ya que se ha logrado un balance sonoro entre ambas voces, se puede pasar a tocarlas con la misma mano (*ver ejercicio 8*) cuidando de no perder con el oído los dos planos.

Ejercicio 8

Mano Izquierda

Una vez logrado el equilibrio entre ambas voces, se puede pasar al estudio de las voces extremas (*ver ejercicio 9*).

Ejercicio 9



Una vez que nuestro oído está consciente y familiarizado con lo que sucede en las voces extremas, sugerimos tocar el pasaje tal como se halla escrito, y como resultado, podremos escuchar cada una de las voces en su justa dimensión.

En el segundo movimiento, básicamente podemos recomendar que se toque con soltura, mandar los impulsos desde el brazo, y una vez que el sonido se ha producido, permitir que las articulaciones se distiendan, pensar en frases completas y no en notas aisladas, ya que todo el movimiento se haya afectado por un toque *stacatto*, éste no debe percibirse como una sucesión individual de notas sino que debe percibirse en frases ó gestos completos. Esto se logra permitiendo que el toque sea *stacatto* con la participación rápida y activa de cada uno de los dedos y al mismo tiempo una sensación de unión por parte del brazo.

En este caso recomendamos un estudio basado en quitar notas, a fin de no caer en una práctica demasiado lenta respecto del tiempo indicado, esto permite, a la larga, precisión y fluidez. Tomaremos los dos primeros compases para detallar el estudio sugerido.

Primero: Tocar el bajo escrito para la mano izquierda y la primera corchea de cada grupo para la mano derecha, dándole el valor de negra a ésta última, usando la articulación indicada (*ver ejercicio 10*), tóquese a la velocidad indicada de negra = 168, ó una ligeramente más lenta.

Ejercicio 10



Posteriormente se puede tocar el bajo con la segunda corchea (*la quinta disminuida*) de cada tiempo escrita para la mano derecha (*ver ejercicio 11*)

Ejercicio 11



Por último antes de tocar el pasaje tal cual, se puede estudiar tocando lo escrito para la mano derecha como un solo acorde, esto ayudara a que la mano conserve la posición adecuada y a que cada grupo de corcheas se puedan tocar en un solo gesto, con esto también se evita que los dedos busquen las teclas (*ver ejercicio 12*).

Ejercicio 12



Para el tercer movimiento recomendamos poner especial atención a las indicaciones de dinámica y los cambios de pulso y acentos que se hallan escritos para conseguir dar el carácter y la interpretación adecuada. Especialmente en la segunda parte de la sección A' se hayan algunos acentos (cc. 119-121) que por su peso armónico se prestan para alargar en cierta medida su valor en una especie de pequeño *ralentando* antes de caer a la nota marcada con el acento, éste efecto aunque no se haya escrito brinda a lo largo de toda la sección cierto grado de flexibilidad.

4. Carnaval de Viena Op. 26 para Piano de Robert Schumann.

4.1 Marco Histórico.

La vida de Robert Schumann transcurrió durante la primera mitad del siglo XIX. Durante este periodo en Alemania las teorías ilustradas del gobierno representativo, combinadas con la insistencia romántica en la libertad y la identidad nacional, inspiraron a los alemanes en un deseo por la unificación nacional y la reforma liberal. Las conquistas de Napoleón Bonaparte, elevaron su sentido de la identidad nacional. Este periodo estuvo plagado de movimientos revolucionarios en Europa, y de movimientos independentistas en toda Hispanoamérica. Dichos movimientos fueron en gran medida influenciados por las ideas de pensadores como Jean Jacques Rousseau¹, Denis Diderot², Montesquieu³, etc. Estas ideas incluían conceptos profundos sobre los derechos del hombre, la igualdad social, la forma de gobierno republicana, la democracia, entre otras. De igual manera todas estas ideas y corrientes de pensamiento, así como los movimientos revolucionarios, generaron una forma nueva de concebir el arte.

El Romanticismo, fue un movimiento artístico e intelectual europeo que se extendió aproximadamente desde 1800 hasta 1850. Además de ser una era en la que se ensalzaba la identidad personal, también se descubría la identidad nacional. Compositores y pianistas como Liszt o Chopin eran capaces de convertir las danzas húngaras o polacas en obras de concierto llenas de virtuosismo. Felix Mendelssohn dejaba ver su gusto por los viajes en su Sinfonía escocesa (1843) y su Sinfonía italiana (1833). Schumann fue capaz de escribir sinfonías que describían el esplendor de la primavera en el Rin. Aunque estos ejemplos ampliaron el alcance de la forma sinfónica, no supusieron su ruptura⁴. Otros compositores sintieron que después de la Sinfonía n° 9 de Beethoven, el compositor romántico debía buscar caminos nuevos para la música sinfónica. Para Hector Berlioz, la respuesta estaba en las llamadas sinfonías dramáticas, que aportaban ideas desde fuera de la música y se conformaban según una disposición individual; una de las características del romanticismo en la música es que cada tarea artística requería una forma nueva e irrepetible. Para Liszt, después de que Beethoven llevara el desarrollo temático a un punto sin retorno, la convergencia romántica de las artes implicaba estructuras de un movimiento que describían un tema mediante la caracterización de un sujeto que se identificó con un conjunto central de ideas, y para ello inventó el término de poema sinfónico.

¹ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo, teórico político y social, músico y botánico francés, uno de los escritores más elocuentes de la Ilustración. Su libro El contrato social es una defensa clásica de la forma democrática de gobierno.

² Denis Diderot, (1713-1784), uno de los redactores de la Enciclopedia y filósofo francés, también autor de novelas, ensayos, obras de teatro y crítica artística y literaria. empleó la Enciclopedia como una poderosa arma de propaganda contra la autoridad eclesiástica, la superstición, el conservadurismo.

³ Charles-Louis de Secondat Montesquieu, (1689-1755), escritor y jurista francés nacido en el castillo de La Brède y conocido universalmente por sus "Cartas persas" y "El espíritu de las leyes". Sostiene también que debe darse una separación y un equilibrio entre los distintos poderes a fin de garantizar los derechos y las libertades individuales.

⁴ Enciclopedia Salvat del Estudiante. Ed. Salvat. 1976, Vol. 5. Pág. 281-287

4.2 Aspectos Biográficos.

Robert Schumann vino al mundo el 8 de junio de 1810, el mismo año en que nació F. Chopin, y un año antes de que naciera F. Liszt, originario de Zwickau Sajonia. Sus estudios primarios incluían lecciones de música que le impartía el organista J. G. Kuntzsch (1775-1855). En el verano de 1819, Schumann asistió a un recital del pianista virtuoso Ignaz Moscheles (1794-1870), la impresión que le causó fue muy fuerte, Schumann conservo durante toda su vida el programa de mano de aquel recital como un tesoro. Al ser hijo de un librero, mostró interés por la literatura, en especial por los escritores alemanes Johann Wolfgang Goethe, E. T. A. Hoffmann y Johann Paul Richter. En 1826 quedó huérfano de padre, y poco antes se había suicidado a los 19 años de edad su hermana Emilie, la muerte de su padre fue un acontecimiento insuperable para el compositor, ya que su padre era el consejero y amigo que comprendía sus inclinaciones artísticas y le alentaba en este camino. En 1828 ingresó a la Facultad de Derecho en Leipzig, paralelo a sus estudios de Derecho, continuo sus lecturas de los grandes escritores románticos y conoció a Friedrich Wieck, quien ya era un famoso maestro de música, y a su hija Clara, quien contaba con solo 9 años de edad pero que ya era una pianista en quien se podía ver una facilidad deslumbrante. En 1830, a la edad de 20 años, (después de escuchar un concierto de Paganini en Frankfurt), Schumann tomó la determinación de dedicarse por completo a la música. En una carta que escribió a su madre para manifestarle su decisión, el compositor dice “*Elegir en la vida una dirección diametralmente opuesta a la primera educación y destino tampoco es muy fácil y exige paciencia, confianza y rápida adaptación ante los conocimientos*”⁵. Después la madre de Schumann escribió al profesor Friedrich Wieck y éste acepto recibir al joven como alumno suyo. Ya instalado en la casa del profesor, en la ciudad de Leipzig, Schuman se comprometido a someterse a todo cuanto el profesor dispusiera. Su deseo de progresar en la interpretación pianística le llevó a cometer un acto terrible en perjuicio de si mismo; para adquirir mayor independencia en los dedos, se inutilizo el dedo medio de la mano derecha mediante una ligadura, al paso del tiempo, la parálisis se convirtió en una realidad irreversible. Como uno de los arquetipos entre los compositores románticos, Schumann se identificó con dos figuras imaginarias, el enérgico, apasionado, e intuitivo Florestan y el poético, meditativo, sereno y analítico Eusebius, nombres con los que firmaba sus artículos y cuyos retratos representó en la suite para piano Carnaval (1834-1835. En 1838 Robert Schumann compuso en tan sólo cuatro días *La Kreisleriana*, Op. 16 inspirada en textos de Hoffmann, ese mismo año compuso sus *Escenas de niños* y las *Noveletten*, también termino la sonata No. 2. En septiembre de ese año viajó a Viena, allí compuso dos obras vienesas *Humoreske* y *Carnaval en viena* Op. 26, esta última compuesta en los primeros meses de 1839. Schumann tuvo que regresar a Leipzig en abril de 1839 a ver a su hermano Eduard que estaba muy enfermo y quien murió el 6 de abril de aquel año, aunado a ello siguieron en ese mismo año la muerte de sus dos amigas Ernestina y Henriette, lo que derivó en un desequilibrio afectivo para el compositor, quien al mismo tiempo luchaba por la aprobación de su maestro Wieck para que le concediera el permiso a Clara para unirse en matrimonio, lo que no sucedió sino hasta 1840 año en el que el tribunal de apelaciones de Leipzig fallo a favor de la unión matrimonial de Robert Schumann y Clara Wieck Este también fue el año de los *Lieder* de Schumann , 138 títulos vieron la luz. De este año son los ciclos de *Amor de Poeta* nacidas a partir de poemas de Heine, *El Amor y la Vida de una Mujer*, *Liederkreis*, Op. 24, *Liederkreis* Op. 39, la colección *Mirthen* etc. 1841 sería el año sinfónico de Schumann, liberado por fin de tensiones (aunque solo fuera por un corto periodo) el compositor

