



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS:

NOTAS AL PROGRAMA

P R E S E N T A:

NOE JAIME RIVERON

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN PIANO

DIRECTOR: ALEJANDRO ÁVILA URIZA



**ENM
UNAM**

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.

NOE JAIME RIVERON

PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN PIANO

PROGRAMA

Preludio y Fuga en Si bemol mayor BWV 866 del primer libro del Clave Bien Temperado	J. S. Bach (1685-1750)
Sonata para piano en do menor No. 8, Op. 13, "Pathétique." Allegro molto e con brio Adagio cantabile Allegro	L. V. Beethoven (1770-1827)
"Faschingschwank aus Wien" en Si bemol mayor Op. 26 Allegro Romanze Scherzino Intermezzo Finale	R. Schumann (1810-1856)
"Sechs kleine Klavierstücke" Op. 19 Leicht, zart Langsam Sehr langsame viertel Rasch, aber leicht Etwas rasch Sehr langsam	A. Schoenberg (1874-1951)
Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel	M. M. Ponce (1882-1948)

Entre sonidos, teclas de marfil y un aroma a madera que me transporta al pasado,
pude entrever el brillo reflejado en el atril de una emoción que estaba escondida y que perdida
encontraba de nuevo su cauce como una rebaba de hierro que vuela hacia el imán; y entre silencios
escuche sólo una parte de su historia: -Mi ángel me extravió, pero, yo era una perla hermosa
custodiada, querida, amada, consentida..., hasta antes del accidente! Él se fastidió y, ... se sentó; yo
comencé a perder brillo y al cabo de unos años a desintegrarme. Me escondí, pues no me gustaba
verlo ahí, sin vida!... sin... ¡era mi ángel!-
Pero eso paso también hace algún tiempo y de nuevo al crepúsculo la encontré, y entonces la llamé y
le dije: Hola! si existo, soy yo: Noé....

ÍNDICE

Programa	I
Índice	II
Pensamiento	III
Introducción	IV
Johann Sebastian Bach	1
Preludio y Fuga número 21 en Si bemol del primer libro de "El clave bien temperado"	5
Bibliografía	10
Ludwig van Beethoven	11
Sonata Op. 13 en do menor, Patética	14
Bibliografía	19
Robert Alexander Schumann	20
"Faschingsschwank aus Wien" Op. 26	23
Bibliografía	27
Arnold Schoenberg	28
Seis pequeñas piezas para piano Op. 19 (1911)	31
Bibliografía	34
Manuel María Ponce Cuéllar	35
Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel	41
Bibliografía	45
Lista de gráficos y láminas	46
ANEXO	

INTRODUCCIÓN

En el presente programa podemos apreciar cómo una misma forma musical puede trascender en el tiempo y remitirnos a diversos contextos como respuesta a un quehacer artístico, mismo que es sino la más intrínseca necesidad del ser humano de poder expresarse y darle nombre y forma a lo que siente, percibe y crea. El artista, el músico, el compositor le da vida a sus ideas, las atrapa, las embellece, las enmarca en un estilo y por último, las traduce en patrones de un lenguaje que toma función como medio conductor entre compositor, obra y espectador, y que persigue como fin activar la sensibilidad del público al ofrecerlas como obras. Pero de antemano cabe recordar que el proceso no termina aquí, que puede ir más lejos en las personas, en la humanidad, incluso fuera de la sala de conciertos.

Varias formas musicales de una cierta época son retomadas por compositores de etapas históricas posteriores y son ampliadas, modificadas o desarrolladas con tratamientos, recursos y contextos diferentes, la mayoría de las veces llegando a perder su funcionalidad, entonces son clara muestra de una evolución al transcurrir el paso del tiempo. Tal es el caso del Preludio y fuga número 21 en Si bemol del primer libro de "El clave bien temperado" de J. S. Bach con el Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel de Manuel M. Ponce, o de la Sonata pathétique Op. 13 en do menor de Ludwig van Beethoven, o con el "Faschingsschwank aus wien" Op. 26 de Robert A. Schumann.

Por otra parte, en las Seis pequeñas piezas para piano Op. 19 podemos ver la búsqueda y la necesidad misma de un orden dentro una "libertad" extremista como lo fue o al menos a sí lo llegó a plantear el mismo Arnold Schoenberg en el atonalismo.

Johann Sebastian Bach

Su Obra

Se puede dividir en 4 periodos creadores:

1er Período de juventud: dura hasta el año de 1708, también llamado “período de experimentación”.

2do Período de transición: de la juventud a la madurez de 1708 a 1717

3er Período de madurez: de 1717 a 1740.

4to Período: última década de su vida de 1740 – 50.

Datos biográficos

- 1685 Nace en Eisenach el 21 de Marzo.
Estudia instrumentos de cuerda y viento en casa y en la escuela latina de Eisenach.
- 1695 Queda huérfano y al cuidado de su hermano mayor Johann Christoph organista en Ohrdruf.

1era Fase creadora, período de juventud etapa de experimentación

- 1700 Acude a la Escuela de S. Miguel en Lüneburg como miembro del coro.
- 1703 Fue violinista de la orquesta de cámara del príncipe Jhoann Ernst en la Corte de Weimar. En otoño del mismo año, organista en Arnstadt (Neue Kirche).
- 1705-6 Viajó a Lübeck para visitar a Dietrich Buxtehude renombrado organista y compositor. Tuvo problemas con las autoridades eclesiásticas, entre otros, por su manera de ornamentar el coral.
- 1707 Como organista de la iglesia de San Blas (Blasius) en Mühlhausen es testigo de la polémica de los pietistas en contra de la música de cámara y los ortodoxos a favor de ella. Se casa con su prima segunda María Bárbara con quien tiene sus primeros 7 hijos entre ellos W. Friedemann y Carl Philipp Emanuel.
Adopta las formas antiguas de la música vocal sacra, cantatas Geistliche Conzerte y la música para órgano, canzonas mismas que revoluciona.
- 1708 Vuelve a Weimar donde es nombrado organista y músico de cámara de la corte del duque Wilhelm Ernst.

2do Período, etapa de transición de la juventud a la madurez

- 1714 Recibe el nombramiento de concertino y aquí mismo en Weimar compone cantatas, obras para órgano, e improvisaciones para el mismo instrumento.

3er Período, etapa de madurez

- 1717 Tras no haber obtenido el puesto de Maestro de Capilla en Weimar, renuncia y se establece por seis años como Maestro de Capilla de la Corte del príncipe Leopold en Köthen.
- 1721 Contrae segundas nupcias con Anna Magdalena Wilcken Wülcken¹, tiene 7 hijas y 6 hijos, entre ellos Johann Christian.
- 1722 **Compone mucha música profana, escasa música sacra; invenciones, clave bien temperado I**, suites; sonatas, partitas, conciertos de Brademburgo, oberturas, y cantatas profanas. Su situación cambia entorno a la indiferencia del príncipe hacia su inclinación musical y Bach se traslada a Leipzig.
- 1723-40 En Leipzig era Kantor en la iglesia de Santo Tomás y Director musices de las principales iglesias de la ciudad; este período es de amplia actividad creativa en música sacra; cantatas, oratorios, pasiones, ejercicios para teclado, conciertos; partes de la misa en Si menor para el Elector de Dresde en 1773.
- 1736 Obtiene el título de Maestro de Capilla de la Corte; compone obras para órgano.

4to Período, última etapa.

- 1740-50 En su última época compone obras artísticas y didácticas a la vez, con densidad contrapuntística, estructura cíclica y contenido profundo.
- 1742 Variaciones Golberg, Clave bien temperado II.
- 1746-7 Variaciones Canónicas
- 1747 Ofrenda musical
- 1748 Conclusión de la Misa en Si menor, cánones y corales para órgano de la última época, quedando inconclusa su *Arte de la fuga*.
Bach es quién culmina una época y al mismo tiempo presencia el surgimiento de una nueva en la cual el arte contrapuntístico queda en desuso. Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida y muere el 28 de julio de 1750.

El Barroco

Este movimiento artístico se delimita generalmente entre 1600 a 1750. Dentro de las artes plásticas, especialmente en la pintura, es considerado como continuación del Renacimiento, ya que se basó en el estudio de los grandes maestros del siglo XVI, la nueva época comparte con ellos una visión sintética del espacio a través de la perspectiva y el predominio de un motivo central al que se subordinan los demás elementos. Pero en cambio se opuso al ideal clasicista a través de un dinamismo exacerbado para traducir lo ilimitado y lo infinito, y también con su sentido de la forma abierta y el cultivo de efectos dramáticos mediante el movimiento de masas y sus fuertes contrastes de luz y sombra. Por su parte la música barroca introduce innovaciones estructurales como expresión de un cambio interno respecto al Renacimiento, aspectos como la armonía mayor-menor, bajo continuo, el principio concertante, la monodia o el moderno sistema de compases. Sin embargo, el Barroco tomó del Renacimiento el simbolismo sonoro que reconstruyó, así como la doctrina de los afectos. Por otra parte, la razón imperante domina en muchos aspectos tales como el simbolismo numérico, la armonía funcional, la estructura formal, la tradición contrapuntística o simplemente en la división matemática de la octava en la afinación temperada.

¹ Ana Magdalena Wilcken Wülcken, soprano empleada en la corte de Köthen; nombre que corresponde a su nombre de soltera. En "Bach culminación de una era", contrapunto, Geringer Karl; Ed. Altalena, Madrid España, 1982. pp53.

Mientras se gestan los grandes cambios que conducen a un nuevo rumbo en la música, Bach y Händel realizan, cada uno en sus respectivos ámbitos, la más extraordinaria síntesis del barroco, al cual llevan a una plenitud imposible de ser superada.

En el caso de Bach, dentro de Alemania por tanto, la obra de sus últimos años adquiere para sus contemporáneos carácter de estilo “de otro tiempo”. Los músicos jóvenes –sus propios hijos, entre ellos- ya están en otra cosa. Cambios fundamentales se están produciendo mientras el papá Bach elabora sus formidables fugas, cantatas o pasiones. El elaborado contrapunto cae en desuso y el gusto se torna hacia una textura más liviana, más “natural”. La poética nueva, la de la simplicidad galante, que requería una melodía sencillamente armonizada, sin resabios de contrapunto, le era ajena a Bach. Y así fue tildado de anacrónico.²

Bach y “El clave bien temperado” (Das Wohltemperierte Klavier), obra de suma importancia.

El clave bien temperado

En 1722 J. S. Bach durante su estancia en Köthen termina entre otras obras para teclado la primera parte de “El clave bien temperado” incluyendo 24 preludios y fugas en las veinticuatro tonalidades mayores y menores mismas que hasta ese momento no eran aplicables en los instrumentos de teclado sin una afinación templada; es precisamente Bach quien demuestra la efectividad y utilidad del sistema temperado.

El espíritu intelectual de la Ilustración, aunque en circunstancias religiosas distintas, se observa en la producción amplísima e integral de J. S. Bach. Las obras para teclado de Bach fueron concebidas de manera enciclopédica, y comprenden ejemplos en todas las formas posibles. Sus 48 preludios y fugas conocidos como *El clave bien temperado* están escritos como un doble ciclo, dos para cada tonalidad posible, y sus *Conciertos de Brandeburgo* exploran todas las posibles combinaciones instrumentales. Toda su obra, por lo señalado, emerge como un plan global conscientemente calculado para investigar y resumir todas las prácticas musicales que le eran conocidas.³

Temperamento

El sistema mesotónico o de tono medio.

Este sistema de afinación al tener en su ciclo doce quintas achicadas (tomando primero una sucesión de cuatro quintas templadas que den la tercera mayor de Aristógenes y no la de Pitágoras⁴), se debe cerrar con una enarmonía que por su desafinación es tolerable solo en algunas tonalidades, por lo que no se puede interpretar en más tonos y no hay posibilidad de modular.

² Paola Suárez Urtubey, “Historia de la Música”, Ed. Claridad, Buenos Aires Argentina, 2004.

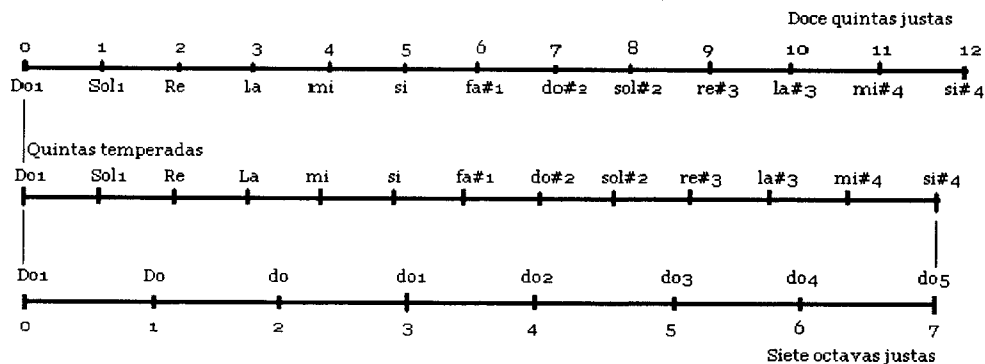
³ William Fleming, “Arte, Música e Ideas”, Ed. Interamericana, México, 1980.

