



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN  
NOTAS AL PROGRAMA**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**L I C E N C I A D O E N P I A N O**

**P R E S E N T A :**

**JUAN SEBASTIÁN CORTÉS ÁLVAREZ**

**DIRECTOR DE TESIS:  
DR. FELIPE RAMÍREZ GIL**

MÉXICO D. F.

OCTUBRE DE 2008





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## Agradecimientos

A mis padres César Armando Cortés Martínez y Maria de la Cruz Álvarez Sáenz por darme la vida, por todo su apoyo incondicional, su amor, su comprensión, su dedicación en mi infancia, etc.

A mis hermanos César Armando Cortés Álvarez y Laura Ernestina Cortés Álvarez por su amor fraternal y su apoyo.

A mi abuelo Agustín Cortés de la Huerta por su apoyo y cariño.

A mis abuelos Laura Sáenz Salgado por todo su cariño en todo este tiempo y Nicéforo Álvarez Fabián por el cariño cuando estuvo cerca.

A mis tíos Jesús, José, Javier, Hugo, Martín, Oswaldo, Jiu, Nena (que dios la tenga con ella), Janos, Virginia, junto con sus esposas respectivas. A mi Tía Martha, Álvaro (que en paz descanse), Rodolfo, Rocío, Guti, Rosa Silvia, Maria Benhumea, Primi, Gloria, Raúl, Toña, Jorge, Mama Chela, Lucelia, Lalo, mi Madrina Vita, todos con sus respectivas parejas, ya que tengo recuerdos muy gratos de cada uno de ellos.

A mis primos Perla, Elsa, Cinthya, Salomón, Rummy, Jesse, Javier, Aldo, Jesús, Mónica, Huguito, Oswaldo, Martín, Laura, Gretel, Elsa, Samay, Eduardo, Jimena, Janitos, Quetzal, Lautaro, Alfa, Tayde, Gabi, Samy, Nicté-ha, Moisés, Claudia, Yadira, Agus, Bocho, Chovi, Claudia, Paco, Tania, Toro, Arturo, Lalo, Javier, Alma Gilberto, Hilda, Orquidia, etc. Por su amistad en mi infancia y todo lo que hemos vivido juntos, se me escapan algunos pero es que son muchos.

A mis amigos Gabi, Pascuala, Abraham, David, Nela, Briguitte, Gabi de Uruguay, Quetzal, Josafat, Erik, Bernardo, Andrés, Tapia, Javier, Roberto, Fe, Ana Claudia, Alicia, Alma, Anita, Ilich, Begue, Fernanda, Carlos, Yahida, Meche, Andrea, Ivonne, Beto, Daniela, Diana, Felipe y todos los de la Guay, Ricardo, Isabel, Paloma, Ivonne, Jazmin, Lalex y su familia, Patricia y su familia, Liviere, Mariana Nayib, Nancy, Selene, Yazmin, Ioana, Silvia, Rodrigo, Ulises, etc. todos ellos por su confianza.

A mis maestros Ninowska Fernandez-Britto, Néstor Castañeda y León, Natalia Chepova, Bertha Castro, Maria Frade, Alicia Domínguez, Guadalupe Martínez, David Domínguez, Ariel Waller, Homero Villareal, Horacio Uribe, etc.

Y un especial agradecimiento a la UNAM por haberme dado cabida en su gran institución, y no puede faltar el agradecimiento a mi Dios.

## ÍNDICE

Introducción.....	5
1.- Preludio y Fuga en si bemol mayor BWV 866 no.21	J.S. Bach (1685 – 1750)
1.1 contexto histórico.....	7
1.2 aspectos biográficos.....	9
1.3 análisis de la obra.....	11
1.4 sugerencias técnicas e interpretativas.....	13
2.- Preludio no. 5	Carlos Chávez (1889 – 1978).
2.1 contexto histórico.....	15
2.2 aspectos biográficos.....	18
2.3 análisis de la obra.....	21
2.4 sugerencias técnicas e interpretativas.....	22
3.- Dzibilchaltum	Sebastián Cortes
3.1 contexto histórico.....	24
3.2 aspectos biográficos.....	26
3.3 análisis de la obra.....	27
3.4 sugerencias técnicas e interpretativas.....	28
4.- Rapsodias húngaras	Franz Liszt. (1811 – 1886).
-no. 15 en la menor (Rakoczy March)	
-no. 2 en do sostenido menor	
4.1 contexto histórico.....	30
4.2 aspectos biográficos.....	31
4.3 análisis de las obras.....	34
4.4 sugerencias técnicas e interpretativas.....	36
5.- Concierto no. 1 para piano y orquesta	Félix Mendelsohnn (1809 -1847)
-Molto allegro con fuoco	
-Andante	
-Presto	
5.1 contexto histórico.....	40
5.2 aspectos biográficos.....	42
5.3 análisis de la obra.....	50
5.4 sugerencias técnicas e interpretativas.....	52
-Conclusiones.....	54
-Bibliografía.....	55
-Anexos.....	56

## PROGRAMA

- |   |                                 |
|---|---------------------------------|
| 1.- Preludio y Fuga en si bemol mayor BWV 866 no.21                     | J. S. Bach<br>(1685 – 1750)     |
| 2.- Preludio no. 5  | Carlos Chávez<br>(1889 – 1978). |
| 3.- Dzibilchaltum   | Sebastián Cortes                |
| 4.- Rapsodias húngaras No 15 e la menor y<br>No 2 en do sostenido menor | Franz Liszt<br>(1811 – 1886).   |

## INTERMEDIO

- |   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| 5.- Concierto no. 1 para piano y orquesta<br>en sol menor | Félix Mendelsohnn<br>(1809 -1847) |
|---|-----------------------------------|

## INTRODUCCION

Este trabajo esta hecho pensando en obtener una titulación como pianista en la escuela nacional de música de la Universidad Nacional Autónoma de México y con el cual me permito hablar de cada obra lo más objetivamente posible sin descuidar la opinión propia que me compete como intérprete de las obras que voy a interpretar en el examen practico.