⁵ ídem. Pág. 40

buscó un ámbito expresivo más amplio donde hacer oír su voz interna, hallando una solución a esto en la orquesta sinfónica. En 1854 el matrimonio Schumann viajó a Hannover donde sus nuevos amigos Joachim y Brahms dedicaron un festival a Schumann. Desde ese momento el desequilibrio mental del compositor entró en un estado definitivo. El 4 de marzo de 1854 ingresó en la clínica del doctor Richard. En enero de 1855 Brahms le visitó y tocó al piano alguna composición, Schumann la escuchó e hizo proyectos esperando salir algún día de aquel sanatorio, lo cual nunca sucedió por que la muerte lo llevó consigo el 29 de julio de 1856.

4.3 El Piano en la Obra de Robert Schumann.

Las composiciones de Schumann para piano suelen ser expresiones musicales sobre temas literarios y estados de ánimo. Con excepción de la Fantasía en Do mayor (1836) y los Estudios sinfónicos (1854), sus obras para piano son colecciones de piezas cortas en las que una pequeña idea deriva en la creación de toda la obra a través de una sencilla organización. Dentro de su obra para piano, Schumann nos dejó un catálogo de obras didácticas que se compone de: dos series de *Estudios de Concierto sobre Caprichos de Paganini*, Op. 3 y Op. 10 (1832-1833); los *Estudios en forma de canon* Op. 56 (1845); las 43 piezas del *Álbum para la juventud*, Op. 68 (1848); *Tres sonatas* Op. 118 (1853) que dedico a sus hijas Marie, Elise Y Julie. Mencionamos a continuación el grupo de obras que pueden circunscribirse en el contexto de las “Grandes Formas”: *Sonatas No. 1 en Fa # menor*, Op. 11 (1833-35), *No. 2 en Sol menor* Op. 22 (1833-38), y *No. 3 en Fa menor*, Op.14 (1835-36), subtitulada *Concierto sin Orquesta*; *Fantasía en Do mayor* Op. 17 (1836), *Humoreske en Si bemol mayor* Op. 20 (1839), esta última, escrita el mismo año que el *Carnaval de Viena*. Por último, existe un grupo de obras al que se le puede clasificar como de “ciclos pianísticos” o “mosaicos”, a este grupo lo integran obras escritas en formas grandes, construidas a partir de ideas breves. Pertenecen a el, gran número de obras maestras compuestas para el piano, de las cuales podemos mencionar: *Papillons*, Op. 2 (1829-1831), *Davidsbundlertanze* Op. 6(1837), *Carnaval* Op. 9 (1834-35), *Phantasiestücke*, Op. 12 (1837), *Estudios sinfónicos*, Op. 13 (1834), *Escenas de niños*, Op. 15 (1838), *Kreisleriana*, Op. 16 (1838), *El Carnaval de Viena*, Op. 26 (1839), y las *Escenas del bosque*, Op. 82 (1848-49).

Algunas obras como lo son, *Carnaval*, *Papillons*, *Piezas fantásticas*, *Kreisleriana*, etc. se pueden inscribir en el marco de la *Música de Programa*⁶. Durante el siglo XIX se retomó la idea de fundamentar la pieza de música en un fenómeno o experiencia que tenía su existencia, por lo general en otra disciplina, con bastante frecuencia en la literatura, por lo tanto el significado de la obra implicaba el conocimiento, por lo menos, de alguna parte de la obra literaria, del personaje o del autor que había inspirado al compositor a escribir música relacionada con ellos. Así como se puede establecer una cercana relación entre algunas obras de Beethoven y los escritos de Schiller, o Goethe; también con Schumann sucede cierta atracción por los escritos de E. T. A. Hoffmann⁷, quien es conocido sobre todo como escritor. Sus obras de ficción, que combinaban lo grotesco y lo sobrenatural con un poderoso realismo psicológico, influyeron mucho en el romanticismo europeo. Las más famosas quizás sean los cuentos fantásticos en los que Jacques Offenbach basó su ópera *Los Cuentos de Hoffmann* (1880) y Léo Delibes su ballet *Coppélia* (1870). Su personaje del Kapellmeister Kreisler también inspiró la obra para piano *Kreisleriana* de Robert Schumann. Muchos de sus cuentos más populares los reunió en el libro *Piezas fantásticas* (2 volúmenes, 1814-1815), de las cuales también Schumann tomo el título para sus *Piezas fantásticas*.

⁶ Música de Programa: en general, es la música inspirada por objetos, sucesos o ideas extramusicales. A través de un *programa*, el músico puede dar un contenido más determinado a sus ideas, puede indicarnos la dirección que estas toman.

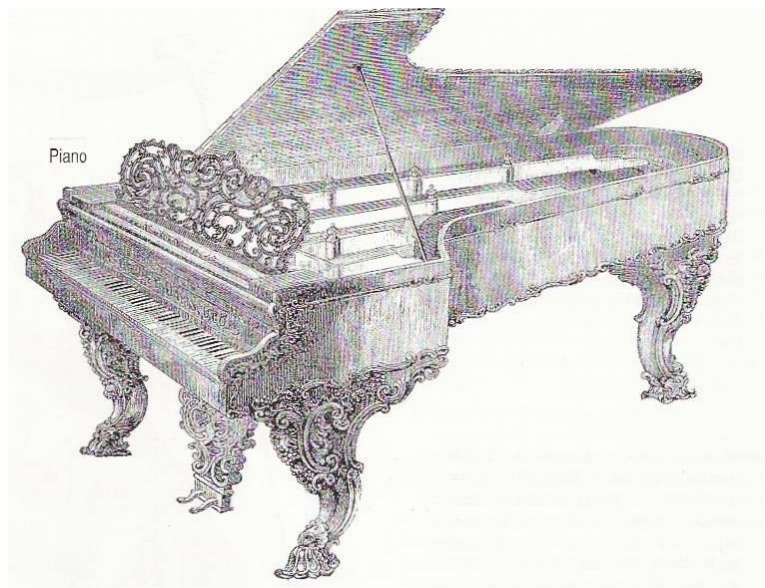
⁷ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), escritor y compositor alemán, una de las figuras más representativas del romanticismo alemán.