⁴ El procedimiento de Aristógenes consiste en elegir los sonidos de la escala diatónica de manera que los intervalos formados por cada sonido con la tónica de dicha escala sean aquellos que da la escala de los armónicos y por lo tanto presenta dos clases de tono (tono grande y tono pequeño) y una de semitono (semitono diatónico), mientras que el de Pitágoras se basa en sucesiones de quintas justas y presenta una sola clase de tono (tono pitagórico igual al tono grande de Aristógenes) y el semitono diatónico pitagórico (semitono mucho menor al diatónico). En “Acústica musical y organología”, Tirso de Olazabal, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954.

El temperamento igual

Con este sistema de afinación, a diferencia de otros que presentan inconvenientes, se tiene la ventaja de poder tocar en todas las tonalidades a pesar de que en su escala templada ninguno de sus intervalos sea justo a excepción de la octava; en su ciclo las doce quintas son achicadas lo necesario para que al cerrarlo sean equivalentes a siete octavas (figura 1) y subdividiendo la octava proporcionalmente es como los doce semitonos de su escala son iguales o templados, por lo tanto cada nota puede sustituirse por sus enarmonías permitiendo absoluta libertad en la modulación. Fue entonces que este sistema influyó de manera determinante sobre la evolución de la música.

QUINTAS JUSTAS Y QUINTAS TEMPERADAS



Obra pedagógica

Cabe recordar que su importancia pedagógica ha influido enormemente en grandes compositores, incluso hasta nuestros días como modelo o como base de toda formación pianística y en este sentido trascendió en la formación de músicos tan importantes como W. A. Mozart y más tarde L. van Beethoven.

Digitación

Es un hecho relevante en el que Bach contribuye y hace historia una vez más ahora como personaje principal en la fundamentación de la digitación moderna, las innovaciones en su técnica entre otras muestran por ejemplo la importancia que el compositor daba a la elección y utilización del paso del pulgar en su digitación.

Conclusión

Esta obra en particular presume de una importancia multifacética, por un lado es pedagógica y por el otro es por mucho parte-aguas del sistema de afinación y digitación moderna; sin olvidar mencionar su consecuencia física y composicional, aspectos que contribuyeron decisivamente a la evolución musical para teclado.

Preludio

El preludio como forma musical es de estructura muy variada y hasta cierto punto libre, esto se debe principalmente a que su funcionalidad estriba en buena parte a la improvisación, al de anteceder a otra pieza musical y establecer física (afinación) y auditivamente la tonalidad. Como preparación contrasta drásticamente con la Fuga la cual se caracteriza por su rigidez polifónica.

Datos históricos del preludio:

- Siglo XV El primer Preludio ya como pieza instrumental autónoma data de 1448 con la "Tablatura organística de Adam Ileborgh".
- Siglo XVI Predomina su función introductoria. En algunas piezas como la Toccata se introducen elementos imitativos y partes fugadas que evolucionan con Buntehude, y culminan con Bach como toccata y fuga.
- Siglo XVII Se le suele denominar con sinónimos como Preambulum, Intonatio, Capriccio, Toccata, Intrada, Fantasia, Ricercar, Tiento, etc.
- Siglo XVIII En este siglo los compositores del Clasicismo no muestran mayor interés en esta forma musical y cae en desuso.
- Siglo XIX Es en el Romanticismo que a manera de imitación, homenaje o inspiración que compositores como Mendelssohn, Schumann, Liszt evocan al Barroco escribiendo preludios y fugas; pero es en este siglo que el preludio figura como pieza independiente y su importancia se extiende al siglo XX en obras de Debussy, Rachmaninoff, o Scriabin por citar sólo algunos.

Preludio número 21 en Si bemol del primer libro de "El clave bien temperado"

Clasificación y análisis

La conformación del preludio es libre, sin embargo esta no suele modificarse en el transcurso de la pieza. Este preludio en particular es de tipo de *toccata* según la clasificación de Ulrich Michels y presenta la siguiente estructura: (figura 2).



*Las sucesiones de acordes se descomponen aquí en arpeggios virtuosistas, figuras y escalas, pero el movimiento culmina una y otra vez en acordes plenos, con un ritmo patéticamente punteado.*⁵

⁵ En "Atlas de música", Alianza Atlas, I tomo, Ulrich Michels, Alianza Editorial, España 1996; pp. 140-141.

Forma

Se puede dividir en dos secciones:

La 1ª sección se desarrolla básicamente con figuras melódicas contrapuntísticas, arpeggios y escalas sobre la región de la tónica.

Durante la 2ª sección se alternan acordes, escalas y arpeggios sobre la región de la dominante hasta la cadencia final en el tono principal. (Lámina 1).

ESQUEMA DE ANÁLISIS PRELUDIO 21 BWV 866 J. S. BACH C. B. T; I

FORMA PRELUDIO TIPO DE *TOCCATA*

1ª SECCION

I

1 FIGURA a	3 ARPEGGIO – ESCALA ARPEGGIO – ESCALA	5 ARPEGGIO FIGURA a	6 FIGURA a FIGURA b
---------------	---	------------------------	------------------------

8 ESCALA	9 FIGURA b	10 ARPEGGIO
-------------	---------------	----------------

2ª SECCION

V

11 ACORDES ESCALA	13 ACORDES ESCALA	15 ACORDES	16 ACORDE ARPEGIOS	17 ARPEGIOS ACORDES
-------------------------	----------------------	---------------	--------------------------	------------------------

I

18 ACORDE ARPEGIOS	19 ACORDE ARPEGIOS	18 ARPEGIO FINAL
-----------------------	-----------------------	---------------------

Otros tipos de preludio⁶

- Preludio con un tema solo:
 - a) De tipo breve la forma es la de un período musical simple, doble o triple, a veces con una breve coda. (ejemplos: Nos. 2, 4, 7 y 20 de los *24 Preludios* para piano de Chopin). Con frecuencia, se adopta una fórmula que sirve de esquema a todo el trozo, dejando a la armonía, especialmente a la modulación, la misión de regular la trama, la estructura del preludio. De esta manera se elaboran también formas de más amplias proporciones, construidas con tanto mayor libertad tonal, cuanto más breve es la fórmula típica de la figuración básica. (ejemplos: preludios 1, 5, 8 entre los 24 de Chopin, y los números 1, 2, 5, 6 y 22 de la primera parte del *Clave bien temperado* de Bach)
 - b) De estilo contrapunto clásico, son comunes los preludios fugados. (ejemplo: preludio número 19 de la primera parte del *Clave bien temperado*, fugado con tres temas)
 - c) El preludio con un solo tema, a menudo se elabora en distintas variedades del tipo binario y con el primer tipo ternario A – A1 – A2.
 - d) Algunas veces se emplea una forma de 4 períodos: A – A1 – A2 – A3. Para el uso posible de este tipo, es necesario que los dos períodos intermedios A1 y A2, estén en tonalidad diferente a la principal, de A y A3, (ejemplos: 11 y 13 de la segunda parte del *Clave*) respectivamente así:

	A	A1	A2	A3
	Tono principal	I. Tono vecino	II. Tono vecino	Retorno del Tono principal
ó:	A	A1	A2	A3
	Tono principal	Dominante	Relat. menor	Retorno del Tono principal

También se los puede encontrar con una amplia coda, (ejemplo: preludio No. 18 de la segunda parte del *Clave*)

- Preludio con dos o más temas:
 - a) Preludio de cierta extensión elaborado por lo general sobre dos y aún más temas sea binario o ternario.
 - b) Preludios de menores proporciones, son frecuentes los de tipo A – B – A1, como también otros de formas más variadas y complejas, como el Rondó y sus afines, la Sonata, etc. (ejemplo de Preludio de amplias dimensiones en forma de Rondó: el No. ___ a 5 partes en Mi b del volumen 3ro de las Obras para Órgano con 3 temas y 9 partes o estrofas musicales)
 - c) La Romanza sin palabras es un preludio de carácter variado, generalmente de un solo tema sobre formas binarias o ternarias y a veces en forma Sonata. (ejemplo: *Romanza sin palabras* de F. Mendelssohn)
 - d) La Toccata suele confundirse con el Preludio por su función de anteceder sin embargo la expresión Toccata se refiere únicamente a instrumentos de teclado.

⁶ Clasificación en "Tratado de la forma musical" Blas Julio, tr. Nicolás Lamuraglia; Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 2ª edición, Milán 1913.

Fuga

Es una pieza instrumental o vocal de principio formal y estructural, siendo la más rigurosa de las formas musicales ligadas a la polifonía y considerada la síntesis del arte polifónico. Estructuralmente es una composición monotemática con un empleo sistemático de la imitación, así como también un manejo constante de la modulación.

En consecuencia de sus principios resulta una equivalencia de voces muy clara y una unidad estilística bastante controlada.

La fuga adquirió su forma regular en la época de Bach. Su principio ordenador, severo y a la vez pleno de fantasía, se consideraba la imagen de una armonía universal superior.

Datos históricos de la Fuga:

Siglo XVII	Se desarrolla a partir de las formas imitativas del siglo XVI y del Barroco primitivo, como la <i>fantasía</i> , el <i>tiento</i> y, sobre todo el <i>ricercare</i> .
Siglo XVIII	Aparece luego, tradicionalmente, en determinados contextos, como por ejemplo en la sección central de la obertura francesa, en los movimientos rápidos de la sonata de iglesia, también del <i>concerto grosso</i> y como fuga coral en la cantata, el oratorio, la misa, etc., y finalmente como culminación de su desarrollo en grandes colecciones independientes, en especial de Bach con su “ <i>El Clave bien Temperado</i> , I, II, y “ <i>El Arte de la Fuga</i> ”. Desde entonces se le consideró a la fuga, a causa de su arte de la conducción de las voces, como pieza de aprendizaje y de prueba para cualquier aspirante a compositor.
Siglo XVIII- XIX	El Clasicismo y el Romanticismo intentaron vincular la forma de la fuga con la forma sonata o con contenidos poéticos y programáticos.
Siglo XIX-XX	A las fugas de grandes dimensiones del Romanticismo tardío les siguieron otras, de orientación clasicista, del siglo XX.

Preludio-Fuga

Este género se desarrolla con Pachelbel y D. Buxtehude y más tarde se consolida con J. S. Bach.

Fuga No. 21 a 3 voces BWV 866 en Bb del primer libro de “El clave bien temperado”

Clasificación y esquema de análisis

Es una fuga tonal por que los intervalos de la respuesta son modificados para procurar obtener la unidad tonal y consta de un solo tema por lo que el tipo de fuga es simple. (Lámina 2).

ESQUEMA DE ANÁLISIS FUGA 21 A 3 BWV 866 J. S. BACH C. B. T.

I

EXPOSICION I

I V I V III / v_ vi vi

SUJETO	CONTRASUJETO RESPUESTA	CONTRASUJETO II CONTRASUJETO SUJETO	RESPUESTA CONTRASUJETO II CONTRASUJETO	<i>CODA</i> <i>EPISODIO</i>
--------	---------------------------	---	--	--------------------------------

EXPOSICION II

vi ii ii ii I7 / V7_ IV

CONTRASUJETO SUJETO CONTRASUJETO II	CONTRASUJETO II CONTRASUJETO RESPUESTA	<i>EPISODIO</i> <i>CABEZA</i>
---	--	-------------------------------

EXPOSICION III

IV I / v_ I v I

IV

SUJETO CONTRASUJETO CONTRASUJETO II	CONTRASUJETO RESPUESTA CONTRASUJETO II	<i>CODA</i> <i>CADENCIA FINAL</i>
---	--	-----------------------------------

Bibliografía:

- Blas, Julio. (1913). Tratado de la forma musical. tr. Nicolás Lamuraglia. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 2ª edición, Milán.
- Chiantore, Luca. (2001). Historia de la técnica pianística. Ed. Alianza Editorial, Madrid.
- Fleming, William. (1980). Arte, Música e Ideas. Ed. Interamericana, México.
- Fleuret, Maurice. (1992). Las obras maestras de la música instrumental. tr. Pilar Tomás. Ediciones del Prado, Madrid.
- Geringer, Karl. (1982). Bach culminación de una era, contrapunto. Ed. Altalena, Madrid.
- Olazabal, Tirso de. (1954). Acústica musical y organología. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires.
- Schweitzer, Albert. (1955). J. S. Bach, el músico-poeta. Ed. Ricordi americana, Buenos aires.
- Soler, Josep. (1980). Fuga, técnica e historia. Ed. Antoni Bosch, Barcelona.
- Suárez, Paola. (2004). Historia de la Música. Ed. Claridad, Buenos Aires.
- Ulrich, Michels. (1996). Atlas de música. Alianza Atlas, I tomo. Ed. Alianza, España.

Ludwig van Beethoven

Su obra

Se puede dividir en cuatro periodos creadores:

1er período creativo: época de juventud hasta 1792.

2do periodo creativo: primeros años en Viena, de 1792 hasta 1802.

3er período creativo: intermedio, de 1802 a 1814.