La decisión de tocar estas obras fue difícil, primero por que tengo que abarcar muchas etapas de la música después porque de cada etapa hay muchos compositores importantes, En el barroco existieron muchos pero como el maestro Johann Sebastián Bach, ninguno mencionando que es mi compositor preferido, decidí un preludio y fuga porque es una obra muy completa ya que el preludio es parte importante de la época barroca y no se diga la fuga forma cumbre de ese periodo.

En seguida voy con algo mexicano que es requisito indispensable para elaborar un repertorio completo aquí en México ya que si nosotros no interpretamos a nuestros compositores entonces ¿Quién?, un preludio de Carlos Chávez, también me di a la tarea de componer algo para mi examen ya que mi camino a seguir es el de la composición sin descuidar nunca al piano y considero que un compositor es mas completo cuando posee un buen nivel pianístico, mi pieza describe un viaje a una zona arqueológica que hice hace diez años con mi familia.

Liszt no puede faltar desde mi punto de vista porque es el mas notable de los compositores de piano del siglo XIX en lo referente a posibilidades pianísticas así decidí interpretar dos de sus obras mas famosas y que demandan un trabajo feroz, la rapsodia hungara numero quince y la rapsodia hungara numero dos.

Para cerrar el recital escogí un concierto para piano y orquesta ya que mi intención es acercarme a las orquestas de México y si se puede del mundo para interpretar este y otros mas que son la parte mas importante de una formación de música de cámara, y por tanto es bueno interpretar en un examen final un concierto ya que es la forma cumbre que todo pianista anhela.

**1.-Preludio y fuga en si bemol mayor BWV 866 no 21, libro 1 de Johann Sebastián Bach (1685-1750).**

## 1.1 contexto histórico:

La industria editorial permite la libre corriente de las ideas venecianas, alcanzando a todo país civilizado. Son pilares de la arquitectura de Cristóbal Wren que retoma los escritos de Palladio donde derivan de los estilos colonial y federalista en América. La impresión de partituras musicales permite a los venecianos trascender.

La diplomacia veneciana abre una brecha para su aceptación en los países se que acontece la reforma y contrarreforma, España y Francia adoptan las innovaciones venecianas en la arquitectura y pintura. El clero refuerza su posición mediante el arte exaltado.

El greco deja huella en España después de tomar estudios con Tisiano y recobrar a Tintoretto, así mismo Rubens lo hace en los países bajos y Francia, junto con su discípulo Van Dyck las llevan a América.

En los países donde ocurre la contrarreforma, la música sigue siendo fiel a la tradición romana mientras que en los países reformistas se aleja del modelo ortodoxo romano y se acerca al modelo protestante. Sweelink que estudia en Venecia con Gabriel Lisandino lleva a Ámsterdam el estilo veneciano de instrumentos de teclado que atrae a estudiantes de órgano de Alemania que mas tarde enseñarían a la generación de Pachebel y Buxtehude, grandes influyentes en Bach y Hendel. En suma el estilo veneciano se vuelve básico en el lenguaje barroco.

En el curso del siglo XVI Roma despierta de un sueño renacentista y enfrenta la dura realidad, Martín Lutéro visita roma a principios de siglo llevándose una indignación moral la cual sirve para iniciar su movimiento reformista con Zwinglio y Calvino que dividiría a Europa y la iglesia en dos bandos, la reforma y la contrarreforma.

Otro visitante a roma es Carlos V, quien la saquea y contribuye al enriquecimiento de España. Otro visitante es Copérnico y con sus ideas geocéntricas causa un enorme impacto en la gente. En el apogeo de la reforma, la estabilidad y elegancia del arte renacentista junto con el refinadísimo arte del manierismo no pueden sustentarse, la alegría cede pase a la sobriedad, Venus se trasforma en virgen y Apolo en Cristo.

La unidad orgánica de la capilla sixtina se transforma en el conjunto amorfo y calculado del juicio final. Palestrina pasa de hacer madrigales a misas bajo las normas inflexibles asentadas por el concilio de Trento, el arte nuevamente queda supeditado a la religión.



El estilo barroco de la contrarreforma ve la luz en roma, donde alcanza su apogeo en un periodo de cincuenta años, entre 1620 y 1670 llegando a todos los países católicos de Europa y América.

La contra reforma se acompaña de una reafirmación vigorosa de la visión mística del mundo, una experiencia religiosa que incluía a todos aquellos fieles a la iglesia como cuerpo místico de cristo. Se aviva la llama de la fe en el momento en que los descubrimientos científicos ponen en peligro sus cimientos.