4.4 Análisis de la Obra.

El Carnaval de Viena Op. 26, fue escrito en 1839 durante la estancia de Schumann en Viena. En este mismo año escribió su obra Humoreske Op. 20, en la que se mezclan infinidad de contrastes, ambas obras están escritas a manera de mosaicos o escenas musicales. Schumann se refiere a la segunda de ellas, quizá como su “composición más melancólica.”⁸

El Carnaval de Viena, puede considerarse la contraparte de la Humoreske, aún cuando ambas reflejan el dualismo que había en Schumann durante su periodo de Viena. Mientras la Humoreske sería apreciada por los conocedores, su obra el Carnaval de Viena fue aceptada por un público más amplio, ya que estaba marcada por la conciencia de una tonada popular, ya que en esta, Schumann incluyó el tema de la *Marseillaise* en el primer movimiento .

La obra cuenta con cinco movimientos, todos escritos en tonalidad con bemoles, se sabe que sólo cuatro de los cinco movimientos, fueron escritos en Viena para la época del Carnaval, el quinto movimiento fue escrito después del regreso de Schumann a Leipzig, algunos registros confirman que el propio Schumann la llamo “una gran Sonata Romántica”⁹, la secuencia de estos movimientos, advierte el aparente patrón de una sonata, pero en un análisis más profundo esto cambia, ya que sólo el último movimiento *Finale* concuerda con esta forma. Los títulos de los movimientos internos, *Romanze*, *Scherzino*, e *Iintermezzo*, coinciden con frecuencia con las designaciones encontradas de sus miniaturas escritas en 1830 y otras obras posteriores. En general el espíritu de esta obra, coincide con el de un Carnaval, y esto se aprecia más evidentemente en el primer movimiento, el cual aparece como un Rondo, de esta manera la estructura en sí parece una burla a las formas tradicionales, ya que Schumann invierte el orden de los movimientos, iniciando con un Rondo y terminando con un *Finale* escrito en forma de Allegro de Sonata.



Piano de cola del Siglo XIX

⁸ “Robert Schumann”. John Daverio. Oxford University Press. Pág. 178.

⁹ “Schumann”. Ronald Taylor. Javier Vergara Editor. Pág. 198.

4.4.1 Allegro.

La utilización del Rondó en Schumann, llega a convertirse en un signo característico de muchas de sus obras. Este primer movimiento está escrito en forma de Rondo, según Clemens Kuhn, la característica principal de éste, “es el regreso al estribillo tras algo distinto”¹⁰. En este caso el Rondo tiene una típica forma serial A B A C A D . . . A, en donde A es el estribillo el cual aparece casi siempre en la misma tonalidad, y B, C, D etc. son los episodios o coplas (*ver tabla No. 13*).

Tabla no. 13 Allegro.

Sección	A Estribillo	B Episodio 1	A Estribillo	C Episodio 2	A Estribillo	D Episodio 3	A Estribillo	E Episodio 4	A Estribillo	Coda
Región Tonal	Si b Mayor	Sol Menor	Si b Mayor	Mi b Mayor	Si b Mayor	Sol Menor	Si b Mayor	F# Mayor, Si b- Mi b	Si b Mayor	Si b Mayor
No. de Compases	1-24	25-62	63-86	87-126	127-150	151-228	229-252	253-440	441-464	465- 553

Estribillo A

Se compone de 24 compases (1-24) escritos en la tonalidad de Si b mayor en compás de 3/4. Al inicio, la indicación de *Sehr lebhaft* (alemán: muy vivo), advierte el carácter vivaz, rítmico y en algunos momentos hasta bromista, que predominará a lo largo de todo el movimiento. Este tema está construido a base de acordes llenos y arpeggios rápidos que desembocan por lo general en una cadencia perfecta, tiene un carácter rítmico y textura homofónica, el esqueleto armónico está construido básicamente con el enlace I-IV-V-I. Los primeros ocho compases son muestra de lo que sucederá de manera permanente cada vez que aparezca el estribillo (*ver ejemplo 30*).

Ejemplo 30 “El Carnaval de Viena Op. 26” Allegro. Compases 1-8

¹⁰ Op. Cit. Clemens Kuhn. Pág. 195

Episodio B

Esta sección se halla escrita en la tonalidad del relativo que es Sol menor, el tema de esta sección tiene un carácter melódico, lo que produce un marcado contraste con la sección anterior. Además este contraste se hace más presente si se observa la textura, que en esta sección se vuelve polifónica (*ver ejemplo 31*), acompaña a este tema una voz inferior que esta construida en forma de arpeggio misma que constituye el soporte armónico, y esta presente todo el tiempo, componen a este episodio 38 compases, del 25 al 62.

Ejemplo 31 “Carnaval de Viena Op. 26” Allegro. Compases 25-32

M. M. Op. 26, No. 81.

Estrillo A

Básicamente es igual que el estribillo anterior, de ahí que se cifre también como **A**. Se compone de 24 compases (del 63 al 86) que se agrupan en tres periodos de 8 compases cada uno, sólo que ahora los ocho compases intermedios (71-78) están en la tonalidad de sol menor, y los últimos ocho (79-86) constituyen el retorno a Si b mayor, esta es la única vez en que el estribillo aparece cambiado, ya que las restantes apariciones son exactamente igual a la primera vez.

Episodio C

Integran a este episodio 40 compases. Escrito en la tonalidad de la subdominante, Mi b mayor, tiene cinco episodios cada uno de ocho compases, que internamente están formados por dos frases de cuatro compases c/u. Rítmicamente es totalmente distinto a lo que se había escuchado con anterioridad, ahora hace uso de las síncopas a lo largo de todo el episodio mismo que ocupa del compás 87 al 126, cada episodio es como un círculo que se cierra, con sus dos frases internas, en forma de pregunta y respuesta (*ver ejemplo 32*). En general el episodio presenta una textura homofónica, con una línea melódica que es llevada por la voz de la soprano.

Ejemplo 32 “Carnaval de Viena Op. 26” Allegro. Compases 87-94



Estrillo A

Abarca del compás 129 al 150. No presenta ninguna variación, su forma y tonalidad son exactamente igual que en su primera aparición

Episodio D

A partir de ahora los dos episodios restantes D y E tendrán relación con los dos anteriores, B y C, por lo que pueden verse a estos dos últimos como el desarrollo de los anteriores. en éste caso D presenta un tratamiento melódico-armónico semejante al del episodio B. su textura es polifónica, con tres voces, en donde la soprano conduce la melodía lenta, la contralto le hace un contrapunto a ésta y el bajo sostiene la armonía (*ver ejemplo 33*). Para este episodio utiliza el doble de compases (del 151 al 228), la tonalidad en que se desarrolla es la del relativo, Sol menor, igual que en el episodio B.

Ejemplo 33 “Carnaval de Viena Op. 26” Allegro. Compases 151-158



Estrillo A

Transcurre del compás 229 al 252, sin ningún cambio.

Episodio E

Este es el más largo de todos los episodios, consta de 188 compases. Puede dividirse internamente en dos grandes secciones. La primera, que al inicio tiene la indicación de *Tempo wie vorher* (Alemán: como el Tempo anterior), en la tonalidad de Fa # mayor, la cual pareciera muy lejana de la original, Si b mayor, pero que en realidad no lo es si se la piensa como Sol b mayor, ya que viene a ser el sexto grado del homónimo menor (Si b menor). Aquí presenta un tema sencillo pero muy rítmico y que va de los compases 253 al 268, tras lo cual viene el contraste, o la calma, para ello utiliza en un periodo de ocho (cc.269-276) compases con pedal de Si en la soprano, (ver ejemplo 34) mientras que con las restantes tres voces va construyendo la marcha armónica, así mismo utiliza este periodo como modelo rítmico de lo que sucederá en los próximos 55 compases (cc. 277-324).

Ejemplo 34 “El Carnaval de Viena Op. 26” Allegro. Compases 269-276

Musical score for Example 34, measures 269-276. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a steady rhythmic pattern with chords and single notes, characteristic of Schumann's style.

A partir del compás 277 y hasta el 324, presenta una cadena de enlaces armónicos, con un ritmo constante que pasa por diversas regiones tonales como son: Si mayor; Sol # mayor; Re b mayor; Si b mayor; La b mayor; Re b mayor; Sib mayor; Do mayor; Fa mayor; hacía la mitad de este viaje armónico, cuando se encuentra en la región de La b y Re b, un periodo de ocho compases que van del 293 al 300, introduce el tema de la *Marseillaise* (ver ejemplo 35).

Ejemplo 35 “El Carnaval de Viena Op. 26” Allegro. Compases 293-300

Musical score for Example 35, measures 293-300. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two flats (Bb, Eb). The music features a steady rhythmic pattern with chords and single notes, characteristic of Schumann's style. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*.