4to período creativo: última época de su vida de 1814-15 a 1827.

Su obra puede ser considerada, por un lado como continuación de la de Haydn y Mozart, y por el otro como la inspiradora de la obra de Wagner. Es considerado el último de los compositores clásicos y un precursor del movimiento romántico.

Datos biográficos:

1er período creativo

En este período de juventud suman alrededor de cincuenta composiciones.

- 1770 Fecha de bautizo: 17 de diciembre.
Su familia era procedente de Flandes y Brabante, su padre era tenor en la Capilla del Príncipe Elector en Bonn.
Recibe su primera instrucción de su padre.
Gracias al organista y director de música de la Corte C. G. Neefe, Beethoven recibió instrucción y tuvo contacto con del *Clave bien temperado* de J. S. Bach, hecho que contribuyó a su formación.
- 1783 Trabaja como clavecinista de la orquesta, en la Capilla de la Corte.
Otro de los instrumentos que solía tocar es el violín.
- 1787 Estudia por un período breve con W. A. Mozart en Viena, e interrumpe por la muerte de su madre.
- 1792 Un año después de la muerte de Mozart, se traslada a Viena donde estudia con Haydn, contrapunto con Schenk y Albrechts Berger y música vocal italiana con Salieri.
- 1794 Vive de sus composiciones pagadas por mecenas y editores, dando clases y conciertos. Es recomendado a la aristocracia vienesa de los Lichnowsky por medio del conde Waldstein, a quien dedica su dedicatoria Op. 1.
- 1795 Comienzan las dolencias auditivas.
- 1796-7 *Trio-serenata* en Re mayor, Op. 8.
- 1797-8 **Es en este año que compone la Sonata Patética Op.13, publicada hasta 1799. Ésta y la sonata Op. 81 recibieron el nombre del mismo autor originalmente en Francés Grande sonate pathétique.**

2do período creativo

Beethoven enlaza con la tradición clásica, como demuestra el Trio de cuerda Op.8, escrito en varios movimientos. Su equilibrio melódico, la madurez de su estructura, el carácter de divertimento y la concentración indican una elaboración severa y a la vez inspirada.

Primeros Conciertos para piano.

Tríos con piano.

Cuartetos de cuerda.

Sinfonías I y II.

3er período creativo

Beethoven emprende nuevos rumbos, introduce en la música un fuerte contenido extramusical, da paso a nuevas estructuras y formas.

1802 *Sonata La Tempestad* Op. 31 No. 2
 Variaciones Heroica en Mi bemol mayor, Op. 35. Tema de Prometeo.

Beethoven transgrede voluntariamente cualquier desarrollo normal, traza contrastes en melodía, ritmo, dinámica, articulación y, pese a todo, mantiene un conjunto equilibradamente clásico.

Su ideal artístico y su actitud moral y ética, con los ideales de libertad, fraternidad y altruismo caracterizan toda su obra y la llevan más allá de toda norma, otorgándole una fuerza luminosa hasta entonces inexistente, en un lugar que la palabra no alcanza: la música puramente instrumental. Beethoven, contemporáneo de Hölderlin, Hegel y el idealismo alemán, da a su música no sólo proporciones clásicas sino una elevada trascendencia interna. Su repercusión ha sido muy fuerte desde el siglo XIX hasta hoy, pero ya en su tiempo fue extraordinaria. Su carácter caprichoso, enérgico y obstinado, con el que sabía proteger muy bien su alta sensibilidad, también colaboró a ello.

Sinfonía No. 5.

Pastoral.

Conciertos para piano No. 3 y 5.

Ópera Fidelio.

Cuartetos de cuerda Op. 59.

1805 Tiene como alumno de composición al archiduque Rodolfo de Viena, hasta el año de 1812.

1806 *Concierto para violín*, Op. 61. La melodía sencilla, a menudo en forma de canción popular, anuncia el ideal de una música que reúna a los hombres.

1808 Oye con dificultad.

1809 Se le asigna una pensión por parte de la aristocracia Vienesa.

1812 Primer encuentro con Goethe.

4to período creativo

La llamada a un humanismo idealizado, el hondo contenido poético, las sutilísimas estructuras y una gran concentración permiten vislumbrar el gran valor de la labor desarrollada por Beethoven a lo largo de su vida.

1814-15	<i>Misa Solemnis</i> <i>Sinfonía No. 9</i> <i>Últimos cuartetos de cuerda.</i>
1816	Últimas cinco <i>Sonatas para piano.</i>
1819	Queda totalmente sordo.
1826	<i>Cuarteto de cuerda en Fa mayor, Op. 135.</i>
1827	Muere el 26 de Marzo de este año en Viena.

Beethoven estaba considerado ya en su época un excelente pianista, improvisador y compositor para piano. Su voluntad de expresión y su estilo influyeron decisivamente en la interpretación pianística del siglo XIX.

Sonata

El término musical se empleó durante más de dos siglos, desde finales del XVI y hasta finales del XVIII, para hacer la distinción entre la música vocal (cantata) y la instrumental (sonata). Ya desde el siglo XVI las sonatas de cámara y de iglesia se vislumbraban conformadas con varias secciones o movimientos contrastantes para conjuntos pequeños, pues desde Kuhnau y posteriormente J. S. Bach se inicia la escritura para clave solo.

En el siglo XVIII el término se utilizó para uno o dos instrumentos, pero si se empleaban más de dos recibían otros nombres, por ejemplo, trío o cuarteto; para combinaciones más grandes como la orquesta se usaba sinfonía y para instrumento o instrumentos solistas que alternaban de manera antifonal con la orquesta se les llamaba concierto. Se integraba de varios movimientos y en ocasiones de uno solo, estos debían ser contrastantes en cuanto ritmo y velocidad, posteriormente desde la mitad de este mismo siglo en distintas tonalidades, casi siempre en tonos vecinos y terminando con la tonalidad original. Las sonatas de K. P. E. Bach presentan entre otras características: estilo menos contrapuntístico, tres movimientos, rápido, lento, rápido; mismas que influyeron en su desarrollo, junto con sus contemporáneos Haydn y Mozart quienes además interpolaron el *minué* que más tarde Beethoven utilizará pero ya como *scherzo*. De hecho sus modificaciones aportadas a la *forma sonata*¹ son el punto de partida para su evolución², influyendo de igual manera en compositores posteriores.

Breve Clasificación de sus sonatas

Con Beethoven generalmente son utilizados cuatro movimientos, en algunas ocasiones hay una introducción lenta al comienzo y en otras cambia el orden el *scherzo* a segundo lugar; algunas de sus características son:

¹ Cabe señalar y recordar la distinción entre sonata (composición instrumental de varios movimientos) y forma sonata o movimiento de sonata (forma musical con una estructura determinada).

² En sus primeras sonatas trató de encontrarle sustitutos a la Dominante dentro de la relación de polaridad clásica tónica-dominante de una manera moderada (al final de la exposición marcha hacia la dominante, pero, muy a menudo antes de hacerlo, establece primero una tonalidad más remota), el empleo de los elementos más sencillos del sistema tonal como temas forma parte desde el principio del núcleo de su estilo personal.

1er movimiento rápido y extenso de *forma sonata*.
2do movimiento más lento y *cantabile*, por lo general intensamente expresivo.
3er movimiento un *minué* o *scherzo*, alegre.
4to movimiento un *rondó* extenso, o movimiento de *forma sonata*, rápido y viváz.

Dentro de la obra completa de Beethoven destacan las 32 sonatas para piano, éstas a su vez las podemos dividir en tres periodos según el esquema evolutivo sugerido por Ulrich Michels:

Sonatas tempranas, compuestas entre los años 1793 y 1800, del Op. 2 al Op. 22.

Sonatas medias, compuestas entre los años 1800 y 1814, del Op. 26 al Op. 90; a excepción de las dos sonatas Op. 49 que fueron escritas entre 1795 y 1798.

Sonatas últimas, compuestas entre 1816 y 1822, del Op. 101 al Op. 111.

Sonata Op. 13 en Do menor

Recibió su título *Patética* ya en la edición original, especialmente por su primer movimiento, con la introducción lenta que transporta a dimensiones clásicas, los ritmos punteados de la obertura francesa, símbolo del pathos y la gravedad barrocos³. La concibió entre sentimientos de angustia y de depresión que se explicaban fácilmente que en este año comienza a acentuarse radicalmente terribles dolores de oídos. Tres años van a pasar todavía antes de que consienta hablar de ello, bajo el sigilo del secreto, a sus más íntimos amigos. Pero desde 1798 los caprichos y los saltos de humor se acentúan y se alternan la desconfianza, la energía y el buen humor. El humor, o mejor esta jovialidad rabeliana, que cabe profundamente en la vitalidad de Beethoven, puede también enmascarar un sufrimiento.⁴

Descripciones:

Se le puede considerar como un conjunto de oposiciones, integrando la música pura valores casi psicológicos, pues es una obra eminentemente conflictiva.

El primer movimiento de la *Patética*, *allegro di moto e con brio*, está precedido por esta introducción lenta, se denominada *grave*, cuyo clima y cuyo tempo se oponen a los del *allegro* propiamente dicho. Este contraste dramático constituye un principio motor de este movimiento, ya que la introducción lenta aparece dos veces en él.

El *adagio* cantabile que sigue tiene la estructura de un rondo. Su estribillo es una especie de *romanza sin palabras*, cuyo acompañamiento se presenta cada vez más rápidamente. Las estrofas proponen terrenos más turbios, a veces alternando, y a veces contrastando con él.

Para mantener una unidad, el rondo-*allegro* final cita las cuatro notas iniciales del primer movimiento entre otros muchos ejemplos.

³ La idea de una sección de inicio lento, transformada en una resolución al final (es decir, con la cadencia original de cierre en la dominante reemplazada por una tónica, de modo que todo lo que antecede adquiere una forma nueva), no es una idea innovadora. Se puede encontrar en una forma tan antigua como la obertura barroca como la Obertura en si menor de Bach. En "El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven", Charles Rosen, v. española de Elena Giménez Moreno; Ed. Alianza, Madrid España, 1986.

⁴ (según sus correspondencias personales), en "Beethoven" Massin Jean y Brigitte; Ed. Turner Música.

Esquema de Análisis Sonata Op. 13 en Do menor
(Lámina 3)

1er Movimiento, Forma Sonata, Cm.

Grave

Allegro molto e con brio

Exposición

	--	--	$\frac{\underline{V}}{I} / G$	I	$\frac{\underline{Ab}}{V/I}$
cm					
1-10 Introducción a manera de obertura barroca. (tema generador)	11-18 Tema I (principal)	19-26 Puente (Tema1) modulación cm-G	27-34 Giro cadencial	35-37 vii - I (sin mediante) Pedal (predict?- anticipo)	38-41 modulación G-Ab --

$\frac{\underline{Bb}}{vii/I}$			$\frac{\underline{eb}}{i}$	VII	i
42-45 modulación Ab-Bb --	46-48 vii/I (sin mediante) --	49-50 modulación (nota común) Bb-eb	51-58 Tema II (secundario) relativo homónimo menor	59-74 -- (dominante del relativo mayor)	75-78 Cadena de enlaces Activos (4as descendientes)

	$\frac{\underline{Eb}}{I}$	I	--
79-88 Cadena de enlaces Activos (4as descendentes)	89-112 puente II	113-130 Coda	131-132 $\frac{\underline{cm}}{V/V}$ D. C.