Existió un énfasis decidido en la experiencia de los sentidos como medio para avivar el sentimiento religioso, San Ignacio labora una serie de cuatro semanas de meditaciones que llevan a la limpieza y purificación del alma, el pecado es el sujeto de o tema de la primera semana y la persona siente sus consecuencias a través de cada uno de sus sentidos.

La complejidad cada vez mayor de la vida, los nuevos conocimientos científicos y la profundización de la compenetración psicológica da forma al curso del arte barroco.

Los artistas son llamados con entusiasmo a reforzar el poder y la gloria de la iglesia y el estado, las iglesias son grandes e iluminadas a manera de un teatro para hacer sonar con mayor claridad la música que engrandecerá el espíritu religioso. Los jesuitas al adaptar como propio el estilo barroco ayudan a alcanzar un nivel artístico exclusivo y llevan a todos los sitios con su labor evangelizante a alcanzar un nivel internacional<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> México, América del sur y Filipinas

## 1.2 Aspectos biográficos de Bach.

Nació en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo de 1685, formando parte de una familia turingia en la que muchos de sus miembros fueron músicos.

Se educó en un medio familiar musical extraordinario, donde todo concurría a estimular sus poderosas facultades; celebres eran todas las reuniones de la familia Bach en la que todos sus miembros eran relevantes músicos ya sea tocando o componiendo.

A los 9 años, con la muerte de su madre y un año después de su padre, continuó sus estudios con su hermano mayor Juan Cristóbal, que desempeñaba el cargo de organista en Ohrdruf.

Su pasión por la música era tanta, que se cuenta que habiéndose rehusado su hermano a prestarle un libro que contenía piezas de Fröberger, Kerl y Pachelbel, se apoderó de él a escondidas y lo copió a la luz de la luna durante seis meses; cuando ya había avanzado bastante en esta labor, fue descubierto por su propio hermano, quien en un momento de ira, por la desobediencia del niño, destruyó el manuscrito llenando de desolación al pequeño Juan.

A los quince años entró a la escuela de San Miguel, en Lünenburgo, recomendado por su maestro Elías Herder, en atención a su dedicación a la música y gracias a su excepcional voz de soprano permaneció en este lugar por tres años, llegando a desempeñar el cargo de “Prefecto de los niños del coro” y teniendo en algunas ocasiones oportunidad de actuar no solo como organista, sino como director del propio coro. A los dieciocho años ocupó puesto como violinista en la orquesta del conde Juan Ernesto de Weimar, donde permaneció algunos meses, y en 1703 pasó como maestro de capilla a Arnstad, donde tuvo tiempo suficiente para dedicarse al órgano y la composición. Estando en este lugar hizo el viaje a Lübeck para oír al gran organista Buxtehude, solicitando para tal fin cuatro semanas de permiso, que se convirtieron en tres meses; por este comportamiento, recibió una reprimenda del “Consistorio Condal”, a la cual contestó que estuvo en Lübeck para imponerse allí de diversas cuestiones relacionadas con su arte. En la misma ocasión se le llama la atención por no querer atender el coro de niños, ocupación a la cual se le revelaría toda su vida.

En 1707, se trasladó a Mulhausen, como organista de la iglesia de S. Blas, tomando posesión el 15 de junio. En 1708 vuelve a Weimar como organista y músico de cámara del duque reinante y su estancia se prolonga hasta 1717. En esta etapa de su vida el repertorio del órgano y diversos instrumentos<sup>2</sup> reciben la magistral aportación de J. S. Bach: entre las composiciones de este periodo figuran “tocata y fuga en re menor” y la monumental “pasacalle en do menor”.

---

<sup>2</sup> Viola, clavecín, oboe, etc.

Uno de los más importantes acontecimientos ocurridos en esta época fue su “Tournée” artística a Dresde. Se hallaba ahí el notable organista Jean Luis Marchand, quien no solamente exaltaba la superioridad del arte francés, sino que además se proclamaba así mismo el mejor organista, añadiendo que no había en toda Alemania quien pudiese comparársele.

Entre los músicos de Dresde había varios que conocían a Bach, (uno de ellos Jean Baptiste Volumier) quienes le invitaron a competir con Marchand. Aceptó, y después de oír secretamente al organista francés, lo desafió por escrito para efectuar un concurso que consistía en desarrollar un tema dado por el oponente en el mismo momento en que se efectuase el acto. Señalado el jurado, el lugar, y la fecha, Bach se presentó puntualmente a la hora convenida, pero su oponente no se presentó; Marchand se ausentó de la ciudad en la mañana de ese mismo día por la “posta ligera”, dando así la victoria al maestro alemán, quien recibió de los asistentes no solo la felicitación, sino innumerables consideraciones que llevaron su fama por distintos países. El príncipe de Weimar, Wilhelm Ernest, permaneció indiferente al triunfo del artista, pero lo recompensó de alguna forma económica.

En 1714 había sido designado violín concertista de la orquesta, y con este carácter substituía al director titular, Samuel Drese: esta circunstancia le hizo concebir esperanzas cuando murió el maestro, de que sería nombrado para sucederle en el puesto, sin embargo no fue así.