La segunda sección de este episodio, cuyo inicio esta marcado con la indicación *Hochst lebhaft* (alemán: muy vivo) da inicio con 16 compases (325-340), que por la forma en que están construidos y el material que Schumann utilizo en ellos, dan la impresión de estar sustituyendo

una aparición más del Estribillo A (lo cual es bastante lógico si observamos la longitud de este episodio en comparación con los anteriores), de esta manera el compositor nos sorprende, ya que en vez de presentar el material esperado (que sería el Estribillo A), burla al oyente dándole un material que es parecido. En este pasaje emplea la mismas figuraciones rítmicas que en el Estribillo A, (arpeggios ascendentes), al mismo tiempo, este pasaje sirve de puente para pasar a lo que puede verse como la contraparte del Episodio C, o el desarrollo de éste, el cual también se haya en la tonalidad de la subdominante, Mi b mayor. Desde este punto y hasta el final del Episodio E (cc. 341-440) aparece la textura homofónica, a semejanza de lo que ocurrió en el Episodio C, también en la región de la subdominante.

Estribillo A

Esta será la última vez que se escuchará el estribillo completo (cc. 441-464), y por supuesto, se encuentra escrito exactamente igual que en su primera aparición (cc. 1-24) también en la tonalidad original de Si b mayor.

CODA

Al comienzo de ésta, retoma material del Episodio C y lo desarrolla del compás 465 al 490, los siguientes 18 compases (491-507) utiliza fragmentos del tema del Estribillo. Posteriormente construye 16 compases con material melódico que recuerda, aunque vagamente, pasajes del Episodio B y que sirven de contraste dinámico, con su indicación de *piano*, (cc.508-523) a la sección que esta por venir, la cual retoma de los compases 325-340 del Episodio E y de los que ya se ha dicho, aparecieron en sustitución del Estribillo A. Ahora los presenta (cc.524-553) alargando dicho motivo hasta una cadencia perfecta a Si b mayor con lo que pone fin al movimiento.

4.4.2 Romanze.

Este movimiento, el más pequeño de los cinco esta formado por 25 compases, escrito en la tonalidad de Sol menor (relativo menor de Si b), es de forma ternaria : A B A' (ver tabla No. 14) con una indicación al inicio de *Ziemlich langsam* (alemán: bastante lento) lo que lo convierte en el movimiento de mayor contraste dentro de toda la obra. Se puede apreciar una melodía recurrente de carácter rítmico muy clara que es llevada todo el tiempo por la voz de la soprano.

Tabla No. 14 Romanze.

Estructura	A	B	A'
Región Tonal	Sol menor	Do mayor	Sol menor
No. de Compases	1-12	13-19	20-25

Sección A

Esta sección está integrada por 12 compases 6+6, en donde los primeros 6 son utilizados para presentar el tema en forma de escala descendente que va desde la dominante Re hasta la tónica Sol (*ver ejemplo 36*), esta secuencia se repite tres veces. En el compás 7 cambia el patrón e inicia la anacruza con un Sol en lugar de Re y continúa utilizando la misma figuración rítmico-melódica para conducirnos armónicamente hacia la región de la subdominante, Do mayor (cc.7-12).

Ejemplo 36 “Carnaval de Viena Op. 26” Romanze. Compases 1-6

Sección B

Abarca los compases del 13 al 19, inicia con un cambio de compás de 2/4 a 3/4, con armonía de Do mayor, aunado al cambio armónico aparecen constantes cambios dinámicos mismos que contrastan con la fluidez y estabilidad de la sección anterior. Concluye ésta sección con un pasaje melódico en forma de escala descendente que va de Si a Re considerando ésta última nota como anacruza de la siguiente sección.

Sección A'

Regresa al compás binario, está formada por los últimos 6 compases (cc. 20-25) escritos a semejanza de los primeros 6 (cc. 1-6), solo que ahora realiza algunos cambios hacia el final para preparar la conclusión del movimiento presentando en el primer tiempo del compás 25 el acorde de dominante con séptima para resolver en el segundo tiempo del mismo compás a la tónica, pero ahora en modo mayor.

4.4.3. Scherzino.

El Scherzo ó Scherzino que es una forma reducida del primero, es un tipo de pieza que por lo general pertenece a una obra más larga, se distingue por su carácter alegre, divertido y jovial. Cobró gran importancia con Haydn y sobre todo con Beethoven quien lo utilizo para sustituir al minuet en sus sonatas, cuartetos y sinfonías.

Por lo general consta de tres secciones A B A' , la segunda de las cuales, B, representa un marcado contraste de espíritu con A y A'¹.

Este Scherzino escrito en compás de 2/4 y tonalidad de Si b mayor, presenta un ritmo punteado casi ininterrumpido de principio a fin. Lo conforman tres secciones más una Coda (*ver tabla No. 15*).

Tabla No. 15 Scherzino.

Estructura	A	B	A'	Coda
Región Tonal	Si b mayor	Si b menor – La b mayor- Fa menor-La mayor	Si b mayor	Si b mayor
No. de Compases	1-16	17-56	57-96	97-128

Sección A

En esta sección se presenta el tema que es de carácter alegre y divertido. Abarca un periodo de 8 compases, con frases de cuatro compases cada una (*ver ejemplo 37*), le sigue a éste, otro periodo de 8 compases (9-16) en la tonalidad de la dominante, Fa mayor, con el mismo carácter que el anterior sólo que ahora alarga el motivo (con duración de dos compases al inicio) a cuatro compases, (cc. 9-12) concluye esta sección en la tonalidad de la dominante.

¹ “Diccionario de la Música Sacra” Ediciones Altaya. Pág. 68

Ejemplo 37 “Carnaval de Viena Op. 26” Scherzino. Compases 1-8

M. M. ♩ = 112.

p
Pedal.

This musical score shows the first eight measures of a Scherzino. It is written for piano in 3/4 time with a tempo of 112 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A piano dynamic (*p*) and a pedal instruction are present at the beginning.

Sección B

Resulta contrastante con respecto a la sección anterior. Presenta una melodía un tanto fragmentada que se va alternando de una mano a otra pero no deja de estar presente el motivo rítmico que ya conocíamos en la primera sección con el tema principal, pero ahora cambia el acento de la semicorchea que completa a la corchea con puntillo del primer tiempo de cada compás, y la liga con la primera corchea del segundo tiempo (*ver ejemplo 38 a, 38 b*), este patrón rítmico-melódico se mantiene durante toda la sección, haciendo un recorrido armónico por diversas tonalidades como son: Si b menor, La b mayor, Mi b menor, Fa menor y La mayor. hasta que en el compás 49 retoma el tema principal pero en la tonalidad de La mayor, anunciando con esto su retorno a la tonalidad original de Si b mayor.

Ejemplo 38 a “Carnaval de Viena Op. 26” Scherzino. Compases 1-2

M. M. ♩ = 112.

p
Pedal.

This musical score shows the first two measures of a Scherzino. It is written for piano in 3/4 time with a tempo of 112 beats per minute. The key signature has two flats. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A piano dynamic (*p*) and a pedal instruction are present at the beginning.

Ejemplo 38 b “Carnaval de Viena Op. 26” Scherzino. Compases 17-18

f

This musical score shows measures 17 and 18 of a Scherzino. It is written for piano in 3/4 time. The key signature has two flats. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A forte dynamic (*f*) is indicated at the beginning of measure 18.

Sección A'

Presenta el tema prácticamente igual que al inicio del movimiento, solo que ahora lo hace con 12 compases en lugar de 16 (cc. 57-68), posteriormente aparecen 16 compases, (cc. 69-84), con material derivado del tema principal en la tonalidad de Si b mayor usando con mayor frecuencia los enlaces I-IV y I-V, con los cuales esta sección se ve alargada. Del compás 85 al 96 se presenta el tema por última vez.

Coda

Por primera vez en todo el movimiento se ve interrumpido el ritmo punteado y de corcheas para dar paso a acordes largos (con duración de dos tiempos) y llenos, mismos que conducen a una larga dominante con séptima de Si b mayor que se observa en los compases 1001-103, para luego de allí retomar el ritmo punteado de carácter alegre y juguetón, y formar con éste motivo una secuencia que conduce al desenlace de todo el movimiento con una progresión armónica con los grados I-IV-I.V-I (cc.126-128), para terminar con un acorde de tónica en Si b mayor.

4.4.4 Intermezzo.

A partir del Siglo XIX el Intermezzo se convirtió en una pieza sinfónica que se interpretaba dentro de una obra de grandes dimensiones, cobró gran importancia con Brahms y Schumann en sus obras para piano solo, en donde ocuparon el lugar de una breve pieza instrumental de carácter lírico.