Breve
Introducción

Desarrollo

gm

em

D

C

133-136 Introducción cabeza del tema generador (Grave)	137-141 mezcla de Tema I con Tema gen.	142 modulación (por nota de paso cromática) e-D	143-147 -- 148 modulación (Nota de p.c.) D-C	149-153 Tema I Modulación (V7) C7-F
--	---	---	---	---

F

G-D/ Tono
Original

154-156 -- 157-159 fm	160-166 secuencia descendente (hacia la dom de tono original) V/G	167-174 Acorde Ad. Tema I	175-186 Acorde Ad. Tema I Pedal (P. A.)	187-194 Puente (conduce a reexposición)
--------------------------------	---	---------------------------------	--	--

Reexposición
cm

Coda

195-218 Tema I Puente Modulaciones Db-eb-fm	219-220 modulación (n.p.c.) C-fm	221-252 Tema Secundario 237 Tono Original	246 Cadena E. A. 253 puente	277 Coda 295-310 Ampliación de Coda	Tema generador Tema I Acordes Cadencia final.
---	---	--	--	---	--

2do Movimiento, forma rondo, Ab.
(Lámina 4)

Adagio Cantabile

I	--	vi	$\frac{V}{I}$ / Eb	$\frac{I7}{V}$ / Ab	i	$\frac{i-g\#}{iii}$ / E
1-8 Tema I (3 planos sonoros)	9-16 -- Aumenta textura (4 planos sonoros)	17-19 Tema II Acordes (acompa- ñamiento)	20-28 -- 20-23 Modulación al V (3 planos s.) Modulación tono original Eb-Ab (por nota de paso)	29-36 Tema I (3 planos s.)	37-40 Tema III (derivado del II) Acordes (acompa- ñamiento) Subdivisión ternaria	41-44 Modulación (por acorde homónimo) ab-E
Sección A	--	Sección B	--	Sección A	Sección C	--

I	$\frac{V}{V}$ / Ab	I	--	I
45-47 Tema III	48-50 Modulación Tono O. (Nota de paso cromática y progresión de 5as ascendentes) 50 V/Ab E-Ab	51-58 Tema I (3 planos s.) Subdivisión ternaria	59-66 -- (4 planos s.)	67-73 71-73 Ampliación
--	--	Sección A	--	Coda

3er Movimiento forma, rondo sonata, Cm.
(Lámina 5)

Rondo

i $\frac{\text{III}}{\text{I}} / \text{Eb}$ i VI i I

1-17 Estribillo	18-60 Estrofa I 18-21 Inflexión a iv 22-23 Modulación al relativo mayor V/Eb 55 Modulación al Tono Original vii-cm	61-77 Estribillo	78-119 Estrofa II 105 $\frac{\text{v}}{\text{cm}}$ $\frac{\text{v}}{\text{v}}$	120-127 Estribillo 127-132 2do período (variante) 132 $\frac{\text{v}}{\text{V}} / \text{V/C}$ $\frac{\text{v}}{\text{V}}$	133-169 Estrofa III 149-150 Inflexión al iv 157-158 Modulación al T. O. $\frac{\text{v}}{\text{V}} / \text{cm}$ $\frac{\text{v}}{\text{V}}$
Sección A	Sección B	Sección A	Sección C	Sección A	Sección B

i i --

170-177 Estribillo 178-184 2do período (variante)	185-209 Coda 197-205 Modulación al VI $\frac{\text{v}}{\text{Ab}}$ $\frac{\text{v}}{\text{IV}}$ 206-209	206-209 Cadencia final en el Tono O.
Sección A	Coda	--

Descripción personal:

Consta de tres movimientos contrastantes entre sí, pero generados por el *Grave* del primero, introducción que nos abre al dramatismo, misma que anuncia las futuras correspondencias a lo largo de la obra; técnica y belleza se amalgaman para atrapar su expresividad que proporciona y desarrolla en un contexto de emoción y sentimiento, logrando así transmitirnos sólo y como resultado final de un artista que se traduce en una sola palabra: equilibrio.

Bibliografía:

- Fleuret, Maurice. (1992). Las obras maestras de la música instrumental. tr. Pilar Tomás. Ediciones del Prado, Madrid.
- Rosen, Charles. (1986). El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven. tr. Elena Giménez Moreno. Ed. Alianza, Madrid.
- Scholes, Percy Alfred. (1984). Diccionario Oxford de la música. Ed. Edhasa, Barcelona.
- Ulrich, Michels. (1996). Atlas de música, Alianza Atlas, I tomo. Alianza Editorial, España.

Robert Alexander Schumann

Su obra

La música de J. S. Bach es una de las influencias más importantes en la obra de Schumann, sin olvidar que la poesía y en especial de Jean Paul, ejerce un papel preponderante en su música y en su vida.

Su producción se puede situar en distintos momentos o etapas de su vida:

Primera etapa: Música solo para piano 1829-1839.

Segunda etapa: Lieder, música sinfónica, de cámara y oratorios 1840-1843.

Tercera etapa: Obras sinfónicas y para piano de última época 1844-1853.

Datos biográficos:

- 1810 Nace el 8 de Junio en Zwickau, ciudad de Sajonia cerca de Leipzig; su padre era escritor y librero.
- 1825 Muere Jean Paul, escritor que inspira en gran medida a Schumann.
- 1828 Termina sus estudios medios y viaja a Bayreuth y Munich.
Estudia Derecho y piano con Friedrich Wieck.
- 1829 Estudia Derecho en Heidelberg.

Leipzig 1830-44 (primera etapa)

- 1829-30 *Variaciones Abegg* Op. 1, brillantes variaciones fantásticas o de carácter sobre el motivo a1 – b1 – e2 – g2 – g2 (en notación alemana, la–si bemol–mi–sol–sol), nombre de la bella Meta Abegg de Heidelberg.
- 1830 En la Pascua asiste al concierto de Paganini en Frankfurt y es a partir de entonces deja el Derecho para convertirse en virtuoso del piano.
Sigue estudiando con Wieck.
- 1831 Debido a una tendinitis se ve obligado a abandonar sus planes como virtuoso. Amplía sus estudios de contrapunto y de la obra de Bach.
- 1829-39 compone solamente música para piano, llena de intensidad y poesía y a la vez elaborada con gran destreza, según la tradición contrapuntística sajona.
- 1829-32 *Papillons* Op. 2. Son compuestas después de la lectura de la escena final de *La edad del pavo* de Jean Paul.
- 1832 *Estudios sobre Caprichos de Paganini* Op. 3, en ellos pretende traducir al piano el virtuosismo de Paganini, al igual que en los *6 Estudios sobre Paganini* Op. 10 compuestos el siguiente año.

Escribe crítica musical valiéndose de recursos ficticios como la invención de personajes para llevar las opiniones de un modo vivo al lenguaje escrito. Su finalidad es recordar el antiguo tiempo (Bach), combatir el novísimo virtuosismo externo y reclamar una nueva época poética.

- 1834 Funda la *Neue Zeitschrift für Musik* que publica hasta 1844.
- 1837 *Davidsbündlertänze* Op. 6.
- 1829-32 *Toccata* Op. 7, con influencia de Bach en la sección central fugada.
- 1833-35 *Carnaval* Op. 9, el mismo año su *Sonata* en fa sostenido menor Op. 11.
- 1837 *Phantasiestücke* Op. 12.

- 1834-37/52 *Estudios sinfónicos* Op. 13. Schumann amplía de forma orquestal las posibilidades expresivas del piano.
- 1835-36/53 *Sonata en fa menor* Op. 14
- 1838 *Escenas de niños* Op. 15, *Kreisleriana* Op. 16 (*fantasías*) y la *Fantasia en Do mayor* Op. 17 (1836-38), fueron compuestas el mismo año; esta última dedicada a Liszt, fue planteada como *Gran sonata* para Beethoven con ocasión de la inauguración del monumento a Beethoven en Bonn.
- Noveletten* Op. 21
- Sonata en sol menor* Op. 22, (1833-38).
- 1839 *Arabeske* Op.18, *Nachtstücke* Op. 23
- Durante su estancia en Viena a principios de este año, compone los primeros cuatro movimientos de “Faschingsschwank aus Wien” Op. 26, regresa a Leipzig e incluye el último movimiento, lo que en conjunto sugiere se asemeje a una sonata romántica como el mismo compositor la describió.**

Termina el período pianístico (segunda etapa)

- 1840 Año de composición de *lieder*. Más de 140 *lieder*. El lirismo que imprime en el piano es una característica que se amplía a toda su música.
- En este año se casa con Clara Wieck, hija de quien fuera su maestro F. Wieck, fue una reconocida pianista en esta época, tuvieron 8 hijos y mantuvo una profunda amistad con J. Brahms.

Comienza el período sinfónico.

- 1841 Escribe la Suite Op. 52,
Concierto para piano Op. 54,
La primera versión de la Sinfonía No. 4.
Sinfonía No.1, obra que lleva en su origen títulos programáticos en sus movimientos: Despertar de la Primavera, Atardecer, Alegres compañeros de juego y Esplendor de la Primavera. Toma por modelo a Beethoven y su elaboración contrapuntística. En contraposición figura el tema lírico de la naturaleza de Schumann, que se inspira en el final de un poema de A. Böttger.

Música de cámara.

- 1842 3 Cuartetos de cuerda Op. 41, dedicados a Mendelssohn.
Cuarteto con piano Op. 47.
Quinteto con piano Op. 44. Las 4 voces de la cuerda están entrelazadas con la densa escritura del piano, tratada polifónicamente, que comienza de forma enérgica.
- 1843 Crea un nuevo género para la sala de conciertos con el oratorio profano.
El Paraíso y la Peri Op. 50 “no destinado a la capilla sino a hombres alegres”.
- 1844 Escenas de Fausto. Viaja a Rusia con Clara y se trasladan a Dresde el mismo año.

Permanencia en Dresde (tercer etapa)

1844-50 Dirige la Leidertafel y funda el Verein für Chorgesang. Aquí vive un emprendedor círculo de poetas, pintores y músicos, entre ellos Wagner.

Obras para piano de última época:

1845 *6 Fugas sobre el nombre de Bach* Op. 60 (Si bemol, La, Do y Si natural en notación alemana), para órgano o piano con pedales, además de *4 Fugas* Op. 72.

1847-49 Ópera Genoveva.

1848 *Álbum para la juventud* Op. 68.

1848-49 *Escenas del bosque* Op. 82.

Música para Manfred.

Düsseldorf 1850-54

1850-54 Como director musical dirige la orquesta sinfónica y la sociedad de cantantes aficionados.

1850 Compone la Sinfonía Renana.

1851 Oberturas y El Peregrinaje de la Rosa.

1852-53 *Misa y Réquiem*.

1853 *Gesänge der Frühe* Op. 133 y su Concierto para violín dedicado a Joachim; publicado en 1937.

Brahms visita a Schumann por primera vez.

1854-56 Intenta suicidarse y permanece hospitalizado en el sanatorio de Endenich, cerca de Bonn.

1856 Muere el 29 de Julio cerca de Bonn.

La música y el piano como medio para un fin del pensamiento romántico.

La supremacía de la música sobre la literatura, la conexión del lenguaje musical para con los sentimientos o estados anímicos, el reclamo subjetivo del artista por un mundo que evoluciona rápidamente de lo racional a lo industrial y la constante transformación en los ámbitos filosófico, político y en consecuencia social, son tan sólo unas cuantas características de una de las corrientes¹ musicales del romanticismo que genera y refleja un sentido común para el músico del siglo XIX que es la "libertad" para crear; que sin embargo es encauzada en muchas ocasiones a moldes que resultan de un sin fin de circunstancias terrenales, por no decir "reales" tales como la indispensable comunicación con el público y el producto final del quehacer de alto nivel estético, que al mismo tiempo debe ser hasta cierto punto comprendido.

¹ El pensamiento romántico es dividido en dos: por un lado el que promueve un contenido extramusical y por otro el que concibe la música como forma pura.

Schumann a diferencia de una concepción programática, no acepta que se dirija la atención del oyente hacia un argumento determinado, por que quita la posibilidad de dejar volar su fantasía y su imaginación. En sus piezas de carácter por ejemplo, como es sabido conllevan un título pero su idea es sólo la de sugerir, la de movilizar la fantasía de quien la recibe, pero no la de conducirla en una estricta dirección. Por otra parte el estilo de Schumann se caracteriza por el uso de temas cortos con melodías de carácter interrogativo con líneas en variadas direcciones, rasgos en los que predominan la tendencia hacia lo inconcluso; reflejos de su desequilibrio tanto en su personalidad como en su salud mental que desembocarán en su primer intento de suicidio en la década de 1830.

Un rasgo típico de su producción para piano reside en el hecho de que gran número de obras consisten en un conjunto de breves composiciones, verdaderas microformas, ligadas entre sí por elementos unificadores que pueden ser de índole literaria, sentimental o estrictamente musical, o bien por una mezcla de diversas fuentes.

En el caso de las *Faschingsschwank aus Wien* logra darles unidad integrándolas en una sola obra tipo *sonata*² ligadas a un solo tema el cual no siempre es como aparenta ser en un principio o en un final, sino más bien la unidad consiste en darle importancia a cada una de las imágenes concebidas en un mismo sentimiento.

ESQUEMA DE ANÁLISIS “FASCHINGSSCHWANK AUS WIEN”

I. Allegro Bb, forma rondó (Lámina 6)

I	vi	I	<u>IV</u> / Eb / I	I	<u>vi</u> / gm /i	<u>III</u> / Bb / I
1-24 Refrán Estructura interna A-B-A	25-62 Copla I Estructura interna A-B-A-C	63-86 Refrán Estructura interna A-B-A 71-82 Parte B a la 5ta	87-126 Copla II Estructura interna Introducción-A-A' 87-94 Introducción 95-126 A-A'	127-150 Refrán A-B-A Parte B original	151-228 Copla III Estructura interna A [A-A' B [B-A C [C-A B [B' A [A-A'	229-252 Refrán

² Schumann al igual que la mayoría de compositores románticos amplía la forma sonata dentro de un contexto expresivo y pero no como una limitación condicionante.