En 1717 fue a Cöthen, donde entró al servicio del príncipe Anhalt, quien le confió la dirección de su orquesta. Aquí escribió la primera parte de “Clavecín bien temperado”, los “Conciertos de Brandenburgo”, música de cámara y obras que tituló “Sonatas” para violín, flauta, viola de gamba, etc., que llegan al límite de las posibilidades técnicas de los instrumentos.

En 1723 Bach parte para Leipzig a tomar posesión del puesto que ocuparía hasta su muerte: “cantor de la iglesia de Santo Tomás y director de la música de la universidad”. Su muerte ocurrió el martes 29 de julio de 1750 a las 8:45 de la noche.

Doscientos doce años después de su muerte todos reconocen que no hay arte superior al suyo, proclamado por su elevación, por su fecundidad, por su perfección absoluta, por su inmensidad aérea; se le proclama como el mayor de los artistas de todos los tiempos. Su obra comprende más de cincuenta volúmenes. Su nombre (Bach) en alemán significa “arroyo”.

Pero se ha dicho de Juan Sebastián: no era un arroyo, es el océano completo de la música; por eso todos los músicos le han rendido tributo de admiración, y van a su música como se acude al manantial más inagotable de la más prístina pureza y de la más saludable aspiración. Phillip Spitta dijo de él: “ya jamás podrán caer de nuevo en el olvido, ni el nombre ni la obra de J. S. Bach donde quiera que viva el espíritu de la música”.

### 1.3 Análisis de la obra

Voy a comenzar el análisis definiendo lo que es un preludio y una fuga formalmente en términos musicales. El preludio se trata de una obra que en realidad es de forma libre que servía de introducción en las fugas, suites, y servicios eclesiásticos de los siglos XV y XVI los ejemplos más antiguos de compositores<sup>3</sup> que escribieron preludios datan de 1465.

En el siglo XVII tenemos ejemplos claramente improvisatorios de Couperin, la forma de preludio que nos compete<sup>4</sup> aparece también en el siglo XVII y a parte de Bach tenemos ejemplos de Buxtehude, y posteriormente Mendelssohn, y Brahms.

En cuanto a la fuga es una forma musical regida por el contrapunto imitativo normativo y se establece en el siglo XVII procedente del *ricercare*<sup>5</sup>, la *canzona*<sup>6</sup>, etc.

Podemos encontrar dos tipos de fugas la Real que es la que imita a la perfección el sujeto y la fuga tonal (más común) donde se altera la distancia de los intervalos por ajustes armónicos.

La fuga comienza a una voz que expone un tema llamado “sujeto” en seguida otra voz llamada “respuesta” imita en la dominante, la voz principal continúa su parte con un contrasujeto contrapuntístico que acompaña a la respuesta, y así sucesivamente si la fuga es de más voces. Las fugas pueden no ocurrir a intervalos de tiempo regulares como es común en las fugas de Bach, la exposición termina cuando todas las voces han entrado, le sigue a la exposición los llamados “Episodios” en contrapunto libre que reúnen varias progresiones, a menudo al final de la fuga llegan los estrechos (partes muy próximas unas de otras con material del tema).

Existen otros tipos de fugas las fugas “dobles” y las fugas “acompañadas” (vocales generalmente).

Aunque la obra es de una forma totalmente libre de carácter improvisado se visualizan dos partes A y B las cuales están unidas por un pasaje modulador que nos conduce a la dominante, la obra está en la tonalidad de Si Bemol y toda la primera parte se encuentra en esa tonalidad, hasta el compás 10 que llega a Fa aunque repentinamente antes de reafirmarse toma otro camino hacia la dominante de Do menor y empieza a hacer inflexiones Do como dominante de F y Si Bemol

---

<sup>3</sup> Buxheimer Orgelbuch, Jonh Bull y Babard

<sup>4</sup> Preludio y Fuga

<sup>5</sup> tipo de pieza instrumental con texturas contrapuntísticas del S. XVII

<sup>6</sup> tipo de poema italiano en varias estrofas polifónico del S XVI

como dominante otra vez aunque regresa a Fa como dominante de Si Bemol y por fin resuelve en la tónica.

Cuadro1

Compases	1 - 10	10 - 20
Estructura	A	B
Región Tonal	B b	F, B b7, G7, C m, B b7, F7, B7, E b6, B b.

En cuanto a la fuga en una fuga a tres voces tonal ya que los intervalos de la respuesta no son los mismos del sujeto, y su forma es A B A' tiene su exposición del compás 1 al 13 comienza en la dominante después en la tónica y la tercera voz en la dominante de nuevo, luego los episodios con partes modulantes y progresiones, del 13 al 34 y la reexposición del 35 al 45 con una pequeña codeta final la reexposición la comienza en do menor, después la segunda voz en la tónica y la tercera en Mi bemol para finalizar con una cadencia plagal al primer grado.

Cuadro 2

<b>Compases</b>	<b>1 - 12</b>	<b>13 - 21</b>	<b>22 - 29</b>	<b>30 - 34</b>	<b>35 - 44</b>	<b>45 - 48</b>
<b>Estructura</b>	A exposición	B 1er episodio	Parte temática	2º episodio	A' reexposición	<b>codeta</b>
<b>Región Tonal</b>	<b>B b</b>	<b>B b, C, D, g m.</b>	<b>D, g m, cm</b>	<b>cm</b>	<b>Cm, B b, E b.</b>	<b>B b</b>

## 1.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas

Para este preludio recomiendo estudiar el arpeggio de si bemol y la escala de si bemol, aunque se deben estudiar todas las escalas desde antes y dominarlas junto con los arpeggios para abordar cualquier obra.