En este caso el Intermezzo esta compuesto de una sencilla melodía ambientada por un constante fluir de tresillos en forma de semicorchea formando arpeggios ascendentes y descendentes, todo esto soportado por el bajo que es el encargado de conducir la marcha armónica. Al igual que ocurre en el preludio, en el Intermezzo la marcha armónica resulta ser tan importante como la misma melodía, ya que a lo largo de toda la pieza la melodía es constante y lo que resulta más atractivo es el viaje de ésta por diversas regiones tonales.

Escrito en la tonalidad de Mi b menor y compás de 4/4 éste Intermezzo tiene al inicio una indicación de *Mit grösster Energie* (alemán: con la mayor energía), su forma es binaria con dos secciones que se repiten cada una en diferente tonalidad (*ver tabla No. 16*)

Tabla No. 16 Intermezzo.

Sección	Región Tonal	No. de Compases
A	Mi b menor	1-8
B	Si b menor	9-15
A'	Mi b menor	16-23
B'	Mi b menor	24-30
A''	La b menor	31-38
Coda	Mi b mayor	39-45

Sección A

Esta formada por un periodo de 8 compases (1-8) que se pueden dividir en dos frases 4+4, en donde el primer grupo de 4 compases presenta la melodía de principio a fin en la tonalidad de Mi b menor, mientras que el segundo grupo de 4 compases (5-8) inicia en la misma tonalidad pero los últimos compases los conduce a Fa mayor (*ver ejemplo 39*) que es dominante de Si b menor, preparando así el camino para enlazar éste periodo con la sección B, escrita en la tonalidad de Si b menor.

.Ejemplo 39 “Carnaval de Viena Op. 26” Intermezzo. Compases 1-8

Mit grösster Energie. M. M. $\text{♩} = 116$.

The musical score for Example 39, 'Carnaval de Viena Op. 26' Intermezzo, measures 1-8, is presented in four systems. The music is in 3/4 time and B-flat minor. The first system begins with a forte (f) dynamic and includes markings for 'Ped.' (pedal) and asterisks. The second system starts with the word 'segue'. The third and fourth systems continue the rhythmic and melodic patterns established in the first system.

Sección B

Esta sección abarca del compás 9-15 y presenta una melodía que en ninguna forma es contrastante sino todo lo contrario, ya que deriva de la melodía que aparece en la sección anterior; utiliza para el inicio de esta melodía (cc. 9) el mismo dibujo melódico que se puede ver en el compás 1 aunque con intervalos distintos (*ver ejemplo 40*)

Ejemplo 40 “Carnaval de Viena Op. 26” Intermezzo. Compases 1 y 9

Mit grösster Energie. M. M. ♩ = 116.



En los dos últimos compases de esta sección (14-15), aparece el bajo con pedal de Mi b en la soprano con una melodía cromática, en tanto que la marcha armónica conduce de regreso a la tonalidad de Mi b menor utilizando como medio la voz del tenor y los tresillos de semicorchea.

Las siguientes secciones, son semejantes a las anteriores con la única variante de que aparecen en distinta tonalidad según se explicó en la *Tabla No 16*.

Coda

Comprende 7 compases (39-45) a través de los cuales se dibuja una cadencia hacia la tonalidad de Mi b mayor que se forma con los grados I-IV-V-I en una suerte de melodía que no sólo es llevada por la voz de la soprano como ocurrió a lo largo de toda la pieza, sino que ahora es compartida con el bajo (cc.40-42), sin interrumpir el constante fluir de dieciseisavos en forma de tresillos que prevalecieron a lo largo del todo el movimiento.

4.4.5 Finale.

En éste último movimiento Schumann regresa a la tonalidad de Si b mayor. Esta escrito en forma de *allegro de sonata* (Forma Sonata), lo integran tres secciones A B A' (*ver Tabla No. 17*) y tiene dos temas que son contrastantes.

Tabla No. 17 Finale.

Estructura	Exposición A		Desarrollo B		Reexposición A'		Coda
No. de Compases	1-118		119-164		165-253		253-321
Presentación del Tema y establecimiento del plano tonal	Tema “a” Si b mayor	Tema “b” Fa mayor	Desarrolla el Tema “a” en Re b mayor	Desarrolla el Tema “b”	Tema “a” Si b mayor	Tema “b” Si b mayor	Utiliza material del tema “b” en la tonalidad de Si b mayor
No. de Compases	1-46	47-118	119-135	135-164	165-192	193-253	253-321

Sección A Exposición

Presenta al inicio de éste movimiento la indicación *Hochst Lebhaft* (alemán: muy vivo) de la que se desprende que el carácter del movimiento es alegre y vivaz. Escrito en compás de 2/4, da inicio con la presentación del tema “a” (cc. 1-8) que es un tema rítmico y en el que utiliza las armonías de tónica, Si b mayor y dominante Fa mayor (*ver ejemplo 41*), posteriormente del compás 9 al 25 continúa presentando en ritmo de semicorcheas, para la mano derecha, lo que se convertirá en el soporte armónico para una melodía que construye por medio de grados conjuntos y que es llevada por la mano izquierda en la voz del bajo. Estos 16 compases transitan por regiones tonales como: Si b mayor y Sol menor, para terminar en el compás 25, después de una cadencia en donde utiliza el acorde de V₇, en la región de la dominante con un acorde de Fa mayor.

Ejemplo 41 “El Carnaval de Viena Op. 26” Finale. Compases 1-8

A partir del compás 25 y hasta el 46 emplea un ritmo sincopado con figuras de negra y corchea, eliminando por completo el ritmo de las semicorcheas, lo que permite relajar un poco la atención centrada en el tema “a” que es tan rítmico, para dar paso a la presentación del tema “b” (*ver ejemplo 42*), el cual es de gran belleza melódica pero que sigue conservando la misma energía rítmica ahora en forma de una segunda voz construida con tresillos de corchea que le hace contrapunto a la melodía (cc.47-54). Todo esto ocurre en la tonalidad de la dominante que es Fa mayor.

Ejemplo 42 “El Carnaval de Viena Op. 26” Finale. Compases 47-54

Después de haber presentado el tema “b” mismo que se repite con algunas variantes en los compases 55-62, aparecen cinco compases (63-67) en la tonalidad de Do mayor, como dominante de Fa mayor, con el mismo motivo melódico del tema “b”, que sirven para conectar con la siguiente parte que esta construida en forma de progresiones armónicas y en donde son constantes las figuraciones rítmicas de tresillos de corchea. Hacia los últimos 8 compases de esta sección (107-114), retoma el tema “b”, este periodo sirve armónicamente para crear tensión por medio del acorde de dominante, y con ello, la necesidad inminente de una resolución.

Sección B Desarrollo

Da inicio con la presentación del tema “a” en Re b mayor (cc.119-126), los siguientes 8 compases (127-135) presenta una melodía en el bajo en la región del relativo que es Si b menor; a semejanza de los compases 9-16. A partir del compás 135 y hasta el 164 lleva a cabo el desarrollo del tema “b”. Aún cuando la melodía de éste tema no esta presente en éste pasaje, si se puede apreciar como una constante el uso de los tresillos de corchea. Cabe recordar que este recurso se ha empleado a lo largo de toda la obra, aunque con valores rítmicos distintos.

Sección A’ Reexposición

En la primera parte de la reexposición (cc.165-192) se escucha el tema “a” (cc.165-172), los siguientes 16 compases con su melodía en el bajo están contruidos a semejanza de los compases 9 al 25 de la exposición, por lo que se aprecia que esta primera parte de la reexposición es semejante a la primera parte de la exposición, excepto por el final (cc.190-192) que en éste caso nos deja en la misma tonalidad de Si b mayor.

En la segunda parte de la reexposición presenta el tema “b” igual que en la exposición, solo que ahora en la tonalidad original de Si b mayor.

Coda

Comienza en el compás 253, está construida con la misma figura rítmica empleada en el tema “b”, con tresillos de corchea que al inicio están escritos en movimiento paralelo en ambas manos (cc. 253-261) alternando con pasajes cromáticos de figuras negras para la mano izquierda (cc. 261-269) así hasta una doble barra después de la que aparece la indicación de presto (cc. 285) en donde aparece la sesquiáltera (ritmo en el que se contraponen; tres contra dos). Pasa por momentos, de Si b mayor a Sol menor, para desembocar en una cadena de acordes de IV- II- V- I con textura homofónica en ritmo de blancas (cc. 309-313) y que dan la impresión de ser el final del movimiento, pero que tras un breve silencio (cc.313) retoma la energía y durante 4 compases más refuerzan el final con un enlace armónico de I- V – I para terminar con gran sonoridad en un acorde de tónica en Si b mayor.