F#	I/ Eb		IV/ Bb		I
	/ V	/ I	/ I		
253-441 Copla IV (doble) Parte A F#* (a manera de introducción)	253-340 Copla IV 1ª parte Estructura interna A-B-C-B-D 269-292 Parte B (B) Modulación V/F# Progresión de 4as ascendentes a Eb	293-300 Marsellesa (V/Ab) 325-340 Parte D coda corta en Tono O. (Bb)	341-441 Copla IV 2ª parte Estructura interna A-B	442-465 Refrán	446-554 Coda Derivada de las coplas II, III, y IV

II. Romanze gm, forma canción (Lámina 7)

i		- CM		i	
1-25 Estructura A-B-A	1-6 Parte A	13-19 Parte B Modulación por nota común	20-25 Parte A	25 Resuelve a I GM	

III. Scherzino Bb (Lámina 8)

I		F/ Db		I	
		T/ M			
Estructura A-B-A C-A'-Coda	1-16 Parte A Tema 9-16 Modulación directa a la V (F)	17-48 Parte B Progresión 5as descendentes Modulación por nota común Tónica / Mediante	49-68 Parte A Tema 49-56 Tema (A) Regreso a Tono O. Modulación paso cromático de dominantes V/Bb		

* Relación tonal por 3ra Mayor característica del siglo XIX.

I	I	I
68-84 Parte C Punto climático (IV)	85-115 Parte A' Tema	116-128 Coda
73-76 Modulación a V de F <u>I-Bb/F</u> / IV	105-115 2º período modificado	116-121 Canon
84 <u>I/Bb</u> / V	97-104 Progresión cromática de dominantes	122-128 Escala cromática ascendente y cadencia final

IV. Intermezzo eb (Lámina 9)

i	i	i
1-45 Estructura A-B-A'- B-A'-Coda	1-8 Parte A Tema I Cadena de enlaces activos (4as descendentes)	9-15 Parte B Tema II 11-15 III-bb/Db / I Modulación a Relativo mayor y Cadena de E.A.
	8 (F) <u>II/ bb</u> / V	15 <u>V/ eb</u> / IV Mod. a Tono O.
		16-23 Parte A' Tema I Cadena de E. A. <u>II/ Bb</u> / V
		23 <u>I/ eb</u> / V Mod. Tono O.

i	i
24-30 Parte B Tema II Tono O.	Mod. al relativo mayor y Cadena de E. A.
26-30 <u>III-eb/ Gb</u> / I	30 <u>V/ ab</u> / IV
	31-38 Parte A' Tema I Cadena de E. A. <u>II/ Eb</u> / V
	38-45 Coda

V. Finale Bb, forma sonata (Lámina Ponce 10)

Exposición

I	I	$\frac{\underline{V}}{I}$ / F		$\frac{\underline{V}}{I}$ / Bb	
1-9 Introducción	9-37 Tema I 9-25 1er período Modulación a V 25-37 2do período Mod. a I	37-46 Puente I Mod. a V $\frac{\underline{V}}{I}$ / I	47-74 Tema II Subdivisión ternaria	75-106 Puente II Figuras con Cadena de E. A. y enlaces cromáticos	107-114 Cadencia Pedal en fa Repite Exposición 115-118 sin Pedal y en la misma posición

Desarrollo

Reexposición

$\frac{\underline{V}}{I}$ / Db*	I	bb	I	-	V	
119-127 Introducción motivos octavados	127-135 Tema I 1ra frase	135-164 Tema III Subdivisión ternaria	155 Pedal en fa $\frac{\underline{V}}{I}$ / Bb / V	164-173 Introducción	173-189 Tema I 1er Período Modulación a V	189-192 Puente I Mod. a I

* Relación tonal por 3ra mayor

Coda

I

I

193-221 Tema II Tono principal Subdivisión ternaria	221-253 Puente II Figuras con Cadena de E. A. y enlaces cromáticos	253-321 Coda 301-308 Puente 309-321 Cadencia final
---	--	---

Bibliografía:

- Fleuret, Maurice. (1992). Las obras maestras de la música instrumental. tr. Pilar Tomás. Ediciones del Prado, Madrid.
- Gortazar, Isabel, ed.(1993). Historia de los grandes compositores Clásicos, VII tomo. Ed. Olimpo, Barcelona.
- Scholes, Percy Alfred. (1984). Diccionario Oxford de la música. Ed. Edhasa, Barcelona.
- Suárez, Paola. (2004). Historia de la Música. Ed. Claridad, Buenos Aires.
- Ulrich, Michels. (1996). Atlas de música. Alianza Atlas, I tomo. Ed. Alianza, España.

Arnold Schoenberg

Su obra

Se pueden señalar dos etapas en el lenguaje de Schoenberg: El pasaje de la tonalidad al atonalismo en los años que van desde fines del siglo XIX hasta aproximadamente la primera guerra mundial y la incursión de la dodecafónica en la segunda década del sigloXX.

Expresionismo

Este movimiento estético, prácticamente germánico, surge en las dos primeras décadas del siglo XX con artistas como Georg Trakl, Stefan George, Georges Heim, en literatura; Vassily Kandinsky, Oscar Kokoschka y Franz Marc, en pintura.

Las obras pictóricas tienen un enfoque psicológico y no natural, describen mundos intangibles con nuevas técnicas y nuevos símbolos, colores discordantes y formas distorsionadas, la literatura por su parte busca sobrecoger al lector con revelaciones subjetivas de estados neuróticos, psicológicos, a menudo psicóticos, y la música con sus disonancias inquietantes, busca excitar y no calmar al oyente.

Schoenberg incursionó en la pintura y su conexión fue el vehículo determinante en el surgimiento del expresionismo musical¹ del que es considerado el máximo exponente. Esencialmente su amistad personal con los pintores componentes del grupo Der blaue Reiter (El jinete azul) cuyo punto de partida fue una exposición de cuadros celebrada en 1911, en la que el propio Schoenberg expuso como pintor.

Este período está representado en parte de su obra, por Schoenberg, Berg y Webern, y abarca desde la primera década hasta la tercera del siglo XX.

Período tonal 1899-1907. Schoenberg comienza a componer en el estilo del Romanticismo tardío. Por un lado, de Wagner adopta el cromatismo de gran expresividad, y en este ámbito el camino de la ampliación tonal, en particular a través del uso sistemático de los acordes de cuarta que eluden las funciones jerárquicas y las atracciones tonales. Y por otra parte, la técnica de secuencias, de Brahms la variedad contrapuntística y la *variación desarrollada*, continuando el camino después de Mahler hacia una saturación cromática.

Período atonal 1908-1921. Abandona el romanticismo de sus primeras obras y crea un estilo individual en gran parte atonal. El paso hacia la atonalidad fue realizado por necesidades de expresión. Al mismo tiempo se produce la emancipación de la disonancia.

Período dodecafónico 1921-51. El desarrollo de la técnica dodecafónica se produjo por la gran ansia de organización presente en Schoenberg y sus contemporáneos.

Un cuarto período creativo 1933-34 -1951. Como apoyo estructural vuelve a introducir grandes obras instrumentales pero sin texto.

¹ Entendiendo el Expresionismo como una fase avanzada del romanticismo musical como lo menciona Percy A. Scholes en "Diccionario Oxford de la música", Barcelona España, 1984, pp505.

Datos biográficos

- 1874 Nace en Viena. Su labor como músico comenzó a edad temprana, actuando principalmente como violinista, violoncelista y compositor de música de cámara. Estudia contrapunto con su amigo y más tarde cuñado Alexander von Zemlinsky que lo alentó en su carrera. Durante mucho tiempo se gana la vida orquestando música teatral y dirigiendo orquestas de teatro.

Período tonal

Aproximadamente, la mitad de las obras de Schoenberg son tonales.

- 1899 Su romántico y emotivo sexteto para cuerda *Verklärte Nacht* Op.4 (Noche transfigurada)
- 1901 Su enorme partitura para coro y orquesta *Gurrelieder* (Cantos de guerra), están en la línea del Tristán de Wagner. Continúa su poema sinfónico *Pelléas and Mélisande*, en el cual su estilo cromático y polifónico alcanzó los límites de la tonalidad.
- 1904 Encabeza la "segunda escuela vienesa" junto con sus alumnos Alban Berg y Anton Webern.
- 1907-8 *Segundo cuarteto de cuerdas* Op. 10, esta obra representa el pasaje de un lenguaje tonal agotado al atonalismo.

Período atonal

También se denomina atonalismo libre². Surge como transformación lógica que muestra una absoluta coherencia histórica, se llega a la desintegración del sistema tonal de una manera totalmente natural y espontánea, pues el subjetivismo romántico exigía para expresarse una superestructura cromática que debía conducir al debilitamiento de las funciones tonales de una manera irreversible. Este período que se caracteriza por su exhuberancia así como una armonía expresiva y desbordante.

- 1908-9 *Las tres piezas para piano* Op. 11. Estas piezas marcan la fecha generalmente aceptada para la aparición del atonalismo al ser por 1ª vez totalmente atonales, pero a su vez reflejan primeros intentos del compositor por crear un sistema de organización.
- 1909 *Cinco piezas para orquesta* Op. 16. En estas piezas y las óperas *La espera* y *La mano feliz* se manifiestan de manera más evidente las cualidades de la estética expresionista. El psicoanálisis de Freud, que por entonces realizaba sus experiencias en el tratamiento de la histeria, gravita en muchas realizaciones expresionistas.

² En esta primera etapa del atonalismo libremente organizado, la unidad se obtiene –aparte la contribución de emergencia de la escala cromática- en virtud del empleo de pequeños motivos o de armonías características, cuya insistencia, concreta o impulsa la acción musical. En "Diccionario Oxford de la música", Barcelona España, 1984.

- 1911 **En este año compone las seis pequeñas piezas para piano Op. 19** inmersas en la corriente expresionista. La concentración extrema de estas piezas permanece como episodio aislado en su catálogo, en contraste con la compleja elaboración contrapuntística de su siguiente obra. La sexta pieza fue escrita en homenaje a Mahler muerto un mes antes.
Escribe su *Tratado de armonía*, que rehace y completa en 1922 y 1947, como también un *Tratado de contrapunto*; ambos de gran valor didáctico.
- 1912 El ciclo de veintiún poemas *Pierrot lunaire*, obra entre otras en donde culmina esta primera etapa del atonalismo.
- 1913 *Gurrelieder*, se estrena en Berlín y consigue la beca Liszt. Obtuvo una plaza de profesor de composición en el Conservatorio Stern, de Berlín.
- 1915 Transcurren ocho años de silencio, durante los cuales experimentó en privado con su método de composición a base de doce notas el Dodecafonismo, que fue la solución que aportó al problema de una organización musical sin un centro tonal.
- 1918 Fundador de la Sociedad Privada de Conciertos en Viena.

Período dodecafónico

El dodecafonismo procede directamente del período también llamado atonalismo organizado³ en el que Schoenberg busca y logra obtener una conducta formal que sirva de contención a la exhuberancia y al desbordamiento de armonías del período anterior.

- 1923 *Cinco piezas para piano*, Op. 23. En este mismo año muere su primera esposa Mathilde von Zemlinsky, con quien tuvo dos hijos, al año siguiente contrae matrimonio con Gertrud Kolisch.
En sus *piezas para piano* Op. 23, *Serenade* Op. 24, y la *suite para piano* Op. 25 presenta la nueva escritura formal con total madurez. La expresión y el carácter son libres.
- 1925 Profesor de composición en Berlín al suceder a Busoni.
- 1930-32 Su ópera *Moses and Aron* quedó inconclusa, habiendo compuesto sólo dos actos.
- 1933 Emigra a los Estados Unidos y tras una corta temporada como profesor en el conservatorio Malkin de la ciudad de Nueva York, se traslada a los Ángeles California donde reside por el resto de sus días.

Cuarto período creativo

Se da en los años de su residencia en los Estados Unidos y está marcada por una especie de "retorno" o nostalgia de la tonalidad, la cual convive con el dodecafonismo, que ahora alcanza un alto grado de refinamiento.

- 1934 *Suite para orquesta de cuerdas en Sol mayor* (obra tonal).
- 1936 *Concierto para violín*, el mismo año integró un cuerpo docente de la Universidad de California hasta el año de 1940.
- 1940 Escribe su *Teoría de la composición*

³ Cuyo principio básico se establece en el empleo consciente de una temática que utilice los doce sonidos de la escala cromática y que constituirá las frases melódicas y las armonías resultantes. En esta segunda faz del atonalismo, los valores contrapuntísticos suelen primar sobre la armonía expresiva, y el criterio formal y especulativo pasa a primer plano. En "Diccionario Oxford de la música", Barcelona España, 1984. pp130.

- 1942 *Oda a Napoleón*, el mismo año *Concierto para piano* Op.42
1946 *Trio de cuerda* Op.45
1947 *La Cantata un superviviente de Varsovia* Op.46
1951 Escribe *Funciones estructurales de la armonía*. Muere el 13 de julio del mismo año.

Schoenberg-Expresionismo

Estéticamente el atonalismo ha sido en buena parte el verbo típico del movimiento musical expresionista de Austria y Alemania, con su tensión continuada, su existencia basada en la disonancia, su estado de angustia que ignora o rechaza lo estático, denotan su postura radical evitando todo tipo de equilibrio clásico. El creía que la emoción musical era fugitiva e instantánea y, por consiguiente, sin razón de ser cualquier intento de crear una gran forma para aquella emoción huidiza. La estética de Schoenberg se dirige de este modo contra la sociedad burguesa, su extremada superficialidad y doble moral, la acomodación y la apariencia agradable, en defensa de una exigente veracidad, una despierta sensibilidad y una incómoda participación. Sin embargo el expresionismo no fue simplemente una repulsa contra la cultura tradicional y el modo de vida burgués, característicos del mundo en crisis de comienzos del siglo XX. Fue el síntoma de un sentimiento de horror frente a ese panorama, en la clarividencia de que se avecinaban grandes tragedias, que terminaron por hacerse realidad con la guerra de 1914, y la intuición de otras catástrofes posteriores, las cuales hallarían su máxima confirmación con el advenimiento del nazismo y el estallido de la segunda guerra mundial.