Interpretativamente hay muchas cosas que se pueden hacer dependiendo del buen gusto y tomando en cuenta que esta música no fue escrita para piano sino para clavecín<sup>7</sup>. El bajo en octavos recomiendo que se realce más como melodía (tocando portado ver ejemplo 1) que los arpeggios de la mano derecha. En la segunda parte del preludio yo recomiendo un movimiento mas libre ya que los acordes están a manera de cadencia y en sí todo el preludio es de carácter improvisatorio.

Ejemplo 1

En cuanto a la fuga se debe estudiar voz por voz como toda fuga, ubicando bien todos los sujetos y contra sujetos, mas las partes episódicas, Se puede separar o no el octavo que esta en anacruza con el segundo compás, yo lo prefiero ligado (ver ejemplo 2) porque a mi me resulta mas expresivo tomando en cuenta el punto de vista del estilo que acostumbra a separar los octavos. También propongo crecer en algunas partes del contra sujeto donde encontramos una nota repetida (compás siete) con el fin de hacerlo mas expresivo.

Ejemplo 2

En cuanto a la velocidad del preludio se presta para que sea bastante rápido a manera de obra virtuosa pero creo que la fuga es mas apreciable a un tiempo mas lento teniendo en cuenta la relación del pulso con el preludio. Considero un “allegro giusto” para la fuga.

---

<sup>7</sup> Aunque Bach conoció el piano sus obras para teclado las hizo para Clavecín, Clavicordio y Órgano

**2.- Preludio no. 5 de CARLOS CHAVEZ (1899-1978)**

## 2.1 contexto histórico de Carlos Chávez,

Durante los años 20s, 30s, y 40s Carlos Chávez es una figura notabilísima e influye grandemente en el desarrollo de la música en este país se le deben grandes avances en lo que se refiere a las perspectivas de progreso, difusión y renovación técnica en la composición del siglo veinte.

En los tiempos en que México se recupera de una guerra cruel y terrible (la revolución) y donde se empieza a reconocer las necesidades apremiantes en los aspectos educativo y artístico, Chávez aparece y contribuye en el comienzo del desarrollo antes mencionado.

El atraso general, pobreza y limitaciones infinitas en el ambiente artístico y educativo fue una constante de los tiempos de posguerra, Al darse cuenta de ello algunos personajes intelectuales e importantes de la época toman conciencia de lo que pasa y tratan de hacer algo al respecto, como el caso de Chávez que se da cuenta que lo que necesita el país es un cambio general y no solo musical porque sería imposible aspirar a un buen nivel musical si no existe un sustento tanto económico como cultural y por eso mira a la política como una herramienta para poder lograr ese objetivo tan valioso de ahí nace su preocupación genuina por la justicia social, el cuestionamiento de un arte elitista, el mecenazgo del estado, la inserción del compositor en el aparato estatal, el papel del músico como intermediario entre el estado y el pueblo etc. son algunos de sus cuestionamientos más comunes.

En lo referente a la música en una forma directa aunque imprecisa Chávez toma conciencia de las transformaciones que ya se viven en Europa desde hacia tiempo como el alejamiento de la tonalidad y de un ritmo regular de los compositores y que nos lleva al dodecafonismo de SHOENBERG y la escuela vienesa de composición dejando un tanto relegada a la antigua tradición germana.

Chávez apunta a los cambios que requiere la sensibilidad moderna, que se refiere mas bien a procesos y no a estados de ánimo como en el romanticismo. Entonces la música se libera de todas sus limitaciones y surgen figuras como STRAVINSKI de una concepción musical que juega con la simultaneidad de elementos.

Todo esto nos lleva a que algunos compositores de la época se acerquen a la mesura y simplicidad al hacer sus obras rechazando el exceso de subjetividad y el sentimentalismo del siglo XIX que otros compositores<sup>8</sup> tomaban todavía como válido en su trabajo.

La ideología de Carlos Chávez coincide con las primeras aplicaciones de la teoría marxista y el determinismo económico en el campo de las artes, en 1921 aparece el libro Música y Revolución del ruso DREIZIN en tanto CHEMODANOFF

---

<sup>8</sup> Rachmaninoff, Ponce, etc.



publica una historia de la música interpretada en su totalidad bajo la ortodoxia marxista, parece ser que los compositores y músicos son muy influenciados por las teorías Marxistas y probablemente hasta la publicación de un libro llamado Música y Sociedad del escritor norteamericano Elie Siegmeister, es muy probable que Chávez se haya interesado por esas ideas durante su estancia en Nueva Cork (1926), ideología que pretende descubrir, la interdependencia entre la música y sociedad, cabe mencionar que esta postura iba más encaminada al lado derecho de la política junto a los reaccionarios confortando a los opresores, y se puede asociar a Wagner como el signo positivo creando obras como “Sigfrido” que evoca al hombre valeroso, romántico, libre, saludable e incorrupto, y por el otro lado con una presencia mas negativa Shoenberg el típico compositor burgués e individualista.

Mussorsky es un claro ejemplo de una composición conciente de la lucha de clases al contrario de Mahler o Scriabin.