4.5 Sugerencias de Estudio e Interpretación.

Hay varios pasajes en esta obra que deben estudiarse con especial detenimiento, si se pretende lograr una interpretación de calidad y belleza.

Uno de ellos se encuentra en el primer movimiento *Allegro* al comienzo de la segunda parte del Episodio E compases 341-348 y pasajes similares (*ver ejemplo 43*). La dificultad técnica de este pasaje, radica en lograr precisión en los saltos, es decir control y dominio de las distancias, así como claridad y adecuada conducción de la melodía por medio de la asimilación orgánica del ritmo escrito.

Sugerimos para su estudio:

Antes de tocar el pasaje tal como se halla escrito, se debe tener una imagen sonora, la cual podemos adquirir tocando sólo la línea melódica (*ver ejercicio 13*)

Ejemplo 43 “Carnaval de Viena Op. 26” Allegro. Compases 341-348



Al mismo tiempo que se canta la melodía, se debe sentir el ritmo, el cual no se limita a cada motivo o célula que conforma la melodía, sino que abarca una idea más grande, como puede ser toda una frase de cuatro compases, esto evita que se conciba a cada célula como lo más importante, y al mismo tiempo permite una interpretación fluida, en la que el oyente puede disfrutar de un discurso musical bien dirigido.

Ejercicio 13



Con respecto al estudio de las distancias, por supuesto que rechazamos la práctica de repetir mecánicamente e incansablemente un salto hasta que los dedos logren por fin dar con las notas correctas.

En lugar de ello recomendamos una práctica conciente y de ser necesario el estudio de cada movimiento, por supuesto con la ayuda de diversas lecturas que nos pueden guiar en este camino, y descubrir ante nosotros un mundo de posibilidades, que por medio de la constante estimulación de la creatividad, nos ayudan a comprender algunos sucesos físicos involucrados en la obtención de una técnica natural, sencilla y sobre todo orgánica.

A continuación enumeramos algunos postulados y principios básicos, tomados de la lectura *“Perfeccionando los Estudios de Chopin y otros ensayos”* de Abby Whiteside, traducción del inglés por María del Carmen Blanco López.

- La tecla correcta debe ser localizada antes que pueda ser producido el sonido deseado. (Pág. 26).
- Permitir que el brazo (no los dedos) se haga cargo del control de la distancia y de la fuerza. (Pág. 27).
- Solo la fuerza del brazo tiene el importante elemento de la continuidad. (Pág. 24).
- Activar el brazo para que tome el lugar de los dedos y responder a la imagen auditiva, es la tarea principal que logra la coordinación deseada en el mecanismo... (Pág. 23).
- Buscar las teclas con los dedos es prácticamente la raíz de todo mal en la ejecución. (Pág. 26).

Aún cuando los escritos de Abby Whiteside, en esta obra, están enfocados a resolver problemas en la interpretación de los estudios de Chopin, de ninguna manera sus observaciones se limitan a dichas obras, sino que tienen un campo de aplicación prácticamente universal. Esto quiere decir que pueden ser transportadas a circunstancias similares en distintas obras. Desde luego que recomendamos la lectura de la obra completa, por que consideramos que puede contribuir de manera sustancial a mejorar las aptitudes técnicas e interpretativas, de todos aquellos que se encuentran en el proceso de formación como músicos y pianistas.

Por ser esta una obra de grandes dimensiones, requiere de un estudio detallado, de ahí que resulta imposible abordar en el presente trabajo, todos los pasajes en detalle, por lo que hemos escogido aquellos que, según nuestra experiencia personal, presentan mayor dificultad, y aquellos que por sus características son constantes a lo largo de toda la obra y de los cuales, la forma de estudio puede transportarse a diversos contextos.

El siguiente pasaje en el que nos detendremos, se encuentra en el tercer movimiento “*Scherzino*” de los compases 1 al 8 (*ver ejemplo 44*). En este pasaje, parte de la dificultad en su interpretación, radica en que hay que enlazar un acorde con otro de tal manera que sin perder la articulación con que esta escrito el pasaje, se produzcan ideas completas, y no sólo fragmentos de ellas. En tal caso la autora Abby Whiteside sugiere:

“El ritmo básico⁴³ se convierte en el mejor ayudante para establecer la relación ... pensemos en un malabarista: cada cosa que hace no interfiere con la continuidad de la rutina completa. Lo mismo ocurre al tocar una frase: Cada articulación de sonido debe estar dentro del ritmo básico, (como la rutina del malabarista) pues así se forma la frase como un todo integrado. Cuando la mano o los dedos dejan de esperar que el brazo inicie el avance, desintegran la frase”.⁴⁴

Ejemplo 43 “Carnaval de Viena Op. 26” Scherzino. Compases 1-8



Se debe tener presente que mientras los dedos articulan cada uno de los acordes por separado, con los dedos firmes para lograr la precisión; el brazo tiene la función de ligar y/o unir dichas articulaciones, y convertirlos en gestos o frases completas, logrando así la fluidez y belleza en la interpretación.

Para este pasaje en particular recomendamos la práctica de un *bosquejo*⁴⁵ tal como lo propone la autora Abby Whiteside en su libro ya citado, página 39.

Asumimos que todo músico tiene la tarea insustituible de desarrollar la capacidad de transportar el conocimiento adquirido y aplicarlo en diversos contextos. Por otro lado, si partimos del entendido de que los desafíos a los que nos enfrentamos durante el estudio de una obra, como lo es el *Carnaval de Viena*, pueden ser muy variados y de diversa índole, resulta imposible abordar en este trabajo todos los temas que tocan o que se relacionan con dicho estudio, por lo

⁴³ Es la actividad continua en los brazos y en el torso, que controla todo el aparato físico mientras el ejecutante toca una composición. “Ritmo es una fuerza emocionalmente involucrada que, como respuesta a una imagen auditiva, se mueve de manera balanceada, concentrada hacia una meta musical distante”.

⁴⁴ “Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos” Abby Whiteside. Traducción del inglés por: María del Carmen Blanco López. Pág. 38

⁴⁵ Básicamente, consiste en tomar los puntos culminantes, de un fragmento pequeño como puede ser una frase de cuatro compases, omitiendo los detalles (algunas de las notas de la música). Al dejar fuera los detalles, el único propósito es enfatizar el bosquejo estructural de la música. Si se bosqueja previendo hasta el más mínimo detalle, tal ejercicio *carecerá de valor*.

que consideramos de gran valor el sugerir algunas lecturas, mismas que de manera personal, han resultado de gran valía en nuestro camino hacia la meta de lograr una interpretación de calidad.

Lecturas recomendadas.

- “On Piano Playing” Abby Whiteside. Amadeus Press.
- “The Pianist’s Approach to Sight-Reading and Memorizing” Beryl Rubinstein. Carl Fischer.

“Técnicas Pianísticas” Gerd Kaemper. Traducción del francés: Aurelio León Ptacnik. Alphonse Leduc, Ediciones Musicales.

Conclusiones.

El propósito de éste trabajo ha sido destacar la importancia del estudio de las obras que aquí se presentan, para la obtención de un título profesional en el área de piano, tanto en el aspecto histórico como musical.

Esta labor de investigación en los aspectos teóricos y técnicos así como históricos y biográficos de una obra, me ha brindado una grata experiencia y al mismo tiempo una profunda enseñanza.

Gracias a ello, mi percepción de cada una de la obras es mucho más rica, he adquirido una visión global en lo que respecta a la forma (*estructura*) y sin perder de vista los detalles.

- ❖ No es casualidad que la gran mayoría de pianistas escoja para su repertorio del estilo barroco obras de Johann Sebastián Bach, ya que éste representa la suma de todo un periodo así como la culminación y máximo desarrollo de los recursos empleados en dicho estilo. Haber escogido una de las *partitas* (*No. 5 BWV 829*) me dio la oportunidad de adentrarme en diversas fuentes para conocer la interpretación de los adornos de acuerdo a la época, diversas cuestiones de articulación para lograr los efectos deseados, cuestiones de dinámica, carácter y tempo para las danzas que integran la suite, así como de ciertas convenciones de la época, que contribuyen a una mejor interpretación.