Tales sentimientos, que habían de traducirse en un verdadero pánico existencial, debía producir un arte que reflejara esa visión pesimista, amarga, apocalíptica y nihilista de la realidad. En su aspecto formal, esa pesadilla se tradujo por la deformación y lo grotesco, por lo estridente y misterioso, y por un desprecio de los datos de los sentidos, por falaces y erróneos. La verdadera esencia de las cosas hay que buscarla más allá de las engañosas referencias de nuestros sentidos. De tal manera, el expresionismo expresa una voluntad de inventar o crear una realidad nueva, esencial, imaginándola cada uno con la fuerza de su fantasía, con total desprecio por esa otra realidad concreta, que sólo podrían aceptar los seres vulgares, pero en cambio rechazaban los espíritus sensibles.

Cuando estalla la guerra, Schoenberg deja de componer. No solo porque es movilizado y porque la locura colectiva no puede ser propicia para la creación, también porque se le hace imperioso buscar nuevos caminos, retornar al orden, a las reglas. Con el exceso de libertad del atonalismo, se extravía la fantasía. La necesidad primordial de buscar un método que condujera a obras de mayor envergadura culmina con la dodecafonía.

Seis pequeñas piezas para piano Op. 19 (1911)

Schoenberg explica la necesidad de crear un método de composición que permita al músico poner freno a la excesiva libertad del período atonal, pero también que ofrezca al oyente puntos de comprensibilidad respecto de lo que el autor plantea en cada obra. Tal como se había probado con sus partituras que van del Op. 11 al Op. 22, el atonalismo libre le impedía recurrir a las grandes estructuras en las que se manifestaba un mundo anterior decadente, razón por la cual la solución era posible solamente a través de la pequeña forma la cual se rebela contra la extensión en el tiempo, base de la concepción de la obra musical desde el siglo XVIII, como ocurre con las *Seis piezas para piano* Op. 19, de 1911. De este modo entabla una relación absolutamente nueva con el

tiempo de negación, gracias a una suspensión de todos los momentos musicales y señalando el fin de la experiencia del tiempo tradicional. En definitiva, la música bosqueja la imagen de una constitución del mundo que ya no conoce la historia. Por que éste aparece ahora más bien como una apertura instantánea de relaciones. Por el momento este cambio radical de perspectiva es sólo un presentimiento, pero la mutación de la forma compositiva es ya un síntoma inequívoco. De hecho con estas piezas concluye la transformación de la obra de arte musical. La música se reduce aquí a una concentración es máxima.

Comentario personal

Estas piezas de lenguaje atonal se encuentran inmersas en este proceso de ordenamiento y su sonoridad es característica de un tratamiento expresionista. Por otra parte cabe señalar que el hecho de “organizar”, no quiere decir en el último de los casos, caer en un estándar convencionalista al tratar de darles forma o unidad, justificando nuestra percepción a como queremos que sea o fuera, dentro de un esquema ya dado por una razón natural de nuestra condición racional, por otra parte, tampoco se trata y sin ser extremistas, de caer en una postura de incompreensión conmovedora a través de un ahogo de pseudo-percepción subjetiva.

Cada una encierra una personalidad propia que muestra al compositor como tal, en una proyección íntima sin moldes tradicionales o protocolos; y la disposición de las seis corresponde sólo a una exposición numérica en la que se destaca su independencia.

Análisis descriptivo

Aunque no hay un centro tonal, se pueden entrever ciertas características, como un notorio contraste entre las voces o entre distintos planos sonoros que se entretajan con distintos recursos: imitativos, acordales, melódicos, que pueden sugerir ciertos eventos contextuales, que son los que le dan personalidad al discurso y que denotan puntos climáticos, ya sean sugeridos por un carácter sorpresivo o generados por motivos rítmicos que van englobando las frases. Sonido y silencio, ritmo y dinámica se conjugan para crear atmósferas que van de lo onírico a lo trivial y otras de lo racional a lo subjetivo y abstracto.

Características generales

I. Leicht, zart (♩)

Maneja de manera básica tres planos sonoros (compases 1-7)

Contrapunto imitativo y en ritmo complementario. Intervalo generador y conductor: semitono descendente.

Imitación melódica (2do tiempo, compases 4-6)

Punto climático (compás 6)

Contraste rítmico, cambio de compás (compases 7-13)

Retorno a la primera idea (compases 13-14)

Sintetiza con el semitono generador-conductor en los distintos planos sonoros y deja abierta la idea, sin final.

II. Langsam (♩)

Ostinato rítmico melódico de 3ra Mayor (compases 1-5)

Mismo intervalo que nos conduce hacia un clímax de tensión (compás 6)

Resurge súbitamente para reestablecer la atmósfera principal (compás 7)

En un segundo plano sonoro hace una superposición melódica (2do compás, 4to tiempo y 3er compás)

Se evapora una nueva superposición melódica para de manera gradual diluirse en la fuerza de atracción del ostinato que culmina con una superposición de 3ras mayores.

III. Sehr langsame (♩)

Esta pieza es muy rica en cuanto al tratamiento dinámico se refiere, por su discurso de doble timbre. Se divide en 3 momentos:

1 Contrapunto rítmico complementario y contraste de doble timbre en 3 planos sonoros (compases 1-4) crea una atmósfera muy dramática.

2 Síntesis en un plano más homogéneo, menos dramático y de contexto más evocativo (compases 5-6)

3 El plano sonoro de la región grave se desvanece paulatinamente junto con los otros dos, dando una sensación de profundidad o lejanía al dejar sonar el último sonido contrastándolo con toda la pieza (compases 7-9)

IV. Rasch, aber leicht (♩)

El tratamiento melódico y homófono de esta pieza contrasta de manera enérgica con un final que dramatiza súbitamente el final y que sin embargo prepara al oyente ya desde el 1er tiempo del 2do compás con la 4ta aumentada en fuerte.

El suspenso que se genera con el plano de silencios crea una inestabilidad y tensión angustiante, que sólo sugiere un suspenso con los silencios del "final" de la pieza, por llamarlo así, puesto que la idea se proyecta en un progresivo sin-final.

V. Etwas rasch (♩)

Esta pieza es la que presenta una melodía más consistente puesto que los planos restantes hacen la función de acompañamiento, por un lado derivado de la misma melodía y por otro lado pese a la variedad de motivos, logra una homogeneidad, incluso el forte y contrapuntístico final decrecen hasta el doble pp haciendo una conclusión pasiva y sutil.

VI. Sehr langsam (♩)

El estado anímico desconsolador que se crea en esta pieza transcurre de manera sublime, ultradelicada y desolada. Rompe con las barreras del tiempo y de los canones de la realidad vital, para introducirnos en una atmósfera subjetiva como si entráramos en shock.

Bibliografía:

- Albet, Montserrat. (1979). La música contemporánea. Ed. Salvat, España.
- Gortazar, Isabel, ed.(1993). Historia de los grandes compositores Clásicos, VIII tomo. Ed. Olimpo, Barcelona.
- Lisciani-Petrini, Enrica. (1999). Tierra en blanco, Música y pensamiento a inicios del siglo XX. tr. Carolina del Olmo Ed. Akal, Madrid.
- Pollini, Maurizio. (1975). Schoenberg *The piano music*. Ed. Polydor International GmbH, Hamburg.
- Suárez, Paola. (2004). Historia de la Música. Ed. Claridad, Buenos Aires.
- Scholes, Percy Alfred. (1984). Diccionario Oxford de la música. Ed. Edhasa, Barcelona.
- Ulrich, Michels. (1996). Atlas de música. Alianza Atlas, I tomo. Ed. Alianza, España.

Manuel María Ponce Cuéllar

Su obra

Ponce crea su propio estilo y el encanto de sus obras estriba en su enorme capacidad de síntesis, que es el resultado de un equilibrio entre el conocimiento y la creatividad propios de una inteligencia muy despierta que permite traducir y extraer la subjetividad, para verterla en “moldes” que sólo pueden ser recreados por una delicada y finísima sensibilidad que él demostró durante su proceso evolutivo de composición.

Su obra en general como lo refiere Ricardo Miranda¹ se caracteriza por su eclecticismo y se pueden entrever algunos momentos o etapas creativas donde hay tendencias hacia un estilo predominante en particular.

1ra etapa creativa romántica

En sus primeras obras para piano, se incluyen formas tradicionales de la música de salón como las danzas y formas asociadas a la escuela romántica como el nocturno, el intermezzo, las hojas de álbum y en especial las mazurcas, obras de suma importancia en el repertorio pianístico de nuestro país. Por otra parte su virtuosismo es vinculado con Liszt, influencia que cobra vida en obras como los estudios para piano *Juventud*, *Hacia la cima*, *Alma en primavera*, *Preludio trágico*, las *once miniaturas*; aspecto de su romanticismo que junto con sus planteamientos de ejecución culminan en el *concierto para piano y orquesta*.

2da etapa creativa nacionalista

Es considerado el primer compositor nacionalista mexicano, su empleo de recursos como la armonización de canciones populares, la estilización de melodías y el empleo de temas populares sobre una base romántica sólida, son el común denominador de sus obras subsecuentes: “El durazno” y “Acuérdate de mí” en su *Balada mexicana* es solo un ejemplo entre muchos otros de la calidad artística que imprimió en sus trabajos musicales; en su scherzino, podemos ver el alto nivel estético que es retocado con esa esencia mexicana que siempre persiguió dignificar de manera ardua y sistemática.

3ra etapa creativa modernista

Sus recursos ahora marcan una tendencia moderna pero aún sin abandonar la tonalidad como son la creación de atmósferas sonoras acordes al texto de un poema, el desarrollo y lenguaje armónico que incrementa valiéndose de escalas modales y pentáfonas, evocaciones que sugieren diversas situaciones; hablan por si mismos de un contexto alejado del romanticismo y nacionalismo de su etapa anterior que bien pueden encontrarse en sus ciclos, por citar un ejemplo: los *Tres poemas de Lermontow*, obras para piano como el *Intermezzo II* y distintas combinaciones instrumentales como el *Trio para violín, viola y violonchelo*. Cabe recordar que entre su vasta producción la canción popular mexicana juega un papel muy importante en el repertorio mexicano, resultado del manejo de una rica lírica propia del género y su integración a las características de esta etapa.

¹ Manuel M. Ponce, “Ensayo sobre su vida y obra”, Ricardo Miranda; Ed. CONACULTA, México, 1998.

La politonalidad, el impresionismo y el no convencionalismo acompañan obras como la *Sonatina para piano* o la *Sonata breve para violín y piano*; elementos que renuevan el lenguaje y que a su vez lo incrementan con otros empleados con anterioridad desembocando en nuevas obras en las que se fusiona lo nacionalista y lo moderno: "*Cuatro danzas mexicanas para piano*", o características románticas con lo moderno: "*Poema elegíaco para orquesta*".

En la mayoría de su música de cámara hay una constante que excluye la referencia extramusical adquiriendo un tono libre, personal, de escritura característicamente cuidada y reflexiva.

Datos biográficos:

- 1882 Nace el 8 de diciembre en Fresnillo, Zacatecas y tres meses después la familia regresa a la ciudad de Aguascalientes de donde eran provenientes sus padres Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar.
Pasa los primeros dieciocho años de su vida en la ciudad de San Marcos.
- 1890 A los 8 años compone su primera creación musical *Marcha del Sarampión* de escritura sencilla hecho de "un curioso episodio infantil"² (Pieza aunque sencilla e infantil pero ya presagiaba una notable carrera).
Sus hermanos Josefina y José contribuyeron en su iniciación musical.
- 1892 A los 10 años toma clases con Cipriano Ávila, abogado y maestro local de piano.
Ingresa como niño de coro en la iglesia de San Diego, en Aguascalientes.
- 1895 Es ayudante del organista y en 1898 es organista titular. A los 12 años compone un *Preludio*.

Influenciado desde muy temprana edad y en su primera etapa de producción por Chopin, Mendelssohn, Liszt y Schumann.

- 1900 A los 18 años toma clases con el maestro español Vicente Mañas quien impartía clases en el Conservatorio Nacional y que por su conducto y su hospitalidad Ponce se traslada a la ciudad de México, donde además toma un curso de armonía con el maestro Eduardo Gabrielli.
- 1901 Ingresa al Conservatorio Nacional en el cual permanece poco tiempo y regresa a Aguascalientes.

Producción musical romántica

1er época: Producción de primera juventud, en la que se incluyen su primer viaje de estudio por Italia, Alemania y permanencia en Cuba, como también su producción nacionalista.