La preocupación de Chávez por hacer una música responsable y social que nos lleva a la legitimidad y racionalidad se convierte casi en una obsesión para el, basándose en pensadores como Lenin, Russeau, Platón o el soviético Pinkevich con ideas que nutrían sus planes educativos con un proyecto cultural que se anticipa al de Cárdenas, hace declaraciones sobre las finalidades de las bellas artes en la educación general y dentro de las necesidades de bienestar y justicia social (1933).

El contenido ético de la música, era el objetivo fundamental de la dialéctica materialista y Chávez lo aceptaba al igual que aceptaba a Souriau con su ensayo “L’imagination de l’artiste” ejerciendo gran influencia en el, llegando a citarlo textualmente en sus escritos referentes a la educación artística, preocupan a ambos los problemas sociales y la influencia que pueda ejercer la música en el mejoramiento de la raza humana. Souriau recomienda alejarse de los estetas por tener almas delicadas accesibles al dolor.

Un paso importantísimo en la historia de la música en México es cuando se logra introducir a una sala de conciertos a la gente obrera junto con las otras clases dominantes que propicia el mismo Chávez en 1929.

Una pregunta que se hacían los intelectuales de la época era ¿Cuál es el lugar que ocupa la música mexicana dentro de esta amplia y ecléctica oferta cultural?

A principios de los años 30s Chávez crea una orquesta que toma algunos instrumentos autóctonos como el Teponaztli y el Hehuetl y logra acercar a los compositores de la época a una orquesta que si bien recurre a la tradición europea, ya se vislumbra un lenguaje tradicional mexicano, Chávez compone para esta orquesta una obra titulada “Cantos de México”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> 1933

José Gorostiza hacia el año 1930 publica un escrito que habla sobre Carlos Chávez en el cual de una manera muy sincera expresa lo que piensa de el y lo considera mas que otra cosa un “agitador”<sup>10</sup> que en los tiempos en que una orquesta filarmónica era inconcebible se logra en gran medida gracias a el.

---

<sup>10</sup> Agrega que la música de Chávez no le gusta

## 2.2 aspectos biográficos de Carlos Chávez.

Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez nació el 13 de junio de 1899 en Popótlá, cerca de Ciudad de México. Era el más pequeño de seis niños y desde la muerte de su padre, cuando sólo contaba cinco años, fue criado por su madre Juvencio. Estaba capacitada para educar a sus hijos, ya que era la directora de la Escuela Normal de Jóvenes Mujeres de Popótlá.

A los 9 años, Carlos había empezado a tomar clases de piano con su hermano Manuel y estudió brevemente con Asunción Parra. Luego, en 1910, se hizo estudiante de Manuel M. Ponce, el principal compositor mexicano de aquel tiempo. Cinco años después, Chávez conoció a Pedro Luis Ogazón, el hombre a quien después le atribuiría su formación musical. Ogazón fue quien introdujo la música de Debussy en México, en 1903; y en su relación con Chávez, le inculcó la teoría de armonía de Juan Fuentes.

Poco después de iniciar sus estudios de piano, Chávez empezó a componer. Escribió algunas piezas sencillas y se volvió adepto a improvisar sobre el teclado. A los 12 años devoró con asiduidad el Tratado de instrumentación y orquestación de Albert Guiraud, aprendiendo a leer y estudiar las partituras orquestales de los grandes maestros. Tres años después empezó a componer su primera sinfonía, aunque, para esa fecha, sólo había escuchado una orquesta sinfónica en una ocasión. La sinfonía fue concluida en 1918: Sinfonía para orquesta.

Autodidacta ante todo, Chávez nunca intentó convertirse en discípulo de otro compositor, sino que recurrió a sus propios análisis de las obras de los clásicos. Sin embargo, completó sus estudios formales en el Conservatorio Nacional y se diplomó en composición. En 1920, la firma Wagner y Levien, en Ciudad México, publicó algunas de sus primeras composiciones para piano, creando así las condiciones para darlo a conocer al mundo.

El primer concierto público de su música ocurrió en 1921, con la ejecución de su Sexteto para cuerdas y piano. La presentación fue bien recibida y el nuevo gobierno revolucionario no tardó en comisionarle la composición de un ballet basado en antiguos temas aztecas.

El fuego nuevo, Chávez incorporó muchos temas indígenas que recordaba de sus primeros intentos por crear un trabajo orquestal con sonoridad distinta, y que fueron de importancia seminal para sus composiciones futuras. Desdichadamente, la obra fue rechazada por Julián Carrillo<sup>11</sup>, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, y permaneció inédita hasta 1928, cuando fue estrenada por la Sinfónica, dirigida por el mismo Chávez.

En 1922 Carlos se casó con Otilia Ortiz, otra aventajada discípula de Ogazón, en la ejecución del piano. Juntos, Otilia y Carlos se fueron de gira por Europa y se esforzaron en difundir las composiciones musicales de Chávez. Su Segunda sonata para piano fue publicada por la firma berlinesa Bote und Bock, y su nombre empezó a ser reconocido fuera de su país natal.