Este trabajo me dio la oportunidad de conocer las características y recursos de un instrumento como el clavecín, también amplió mi capacidad para usar con sutileza y medida los recursos del piano, en la interpretación de la música del periodo barroco.

- ❖ La sonata en Mi menor Op. 90 de Ludwig van Beethoven, requiere de gran calidad interpretativa. Parte de su importancia radica, en que fue escrita en el límite de una época que es el clasicismo y el inicio de otra que es el romanticismo. Se puede lograr la calidad interpretativa gracias a que para esta época el piano ya contaba con recursos suficientes para lograr ciertos efectos tales como: la prolongación del sonido en una nota, y el efecto de ligar un sonido con otro, así como un amplio rango en las dinámicas (desde *ppp* hasta *fff*).

A través de la investigación pude darme cuenta de que dicho instrumento aún resultaba insuficiente para las necesidades creadoras del compositor. Por testimonio de sus contemporáneos se sabe de las exigencias y necesidades que Beethoven tenía para que su música pudiera fluir tal como el la había concebido, cosa que era muy difícil de lograr con los instrumentos de su época. ahora el piano moderno nos brinda la posibilidad de lograr todas esas sutilezas con las que Beethoven concibió su música y que en ésta sonata quedan plasmadas, particularmente en la interpretación del segundo movimiento.

- ❖ La tercer obra que integra el programa es la “Sonata No. 1” de Enrique Santos. La interpretación de ésta obra significo un importante reto que me llevo a adentrarme en la música contemporánea, escrita bajo distintas premisas y con una estructura armónica que no se basa en las reglas tradicionales cultivadas durante más de tres siglos por la música occidental. La interpretación de ésta Sonata me dejó una grata experiencia, porque a pesar de ser música contemporánea, el autor no se halla lejos de las formas coherentes, además su escritura presenta una lógica que conduce tanto al interprete como al oyente por un camino accesible en el transcurso de toda la obra. Esta experiencia me motivó, a estar más cerca de la música compuesta en ésta época y en particular la escrita por músicos mexicanos.

- ❖ Por último el Carnaval de Viena Op. 26 para Piano, de Robert Schumann me condujo a la investigación, del pensamiento filosófico y literario de la época, con el cual el compositor se hallaba íntimamente ligado. Por otro lado, a través de la lectura de diversos autores llegué a conocer las tendencias interpretativas que se practicaron durante el romanticismo, brindándome la posibilidad de una interpretación más dinámica y estructurada. El análisis de cada movimiento; el conocer su estructura, así como el tratamiento del tema, y el análisis del desarrollo armónico; todo ello me dio la posibilidad de una ejecución acorde con el estilo y la época de dicha composición.

Por la envergadura de ésta obra, y desde luego para cualquier otra ya sea de mayor o menor dimensión, el estudio compás por compás, puede llevarnos por un camino infructuoso y demasiado largo, mientras que conocer su estructura y programar un estudio que vaya de lo general a lo particular reducirá en gran medida el tiempo requerido para su estudio. Aún cuando nos encontremos en el estudio de lo particular, no se debe perder de vista el conjunto, como dijo un gran hombre del Siglo XIX “Toda verdad puede ser comprendida dentro de un gran conjunto”.⁵⁷

⁵⁷ Joseph Smith (1805-1844), dirigente religioso estadounidense, profeta fundador del mormonismo.

ANEXO 1

Programa para obtener el título de
Licenciada en piano

Alumna: Álvarez Duarte Lisistrata
Núm. de Cuenta: 087204360

Sonata para Piano No. 1

- I Allegro
- II Vivace
- III Adagio/Presto

Enrique Santos
(1930-)

Partita No. 5 en Sol mayor
BWV 829

- I Praeambulum
- II Allemande
- III Corrente
- IV Sarabande
- V Tempo di Minuetto
- VI Passepied
- VII Gigue

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Sonata para Piano en mi menor
Op. 90 No. 27

- I Allegro: *con vivacidad, con sentimiento y expresividad de principio a fin*
- II Rondo: *no muy rápido y muy cantáble*

Ludwig Van Beethoven
(1770-1827)

Carnaval de Viena, para Piano
Op. 26

- I Allegro
- II Romanze
- III Scherzino
- IV Intermezzo
- V Finale

Robert Schumann
(1810-1856)

**Sonata para Piano No. 1 (1985)
De Enrique Santos (1930-).**

Enrique Santos nació en la ciudad de México en el año de 1930, estudió composición musical en el Conservatorio Nacional de Música, con la guía del Maestro Rodolfo Halffter. En sus primeras composiciones empleó técnicas como el Serialismo y el Dodecafonismo. A decir del propio compositor, sus influencias pueden remontarse a compositores como Bach, Schumann y Brahms. A partir de 1970 se aparta de estas técnicas, recurre con mayor frecuencia al uso de armonías modales y atonales empleando estructuras más cercanas a la formas tradicionales. Entre sus composiciones se encuentran: 10 Sonatas para Piano; un Concierto para Clavecín y Orquesta de Alientos; cuatro Suites para Guitarra, dos Conciertos para Piano y Orquesta y una Sinfonía.

La Sonata para Piano No. 1 fue escrita en 1985, la integran tres movimientos:

I Allegro II Vivace III Adagio-Presto. De los tres movimientos, el primero presenta de manera más clara una estructura de forma sonata, mientras que el segundo movimiento, también es ternario pero la estructura interna de cada sección no presenta las características de la forma sonata, tiene un carácter alegre y festivo con un ritmo ininterrumpido de corcheas. El último movimiento, da inicio con un tema melódico en forma de coral, tras lo cual viene un cambio de tempo en el que retoma el motivo inicial del primer movimiento, para luego desarrollar un motivo melódico con reminiscencias del tema “b” del primer movimiento. Después de presentar por segunda vez el tema del coral termina el movimiento con la repetición de la sección del presto, solo que ahora en un ritmo por aumentación y revistiendo todo el pasaje con figuraciones rítmicas de tresillos.

**Partita No. 5 en Sol mayor BWV 829 (1730) de
Johann Sebastian Bach (1685-1750).**

Esta Partita forma parte de una colección de seis partitas que fueron publicadas desde 1726, empezando por la número uno y así sucesivamente, una cada año, hasta 1731 cuando se publicaron las seis juntas con el título de Clavierübung I, (Ejercicios para el Clave), esta fue la primer obra que se publicó, en vida del compositor.

La denominación de “Partita” para una colección de danzas dispuestas a la manera de una Suite ya había sido utilizada en Alemania por el compositor Johann Kuhnau, quién publicó dos series de obras para teclado a las que tituló Clavierübung, cada serie estaba formada por un número de suites a las que llamo Partitas. El termino Partita se utilizaba en Alemania como sinónimo de suite. Durante los siglos XVII y XVIII la suite fue una forma cultivada en toda Europa por los compositores italianos, franceses y alemanes principalmente. Este termino se emplea para designar un grupo o colección de danzas, que en sus orígenes se agrupaban de la siguiente manera: *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue* dispuestas de manera contrastante lenta-rápida-lenta-rápida unidas por un mismo material temático y por la misma tonalidad. Posteriormente se fueron agregando algunas danzas entre la Sarabanda y la Gigue, como el Minuetto, el Passepied, la Gavota, etc. Para este tiempo la Suite había perdido su uso práctico, el de ser bailada, y había

pasado a un nivel más alto y sofisticado en su elaboración, por medio del cual el ejecutante podía hacer despliegue de sus cualidades, y del mismo modo podían quedar de manifiesto las capacidades físicas del instrumento, cumpliendo de esta manera con una función prácticamente artística, muy diferente de la que tuvo en sus orígenes.

Cada una de las danzas que la componen poseen características particulares: el preludio sirve como introducción y para fijar la tonalidad principal en la que estará construida toda la obra. En seguida aparece la Allemande de carácter serio y grave, tiene dos secciones que se repiten e inicia cada una de ellas con una anacrusa de semicorchea. La Corrente es una danza rápida, en este caso esta escrita al estilo italiano en compás ternario y con textura homofónica, de carácter alegre. En contraste aparece la Sarabanda, que es de origen español, lo más característico de esta danza es que emplea ritmos con puntillo y diversos ornamentos que ayudan a realzar ciertos pasajes en la línea melódica, tiene un carácter serio o grave y una textura polifónica. En seguida aparece un minuetto escrito en compás ternario, pero con cierta ambigüedad rítmica ya que los octavos están escritos en grupos de tres haciendo parecer por momentos como si el compás fuera binario. Luego el Passepied que también es de ritmo ternario tiene un carácter vivo. Por último, la Gigue, que en este caso esta escrita al estilo italiano, en compás binario con subdivisión ternaria, la característica principal de esta danza es el estilo imitativo libre, y la escritura fugada que puede llegar a tomar el aspecto de una verdadera fuga.