- 1902-3 Intercambia impresiones con Saturnino Herrán y Ramón López Velarde quienes compartían una búsqueda por el sentido mexicano y nacional en sus obras. Compone estudios, mazurcas, danzas y música de salón, obras para piano de espíritu romántico que marcaban ya su toque personal, figuran de esta época composiciones como *Gavota* y *Malgré tout*.

² Manuel M. Ponce, "Ensayo sobre su vida y obra", Ricardo Miranda; Ed. CONACULTA, México, 1998.

La influencia del virtuosismo romántico de Liszt se refleja en sus obras para piano como las Rapsodias, las Evocaciones, en el Concierto, etc.

- 1904 Emprende su vida como músico profesional y comienza con una gira de recitales en los estados de San Luis Potosí y Guadalajara.

En su primer viaje a Europa completa 150 canciones, entre ellas "Estrellita".

Parte a Europa no sin antes dar algunas presentaciones en Estados Unidos y arriba a Nápoles en diciembre del mismo año y llega a Bolonia a principios del siguiente.

A finales del siglo XIX, la tradición (ideas y tendencias conservadoras y añosos sistemas estéticos) y el folklore compartieron méritos entre los compositores mexicanos.

Se convertía en el precursor del nacionalismo musical en México, tras la situación artística de la época, tomando influencia de las teorías nacionalistas del músico español Felipe Pedrell.

- 1905 Se instala en la capital de la Emilia, Bolonia Italia, consigue algunas lecciones con Cesare Dall'Olio, alumno de Puccini, y no obstante toma clases de contrapunto con Luigi Torchi musicólogo italiano. Compone *tres preludios* para piano y la canción *Sognando* y decide marcharse a Alemania.

En diciembre de este mismo año llega a Berlín

- 1906 Estudia con Martín Krause, quien fuera alumno de Liszt y maestro en el conservatorio de Stern, Berlín. Conoce a Eugene D'Albert y Ferruccio Busoni y entabla amistad con Edwin Fischer, todos ellos pianistas famosos.

Fue en esta época de arduo estudio durante su estancia en Berlín donde dió muestra de su talento con su "Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel" basada de la Suite en Mi menor; pieza admirable por su excelente desempeño pianístico y su escritura correcta e imaginativa.³

Ofrece un recital en el Beethoven Halle de Berlín.

- 1907 Regresa a Aguascalientes y en ese mismo año es profesor de piano en el Conservatorio Nacional.

Producción musical nacionalista

Ponce se apega por largo tiempo a la corriente nacionalista en su vida artística.

Compone arreglos para canciones como *Marchita el alma*, *A la orilla de un palmar* y por esta misma época crea un tipo de piezas nacionalistas para piano como rapsodias y baladas

- 1908 En septiembre es vicepresidente de una sociedad de compositores mexicanos que presidían Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva.
- 1909 Gira con el Cuarteto Saloma con presentaciones en San Luis Potosí, Aguascalientes y Zacatecas.

³ Manuel M. Ponce, "Ensayo sobre su vida y obra", Ricardo Miranda; Ed. CONACULTA, México, 1998. pp.22.

- 1912 En estos tres años entre muchas otras actividades se destaca como profesor y tres años antes comienza a presentar a sus alumnos en varios recitales con música de su propia autoría a la que participaron otros artistas de prestigio; pero fue en junio de este año que sus alumnos ofrecieron un primer recital de programa impresionista con música de Debussy y con el que Ponce incursiona en nuevo tipo de repertorio influenciado por dicha corriente de vanguardia.

El *Trío* y el *Concierto para piano* son obras románticas que pueden ser ubicadas dentro de la producción tradicionalista.

En julio, un mes después se estrena su *Concierto para piano y orquesta* entre otros estrenos de obras para piano donde la aproximación a lo mexicano se convierte en una constante y la música popular mexicana una materia prima para sus obras dentro de su contexto romántico.

Se edita por primera vez su canción *Estrellita*.

- 1913 Conferencia sobre “La música y la canción mexicana”, manifiesto en torno al estilo nacional, auspiciado por el entonces grupo intelectual y artístico el Ateneo de la Juventud.

Ponce explota dentro de la producción nacionalista el aspecto meramente mestizo de nuestra música.

Producción musical entrante al modernismo

En mayo un nuevo concierto ofrecido en la Sala Wagner se estrenaron entre otras la primera obra de estilo modernista, Scherzo un homenaje a Debussy con el que el compositor asume el proyecto de renovar su estilo y explorar nuevas tendencias sin hacer a un lado su quehacer nacionalista.

- 1915 Abandona el país por circunstancias políticas y se dirige a Cuba.

Producción musical de adopción cubana.

En Cuba inicia una nueva producción musical plasmando las características de la música local con su refinada calidad artística, tres *Rapsodias cubanas*, una *Suite cubana* y una *Elegía de la ausencia* obras de aire antillano.

- 1916 En busca de mejores condiciones de vida se dirige a Estados Unidos y se presenta en el Aeolian Hall de Nueva York, país que por fricciones políticas con México abate al compositor.

En abril regresa a Cuba y en diciembre de 1916 con el apoyo de Antonio Hernández Ferrer, cónsul mexicano en ese país, vuelve a México, donde permanece una par de meses y vuelve a la Habana a finales de enero del siguiente año en busca de una posición estable.

- 1917 Llega a México y el 3 de septiembre contrae matrimonio con Clementina Maurel cantante talentosa de origen francés.

Del 28 de diciembre hasta finales de 1920 estuvo al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional.

En enero Dirige al violonchelista Pablo Casals y en julio al pianista Arthur Ruvinstein. Entre 1918 y 1920 también mantuvo actividad como docente en el Conservatorio Nacional, como escritor de asuntos musicales y atendiendo múltiples presentaciones.

- 1918 Es director de la *Revista Musical de México* de marzo a abril de 1920.
- 1923 A fines de este año con la orquesta de alumnos del Conservatorio estrena la versión definitiva de *Estampas nocturnas* y una primera versión de *Chapultepec* ambas obras son reflejo de la transformación de su estilo musical que ya se venía acentuando desde 1920.
- Conoce al guitarrista español Andrés Segovia quien juega un papel importante en su vida, impulsando la promoción de la música de Ponce por Europa y a su vez motivando la creación de un amplio y trascendental repertorio de música para guitarra.

Segundo viaje a Europa: En Francia, perfecciona su técnica orquestal en París con Paul Dukas, por varios años. Compone gran cantidad de obras que denotan madurez técnica y su evolución ideológica; casi toda su obra para guitarra y sinfónica.

- 1925-32 Se dirige a París, Francia para renovar sus conocimientos y estudia composición en la *École Normale de Musique* con el maestro francés Paul Dukas y armonía con Nadia Boulanger.
- 1927 Ofrece un recital en París acompañando al violonchelista André Huvelin, interpretaron los *Tres preludios* y la *Sonata para violonchelo y piano*.
- 1928 Director de la revista la *Gaceta Musical* publicación en castellano. Entre 1928 y 1938 termina la partitura de la ópera *Merlín* del compositor Isaac Albéniz.

Producción de obras de estilo y lenguaje modernista

- 1929 *Quatre pièces pour piano* y la revisión del tríptico sinfónico *Chapultepec* de influencia impresionista ésta última cuya versión definitiva terminó el mismo año, son obras que abren un nuevo capítulo en su vida como compositor.
- En guitarra las *Diferencias sobre la folía de España* y *fuga* composición que figura como la más importante para este instrumento.
- 1932 Se gradúa en composición recibiendo un alto reconocimiento del maestro Dukas. Incrementando su repertorio en su ya nuevo lenguaje con obras como la *sonata breve* para violín y piano y las *Quatre miniatures* para cuarteto de cuerdas.
- 1933 Regresa a México y es nombrado consejero de música de Bellas Artes, las cátedras de piano e historia de la música en el Conservatorio y una de composición en la Escuela Universitaria de Música.
- El 9 de mayo de este año es nombrado director interino del Conservatorio y miembro de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación.

Producción de evocación precolombina

Posee signos inconfundibles como nacionalista como la extracción autóctona.

- La experimentación, las posibilidades sonoras, su búsqueda de fuentes para reconstruir un pasado musical del México antiguo es ahora característica más frecuente entre sus obras de las dos siguientes décadas; tal es el caso de su *Canto y danza de los antiguos mexicanos* obra en la que se vale de materiales indígenas.
- 1934 Su música es escuchada en la École Normale de Musique en Francia, en el Carnegie Hall de Nueva York y en el Palacio de Bellas Artes recién inaugurado en la ciudad de México.
Fundó la cátedra del folclore musical en la Escuela Universitaria de Música, sentando además las bases para el estudio sistemático de la música popular, la cual fue un recurso de suma importancia en algunas de sus obras.
- 1935 Compose el *Poema elegíaco* y se estrena la versión orquestal de las *Tres canciones sobre poemas de Rabindranath Tagore*.
- 1936 Dirige la revista *Cultura Musical* por un año, patrocinada por el C. N. M.
- 1937 En enero encabeza la fundación de una Sociedad de Conciertos de Música de Cámara y ofreció conciertos en la capital como en el interior de la república.
Se estrenan sus obras la *suite orquestal Merlin* en 1938 y el *Cuarteto de cuerdas* en 1939.
En estos años dio conferencias para promover la música moderna en el país de compositores como Arnold Schoenberg.
En esta última década sus obras fueron interpretadas ocupando un importante lugar en la mayoría de programas del país.
- 1939 En junio se presenta interpretando su *Concierto para piano y orquesta* acompañado por Carlos Chávez y la Orquesta Sinfónica de México.
- 1940 Tras una serie de nombramientos concluye su poema sinfónico *Ferial* mismo que se estrena en agosto del mismo año.
- 1941 Emprende una gira exitosa por Sudamérica. El 4 de septiembre en Montevideo Uruguay se estrena el *Concierto del sur* para guitarra y pequeña orquesta.
- 1943 Se estrena el *Concierto para violín y orquesta*, una de sus obras mejor lograda. *Concierto* situado en su producción modernista como lo más evolucionado y que deja ver el resultado de un compositor en plena madurez creativa.
- 1944 Entre nombramientos y distinciones en este mismo año hace su última aparición pública y dirige como director huésped a la Orquesta Sinfónica de la Universidad. En febrero es elegido presidente de la Asociación Nacional Técnico Pedagógica de Profesores de Música.
- 1945 Es designado director de la Escuela Universitaria de Música.
- 1947 José Yves Limantour dirige *Ferial* al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena, en Austria.
- 1948 El resumen de todos los premios, reconocimientos es sintetizado con el Premio Nacional de Artes y Ciencias en febrero de este año.

Componen centenares de obras, en todos los géneros durante su vida artística.

Las Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón para guitarra fue la última obra escrita, entre otros proyectos empezados y otros no terminados.
Falleció el 24 de abril del mismo año.

Preludio-Fuga

Este género se desarrolla con Pachelbel y D. Buxtehude y más tarde se consolida con J. S. Bach. Después de Bach, la fuga, menos solicitada, se reserva sobre todo a la música de iglesia, notablemente bajo la influencia de Haendel. En especial, es bajo la forma de *fugati* (fragmentos fugados) como se inserta en numerosas obras clásicas y románticas. Aunque encontramos en Mozart integraciones muy conseguidas de fugas (final de la *Sinfonía Júpiter*, por ejemplo), es Beethoven, sobre todo, quien renueva el lenguaje en el marco del estilo clásico (últimas *Sonatas* para piano, *Gran fuga* para cuarteto de cuerda op. 133). Entre otros románticos, Liszt y Brahms, después Franck, la han utilizado aumentando el posible juego de las modulaciones.

Abandonado casi totalmente por los compositores del siglo XVIII promotores del estilo galante (Telemann, J. C. Bach, etc.), este género reaparece en el siglo XIX como una especie de homenaje a J. S. Bach, obras como Preludios y fugas para órgano op. 37 de Mendelssohn, Fantasía y fuga para órgano sobre el nombre de B. A. C. H. de Liszt, Preludio, aria y final para piano de Cesar Franck, etc.⁴ En el siglo XX representa la recuperación y exploración de estilos con Stravinski y su ballet *Pulcinella* (1919) basado en música de Pergolesi, o con un coral de Bach empleado por Alban Berg en su *Cocierzo* para violín (1935).

Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel

La importancia que Ponce daba a la exploración de estilos del pasado cuyo recurso encierra todo un capítulo en la música occidental del siglo XX, se ve claramente reflejada en obras como el *Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel*, los *preludios y fuga sobre un tema de Bach* o sus *Variaciones sobre un tema de Cabezón* esta última para guitarra.

Por su parte M. M. Ponce logra integrar esta fuga en un marco romántico, no solo influenciado por autores como los ya citados (Chopin, Mendelssohn, Liszt y Schumann), o por el “virtuismo pianístico”, si no por su alta capacidad de síntesis de amplio conocimiento de técnicas y medios; no obstante, al darle unidad proporcionalmente equilibrada a toda la obra (preludeo-fuga), persigue llevarnos de lo sutil a lo sublime, traspasando el ejercicio escolástico al transportarnos en el tiempo evocando el pasado e intentar desprender de tal construcción su personalidad, para transmitimos y conducirnos hacia un clímax de emoción desbordante.