---

<sup>11</sup> Creador del "sonido trece" obras microtonales

Mientras visitaba París, Chávez se hizo amigo del compositor Paul Dukas, quien lo alentó para que se concentrara en la rica herencia musical de México, de la misma manera como Falla había hecho con la música española, y Bartók y Kodaly con la música folklórica de Hungría. De regreso en México para el nacimiento de Anita, su primera hija, Chávez organizó conciertos de música contemporánea en la Escuela Preparatoria Nacional, y promocionó muchos trabajos que, hasta entonces, no habían sido escuchados en México. Entre los compositores cuyas obras fueron interpretadas, estaban Bartók, Honegger, Milhaud, Poulenc, Satie, Schoenberg, Stravinsky y Varèse, así como el mismo Chávez.

Sin embargo, la recepción pública a estos conciertos fue tan sólo tibia, por lo cual Chávez decidió regresar a Nueva York, ciudad que había visitado por un corto periodo, después del nacimiento de Anita. Chávez se despidió de Otilia, de Anita y de Agustín, su hijo recién nacido, y se aventuró en Estados Unidos con su compatriota, el pintor Rufino Tamayo, con quien compartió un apartamento en Greenwich Village. Chávez no tardó en conocer a Aaron Copland y Edgard Varèse, quienes le ayudaron a entrar en contacto con los rebeldes musicales de la época. Sus trabajos fueron escuchados por fin, y recibieron críticas favorables.

Después de recibir finalmente un merecido aplauso, Chávez regresó a México en 1928, para aceptar el cargo de director musical de la Orquesta Sinfónica Mexicana. Bajo su mando, la orquesta fue reorganizada y, al año siguiente, cambió su nombre a Orquesta Sinfonía de México. La orquesta floreció durante las 21 temporadas en que Chávez fue su director, y se convirtió en la primera orquesta estable en la historia de México. Chávez también fue designado como director del Conservatorio Nacional, donde enseñó composición e inspiró a nuevas generaciones de compositores musicales, como Candelario Huizar, Silvestre Revueltas, Daniel Ayala, Blas Galindo, Salvador Contreras, y José Moncayo.

La década de 1930 dio origen a la mayoría de las obras más memorables de Chávez, incluyendo la Sinfonía de Antígona (1933), Sinfonía india (1935), Chapultepec (1935), Diez preludios para piano (1937), y su Concierto para piano y orquesta (1938). Para culminar la década, en 1940 Chávez fue encargado de componer una obra que conmemorara la exhibición de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El resultado fue Xochipilli: Una música azteca imaginaria, arreglada para cuatro instrumentos de viento y seis de percusión, utilizando una variedad de instrumentos indígenas mexicanos.

En 1943, Chávez fue uno de los trece miembros fundadores del Colegio Nacional y desarrolló una amplia labor como conferencista de temas musicales. Chávez también abrió una editorial musical llamada Ediciones Mexicanas de Música, que ayudó a popularizar a muchos compositores modernos. Poco después de la toma de posesión del presidente Miguel Alemán, Chávez fue nombrado director del nuevo cuerpo administrativo denominado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Bajo su dirección, las artes florecieron en México como nunca antes.

Sin embargo, debido a sus nuevas responsabilidades, Chávez tuvo que renunciar a su posición en la Orquesta Sinfonía de México, cuyo contrato fue disuelto en 1949 y cuyo repertorio de nuevas composiciones fue disminuido significativamente. De este

periodo, su trabajo más notable fue quizá su Concierto para violín y piano, escrito entre 1948 y 1950.

Chávez se retiró del INBA en 1952 para reducir sus deberes administrativos y dedicarse más a la composición, la enseñanza, las conferencias y la dirección orquestal. Durante las décadas de 1960 y 1950, recibió una serie de encargos para nuevas composiciones, incluyendo tres sinfonías: Sinfonía número 4 (solicitada por la Orquesta Sinfónica de Louisville), Sinfonía número 5 (para la Fundación Serguei Koussevitsky) y la Sinfonía número 6 (para el Centro Lincoln de las Artes Representativas, de Nueva York). En 1969, Chávez volvió a asumir cargos administrativos, al aceptar la posición de Secretario de Educación Pública. Después de criticar de modo severo los métodos educativos que se utilizaban en el Conservatorio Musical, el nuevo presidente de México, Luis Echevarría, le encargó el desarrollo de un currículum completo para las escuelas públicas, y lo nombró jefe del Departamento de Música del INBA, y director musical de la Orquesta Sinfónica Nacional. Lamentablemente, Chávez tuvo una disputa con el sindicato de músicos de la orquesta, y renunció a ambos cargos.

Después de esta decepcionante experiencia, Chávez recurrió más a los Estados Unidos para expresar sus ideas musicales. Trabajó con varias organizaciones y universidades norteamericanas y británicas; y, desilusionado con el estado de la vida musical en México en esta época, permaneció la mayor parte de sus últimos años en la ciudad de Nueva York. En 1974 alquiló un apartamento frente al Centro Lincoln y allí vivió hasta su muerte. Chávez dio su concierto final, dirigiendo el estreno de su Concierto para trombón, el 8 de mayo de 1978, en Wáshington, D.C.

Carlos Chávez murió el 2 de agosto de 1978. Quizá, de manera apropiada, su muerte ocurrió mientras visitaba a su hija Ana en el suburbio de Coyoacán, en la ciudad de México; falleciendo tranquilamente en la tierra natal a la que rindió tantos honores en su voluminosa obra.