Sonata para Piano en Mi menor Op. 90 (1814) De Ludwig van Beethoven (1770-1827).

La sonata Op. 90 No. 27 en Mi menor, fue escrita en 1814, después de un periodo de casi cuatro años en que el compositor no había escrito en esta forma. Esta dedicada al Conde Moritz von Lichnowsky⁵⁸, anteriormente Beethoven ya había dedicado al Conde las 15 variaciones del Op. 35, escritas en 1802.

Preceden a esta sonata, trabajos como la séptima y octava sinfonías, escritas entre 1811 y 1814, mismas que poseen gran energía y fuerza, y que contrastan con el carácter de esta sonata, el cual es más bien de delicadeza e intimidad, sobretodo en el segundo movimiento, dicho carácter es difícil de encontrar en trabajos precedentes.

“La sensibilidad del Conde a quien fue dedicada esta sonata, hizo posible que comprendiera el significado particular de la obra. Cuando él pregunto al compositor sobre esta obra, Beethoven respondió que le había puesto música a la historia de amor del Conde, y sugirió que si el hubiera querido ponerles nombre a los movimientos, el primero podría ser “conflicto entre la cabeza (la razón) y el corazón”; y el segundo “conversación con la amada.”⁵⁹

La declaración anterior refleja en cierta medida el carácter que emana de la interpretación de esta obra, así como una visión personal de cómo el compositor la concebía. Tanto en esta sonata como en la que le sigue, Op. 101 No. 28 en La mayor, Beethoven opto por anotar el carácter de cada movimiento en alemán, esta no era la costumbre de la época, aunque posteriormente en el Romanticismo se volvió una práctica común entre los compositores alemanes. Se compone de dos movimientos, el 1º. esta escrito en forma de allegro de sonata, a lo largo de todo el

⁵⁸ “Beethoven as I knew Him” Antón Felix Schindler. Dover. Pág. 49.

⁵⁹ ídem. Pág. 210.

movimiento nos encontramos con una gran cantidad de contrastes dinámicos mismos que ayudan a definir el carácter a cada uno de los dos temas (la razón y el corazón).. En el 2º. Movimiento, la dinámica es constante y los contrastes son menos y más sutiles, tiene dos temas que en lugar de confrontarse pareciera como si uno se desprendiera del otro.

Carnaval de Viena Op. 26 para Piano (1839) de Robert Schumann (1810-1856).

El Carnaval de Viena Op. 26, fue escrito en 1839 durante la estancia de Schumann en Viena. En este mismo año escribió su obra Humoreske Op. 20, en la que se mezclan infinidad de contrastes, ambas obras están escritas a manera de mosaicos o escenas musicales. Schumann se refiere a la segunda de ellas, quizá como su “composición más melancólica.”⁶⁰

El Carnaval de Viena, puede considerarse la contraparte de la Humoreske, aún cuando ambas reflejan el dualismo que había en Schumann durante su periodo de Viena. Mientras la Humoreske sería apreciada por los conocedores, su obra el Carnaval de Viena fue aceptada por un público más amplio, ya que estaba marcada por la conciencia de una tonada popular, ya que en esta, Schumann incluyó el tema de la *Marseillaise* en el primer movimiento .

La obra cuenta con cinco movimientos, todos escritos en tonalidades con bemoles, se sabe que sólo cuatro de los cinco movimientos fueron escritos en Viena para la época del Carnaval, el quinto movimiento fue escrito después del regreso de Schumann a Leipzig; algunos registros confirman que el propio Schumann la llamo “una gran Sonata Romántica”⁶¹, la secuencia de estos movimientos advierte el aparente patrón de una sonata, pero en un análisis más profundo esto cambia, ya que sólo el último movimiento *Finale* concuerda con esta forma. Los títulos de los movimientos internos, *Romanze*, *Scherzino*, e *Intermezzo*, coinciden con frecuencia con las designaciones encontradas de sus miniaturas escritas en 1830 y otras obras posteriores. En general el espíritu de esta obra, coincide con el de un Carnaval, esto se aprecia más evidentemente en el primer movimiento, el cual aparece como un Rondo, con una típica forma serial A B A C A D ... A, en donde A es el estribillo y B, C, D, etc. Son los episodios o coplas. Schumann invierte el orden de los movimientos, iniciando con un Rondo y terminando con un *Finale* escrito en forma de Allegro de Sonata.

⁶⁰ “Robert Schumann”. John Daverio. Oxford University Press. Pág. 178.

⁶¹ “Schumann”. Ronald Taylor. Javier Vergara Editor. Pág. 198.

Bibliografía

Bach, Carl Philipp Emanuel. **Essay on the true art of playing keyboard instruments.** Tranlated and Edited by Williams J. Mitchell. New York, 1949.

Badura Skoda Paul. **Interpreting Bach at the Keyboard.** Translated by Alfred Klayton. Clarendon Press – Oxford, 1995.

Bond, Ann. **A Guide to the Harpsichord.** Amadeus Press. Portland, Oregon. 1997.

Cooper, Barry. **Beethoven and the Creative Process.** Oxford University Press , s/a

Cooper Barry. **The Beethoven Compendium.** Thames and Hudson. 1995

Cyr, Mary. **Performing Barroque Music.** Amadeus Press. Portland, Oregon, 1992.

Daverio, Jhon. **Robert Schumann.** Oxford University Press. New York, 1997.

Diccionario Enciclopédico Bruguera. Ed. Bruguera S.A. México, 1976.

Downs, Philipp G. **La Música Clásica,** Traducido por Celsa Alonso. Akal-Ediciones, s/a .

Fubini, Enrico. **La Estética Musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.** Alianza Editorial. Madrid, España 1995.

Geiringer, Karl. **Johan Sebastian Bach.** Atalena Ediciones.

Hamel, And Hürlimann. **Enciclopedia de la Música.** Traducción de Otto Mayer Serra de la 8ª edición alemana de Atlantic-Verlag, A.G. , Zurich, 1959. Editorial Grijalbo. México, 1987.

Hans, T. David / Mendel Arthur. **The Bach Reader.** W.W. Norton and Company New York – London. 1972.

Kaemper, Gerd. **Técnicas Pianísticas.** Traducción del francés por Aurelio León Ptacnik. Alphonse Leduc. Ediciones Musicales.

Kühn, Clemens. **Tratado de la Forma Musical.** Traducción Spann Press- Universitaria, 1998.

Massin, Jean et Brigitte. **Ludwig van Beethoven.** Fayard 1967

Neumann, Frederick. **Performance and Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries.** Schirmer Books. New York, 1993.

Politoske, Daniel T. **Music.** Prentice Hall. New Jersey, 1992

Riemann, Hugo. **Composición Musical**. Traducido del alemán por el maestro Antonio Ribera y Maneja. Ed. Labor, S.A. Barcelona- Buenos Aires, 1929.

Ripin, Edwin M. /Wraight Denzil, Varios Autores. **Early Keayboard Instruments**. W.W. Norton and Company- New York – London, 1989.

Rosenblum Sandra P. **Performance Practices in Clasic Piano Music**. Indiana University Press, 1991.

Schindler, Antón Felix. **Beethoven As I knew Him**. English Translation By Constance S. Jolly. Dover Publications Inc. Mineola, New York, 1996.

Schonberg, Harold C. **Los Grandes Pianistas**. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, Argentina 1990.

Schweitzer, Albert. **J. S. Bach**. Traducción de Jorge D'Urbano. Ricordi Americana, 1955.

Taylor, Ronald. **Schumann**. Javier Vergara Editor, s/a.

Manuel José González, **Historia de la Literatura**. Enciclopedia RBA Editores. Barcelona, 1994.

José López-Calo, José Luis Pérez de Arteaga, José Luis García del Busto. **Los Grandes Compositores**. Enciclopedia Salvat. Salvat Mexicana de Ediciones S.A. 1983.

Bruce Saylor. Gerald Abraham. Joseph Kerman. Alan Tyson. **The New Grove Diccionario of Music and Musicians**. Edited by Stanley Sadie.