El preludeo

Este preludeo monotemático se desarrolla sobre una base contrapuntística y de carácter romántico, concebido no como pieza independiente si no como parte de una unidad preludeo-fuga donde en consecuencia ya no hay función de anteceder.

⁴ “Las obras maestras de la música instrumental” Ediciones del Prado, Madrid, 1992.

FUGA (Lámina 12)

dm

EXPOSICION I

i V i V

1-3	4-6	7-9	10-12
SUJETO	CONTRASUJETO RESPUESTA	SUJETO CONTRA S. II CONTRA S. III	SUJETO CONTRA S. II CONTRA S. III

EXPOSICION II

EXPOSICION III

I / V_
gm i

v- / vii_
em i

13-15	16-17	18-20	21-25	26-27	28-30
EPISODIO (CADENA DE ENLACES ACTIVOS)	CABEZA DE SUJETO	SUJETO CONTRA S. II CONTRA S. III	EPISODIO (CADENA DE ENLACES ACTIVOS)	CABEZA DE SUJETO PEDAL	SUJETO CONTRA S. II CONTRA S. III

EXPOSICION IV

vii / i _
iv dm i V

31-34	35-38	39-41	41-47
EPISODIO	--	SUJETO CONTRA S. II CONTRA S. III	PROGRESION MELÓDICA

DESARROLLO TIPO TOCATA

EXPOSICION FINAL

i i i iv i

48-51	52-59	60-65	66-67	68-69	70-71
CABEZA DE SUJETO (IMITACION 2 ENTRADAS)	EPISODIO (CADENA DE ENLACES ACTIVOS) 58-59 PEDAL	GIRO CADENCIAL PEDAL	SUJETO	SUJETO CONTRA S. II CONTRA S. III	FINAL PLAGAL

*“Bach, y en general, los clásicos y contemporáneos, no siguen nunca la forma convencional indicada en los estudios de la fuga escolástica. Ninguna ley o teoría garantiza el buen resultado de una obra de arte: el compositor sabe trascender una técnica escolástica para elevar su obra a la categoría de <<arte>>”.*⁵

⁵ “Fuga, técnica e historia”, Josep Soler, en capítulo I Introducción al estudio de la fuga, Ed. Antoni Bosch, Barcelona, 1989.

Bibliografía:

- Miranda, Ricardo. (1993). El sonido de lo propio. Ed. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chavez, México.
- Miranda, Ricardo. (1998). Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra. Ed. CONACULTA, México.
- Soler, Josep. (1980). Fuga, técnica e historia. Ed. Antoni Bosch, Barcelona.

LISTA DE GRÁFICOS Y LÁMINAS

Números:

Figura 1	Quintas justas y quintas temperadas	4
Figura 2	Preludio-Estructura, J. S. Bach	5
Lámina 1	Esquema de análisis -preludio, J. S. Bach	6
Lámina 2	Esquema de análisis-fuga, J. S. Bach	9
Lámina 3	Esquema de análisis-sonata 1er movimiento, L. v. Beethoven	15
Lámina 4	Esquema de análisis-sonata 2do movimiento, L. v. Beethoven	17
Lámina 5	Esquema de análisis-sonata 3er movimiento, L. v. Beethoven	18
Lámina 6	Esquema de análisis-sonata 1er movimiento, R. A. Schumann	23
Lámina 7	Esquema de análisis-sonata 2do movimiento, R. A. Schumann	23
Lámina 8	Esquema de análisis-sonata 3er movimiento, R. A. Schumann	24
Lámina 9	Esquema de análisis-sonata 4to movimiento, R. A. Schumann	24
Lámina 10	Esquema de análisis-sonata 5to movimiento, R. A. Schumann	25
Lámina 11	Esquema de análisis-preludio, M. M. Ponce	39
Lámina 12	Esquema de análisis-fuga, M. M. Ponce	40

SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

En el presente programa podemos apreciar cómo una misma forma musical puede trascender en el tiempo y remitirnos a diversos contextos como respuesta a un quehacer artístico, mismo que es sino la más intrínseca necesidad del ser humano de poder expresarse y darle nombre y forma a lo que siente, percibe y crea. El artista, el músico, el compositor le da vida a sus ideas, las atrapa, las embellece, las enmarca en un estilo y por último, las traduce en patrones de un lenguaje que toma función como medio conductor entre compositor, obra y espectador, y que persigue como fin activar la sensibilidad del público al ofrecerlas como obras. Pero de antemano cabe recordar que el proceso no termina aquí, que puede ir más lejos en las personas, en la humanidad, incluso fuera de la sala de concierto.

Varias formas musicales de una cierta época son retomadas por compositores de etapas históricas posteriores y son ampliadas, modificadas o desarrolladas con tratamientos, recursos y contextos diferentes, la mayoría de las veces llegando a perder su funcionalidad, entonces son clara muestra de una evolución al transcurrir el paso del tiempo. Tal es el caso del Preludio y fuga número 21 en Si bemol del primer libro de "El clave bien temperado" de J. S. Bach con el Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel de Manuel M. Ponce, o de la Sonata pathétique Op. 13 en do menor de Ludwig van Beethoven, con el "Faschingsschwank aus wien" Op. 26 de Robert A. Schumann.

Por otra parte en las Seis pequeñas piezas para piano Op. 19 podemos ver la búsqueda y la necesidad misma de un orden dentro una "libertad" extremista como lo fue o al menos a sí lo llevo a plantear el mismo Arnold Schoenberg en el atonalismo.

Preludio y fuga número 21 en Si bemol del primer libro de "El clave bien temperado"

En 1722 Johann Sebastian Bach (1685-1750) durante su estancia en la ciudad de Köthen, Alemania termina entre otras obras para teclado la primera parte de "El clave bien temperado" incluyendo 24 preludios y fugas en las veinticuatro tonalidades mayores y menores mismas que hasta ese momento no eran aplicables en los instrumentos de teclado sin una afinación temperada; es precisamente Bach quien demuestra la efectividad y utilidad del sistema temperado.

Esta obra en particular presume de una importancia multifacética, por un lado es pedagógica y por el otro es por mucho parte-aguas del sistema de afinación y digitación moderna; sin olvidar mencionar su consecuencia física y composicional, aspectos que contribuyeron decisivamente a la evolución musical para teclado.

Cabe recordar que su importancia pedagógica ha influido enormemente en grandes compositores, incluso hasta nuestros días como modelo o como base de toda formación pianística y en este sentido trascendió en la formación de músicos tan importantes como W. A. Mozart, L. van Beethoven y más tarde Schumann entre otros muchos quienes vieron o dieron a esta obra el valor de ejemplo a seguir en cuanto a la composición.

Es un hecho relevante en el que Bach contribuye y hace historia una vez más ahora como personaje principal en la fundamentación de la digitación moderna, las innovaciones en su técnica entre otras muestran por ejemplo la importancia que el compositor daba a la elección y utilización del paso del pulgar en su digitación.

La fuga y en particular la forma preludeo y fuga es representativa del periodo barroco la cual con J. S. Bach alcanza su máxima consolidación trascendiendo en compositores posteriores como los ya citados arriba por su notable maestría en la composición.

En cuanto a su forma este preludeo se puede dividir en dos secciones: La 1ª sección se desarrolla básicamente con figuras melódicas contrapuntísticas, arpeggios y escalas sobre la región de la tónica y durante la 2ª sección se alternan acordes, escalas y arpeggios sobre la región de la dominante hasta la cadencia final en el tono principal. La fuga es de tipo tonal por que los intervalos de la respuesta son modificados para procurar obtener la unidad tonal y consta de un solo tema por lo que el tipo de fuga es simple.

Sonata pathétique Op. 13 en do menor

Entre 1797 y 1798 Ludwig van Beethoven (1770-1827), compone la Sonata Patética Op.13, el nombre es dado por el mismo autor originalmente en francés: Grande sonate pathétique y es publicada hasta 1799.

Se encuentra entre sus sonatas tempranas, compuestas de 1793 a 1800, Op. 2 al Op. 22.

Consta de tres movimientos contrastantes entre sí, pero generados por el Grave del primero, introducción que nos abre al dramatismo, misma que anuncia las futuras correspondencias a lo largo de la obra; técnica y belleza se amalgaman para atrapar su expresividad que proporciona y desarrolla en un contexto de emoción y sentimiento, logrando así transmitir sólo y como resultado final de un artista que se traduce en una sola palabra: equilibrio.

"Faschingsschwank aus wien" Op. 26

Entre 1829-1839 se encuentra la producción más importante de la música solo para piano de Robert Alexander Schumann (1810-1856), pero es durante su estancia en Viena a principios de 1839, cuando compone los primeros cuatro movimientos, regresa a Leipzig e incluye el último movimiento, lo que en conjunto sugiere se asemeje a una sonata romántica como el mismo compositor la describió. En este caso logra darles unidad integrándolos en una sola obra ligados o generados por un solo tema el cuál no siempre es como aparenta ser en un principio o en un final, sino más bien la unidad consiste en darle importancia a cada una de las imágenes concebidas en un mismo sentimiento.

La supremacía de la música sobre la literatura, la conexión del lenguaje musical para con los sentimientos o estados anímicos, el reclamo subjetivo del artista por un mundo que evoluciona rápidamente de lo racional a lo industrial y la constante transformación en los ámbitos filosófico, político y en consecuencia social, son tan sólo unas cuantas características de una de las corrientes musicales del romanticismo que genera y refleja un sentido común para el músico del siglo XIX que es la "libertad" para crear; que sin embargo es encauzada en muchas ocasiones a moldes que resultan de un sin fin de circunstancias terrenales, por no decir "reales" tales como la indispensable comunicación con el público y el producto final del quehacer de alto nivel estético, que al mismo tiempo debe ser hasta cierto punto comprendido.

Schumann a diferencia de una concepción programática, no acepta que se dirija la atención del oyente hacia un argumento determinado, por que quita la posibilidad de dejar volar su fantasía y su

imaginación. En sus piezas de carácter por ejemplo, como es sabido conllevan un título pero su idea es sólo la de sugerir, la de movilizar la fantasía de quien la recibe, pero no la de conducirla en una estricta dirección. Por otra parte el estilo de Schumann se caracteriza por el uso de temas cortos con melodías de carácter interrogativo con líneas en variadas direcciones, rasgos en los que predominan la tendencia hacia lo inconcluso; reflejos de su desequilibrio tanto en su personalidad como en su salud mental que desembocarán en su primer intento de suicidio en la década de 1830.

Seis pequeñas piezas para piano Op. 19

En 1911 Arnold Schoenberg (1874-1951) compone las seis pequeñas piezas para piano Op. 19 inmersas en la corriente expresionista. La concentración extrema de estas piezas es característica de la música atonal misma que es culminación del movimiento romántico. Por otra parte, cabe señalar que el hecho de "organizar", no quiere decir en el último de los casos, caer en un estándar convencionalista al tratar de darles forma o unidad, justificando nuestra percepción a como queremos que sea o fuera, dentro de un esquema ya dado por una razón natural de nuestra condición racional. Por otra parte, tampoco se trata y sin ser extremistas, de caer en una postura de incompreensión conmovedora a través de un ahogo de pseudo-percepción subjetiva.

Cada una de estas piezas encierra una personalidad propia que muestra al compositor como tal, en una proyección íntima sin moldes tradicionales o protocolos; y la disposición de las seis corresponde sólo a una exposición numérica en la que se destaca su independencia.

Aunque no hay un centro tonal, se pueden entrever ciertas características, como un notorio contraste entre las voces o entre distintos planos sonoros que se entretejen con distintos recursos: imitativos, acordales, melódicos, que pueden sugerir ciertos eventos contextuales, que son los que le dan personalidad al discurso y que denotan puntos climáticos, ya sean sugeridos por un carácter sorpresivo o generados por motivos rítmicos que van englobando las frases. Sonido y silencio, ritmo y dinámica se conjugan para crear atmósferas que van de lo onírico a lo trivial y otras de lo racional a lo subjetivo y abstracto.

Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel

En 1906 Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948) durante su estancia en Berlín compone el Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel basado de la Suite en Mi menor; en esta obra logra integrar la fuga en un marco romántico, no solo influenciado por autores como Chopin, Mendelssohn, Liszt y Schumann, o por el "virtuosismo pianístico", sino por su alta capacidad de síntesis de amplio conocimiento de técnicas y medios; no obstante, al darle unidad proporcionalmente equilibrada a toda la obra (preludeo-fuga), persigue llevarnos de lo sutil a lo sublime, traspasando el ejercicio escolástico al transportarnos en el tiempo, evocando el pasado e intentando desprender de tal construcción su personalidad, para transmitirnos y conducirnos hacia un clímax de emoción desbordante.

Este preludeo monotemático se desarrolla sobre una base contrapuntística y pero de carácter romántico, concebido no como pieza independiente si no como parte de una unidad preludeo-fuga donde en consecuencia ya no hay función de anteceder, quedando ligado a la fuga a 3 voces que es a su vez estilizada artísticamente con un tratamiento pianístico.