### 2.3 Análisis de la obra

Hablaré primeramente sobre la forma prelude, aunque ya he dado su definición primera, el prelude en los siglos XIX y XX que es la época donde se hace este prelude cambia en cuanto a su forma ya que con Chopin, Scriabin, Debussy, Rachmaninoff, Chávez, etc. Ahora es una forma miniatura primordialmente pianística, también en forma libre.

Este prelude de forma A B A' esta formado por una escala pentatónica en su totalidad no podemos hablar de regiones tonales porque mas bien gira en torno a una escala pentáfona do, re, mi, sol la, aunque de repente hay notas extrañas a la escala en su mayorparte sopló usa esas notas, la exposición del tema va del compás 1 al 15 la parte del desarrollo esta del 16 al 36 y la reexposición del tema va del 37 al 54.

Cuadro 3

Compases	1 - 13	14 - 36	37 - 54
Estructura	A	B	A'
Región Tonal	Escala Pentáfona a partir de do	Agrega las posnotas faltantes fa y si, junto con fa sostenido pero sigue la pentáfona	Escala Pentáfona

## 2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

En esta obra el compositor marca “con pedal sempre” al comienzo, considero que esta anotación sugiere un cambio de pedal que debe de estar presente durante toda la obra y no un solo pedal de principio a fin ya que tocar con un mismo pedal todo el tiempo implica que las armonías se mezclen hasta llegar a ser difuso y poco entendible, también sugiero respirar después de cada frase importante.

La indicación de “cantabile” implica cuidar la conducción melódica de ambas voces, resaltando en cada caso la melodía que se considere mas importante. (ver ejemplo 1).

Ejemplo 1

La indicación metronómica es “negra = 72” un tiempo bastante cómodo para el ejecutante y no hay que acelerar o retardar mucho excepto cuando se indica un tiempo un poco mas lento en el compás dieciocho, y después todavía mas lento ya en la reexposición,

La dinámica de la obra es *ƒ* en sus partes extremas y *f* en su parte central el compositor escribe lo que quiere que se ejecute y no se deja mucho al libre albedrío.

### **3.- DZIBILCHALTUM SEBASTIAN CORTES**



### 3.1 CONTEXTO HISTORICO

Esta obra es concebida en tiempos muy cambiantes de la sociedad mexicana en primer lugar el cambio de poder en el año 2000 es un acontecimiento que se ve venir desde mucho tiempo atrás ya que gobernando durante 70 años el PRI<sup>12</sup> llevó a México a una crisis económica y social severa, la cual no pudo resistir más hasta que en el año 2000 el Partido Acción Nacional toma el poder, y cabe mencionar que tampoco ha sido la solución a los problemas de este país ya que en los últimos años el incremento a la inseguridad, el desempleo, los malos salarios hacen que este no sea el mejor momento del país ni el mejor lugar para desarrollarse como profesional en lo que concierne al arte el poco presupuesto que se le otorga del producto interno bruto hace que la situación no sea la mejor para los estudiantes de MÚSICA o de cualquier otro arte llámese TEATRO, PINTURA, ESCULTURA, LITERATURA, incluso, ni el CINE se salva de la crisis económica .

Del año 2000 al año 2006 parece que México empieza a ver un poco de estabilidad económica pero con cada cambio de sexenio pasa lo mismo; el presidente que se retira llena sus arcas y deja al país en un caos que se traduce en una inestabilidad tal, que se refleja en el incremento de migración hacia el vecino del norte, falta de poder adquisitivo de las familias y me atrevo a decir por consiguiente la tan conocida “desintegración familiar”, falta de oportunidades buenas de empleo, incremento a los precios de los alimentos y servicios, y menor oportunidad de estudiar ya que las familias necesitan muchas veces que todos sus miembros trabajen desde muy temprana edad para que se pueda “SOBREVIVIR” y con esto tenemos en consecuencia un pueblo oprimido, menos competitivo y menos culto que lo último que le interesa es ir a un concierto de la filarmónica o a una obra de teatro porque no tienen ni siquiera la capacidad de entender un arte un poco más refinado, a falta de lectura, entrenamiento auditivo y muchas otras cosas que se necesitan para disfrutar un buen concierto, y entonces su única opción de entretenimiento es lo que nos ofrece nuestra televisión comercial que prefiero evitar mi comentario sobre ella por temor a caer en lo puramente subjetivo y no darle su valor “real”, con todo esto tenemos que para el año 2008 año en se concibe la obra DZIBILCHALTUM<sup>13</sup> que describe musicalmente mi viaje a ese lugar en 1998.

Por otro lado el momento musical en que nos encontramos, no es totalmente desalentador muchas personas que han ido a estudiar al extranjero y algunas que han realizado todos sus estudios aquí, más los extranjeros que aquí viven están haciendo labor en cada una de las escuelas Mexicanas de música como la ESCUELA NACIONAL DE MUSICA, la ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA, el CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA, la UNIVERSIDAD DE JALAPA, el CONSERVATORIO DE LAS ROSAS EN MORELIA por mencionar solo algunas instituciones, y también tenemos mucha gente que esta haciendo música interesante como Horacio Uribe, Juan Trigos, etc.

Parecen vislumbrarse tiempos más lúcidos en lo que a música se refiere pero sabemos que el futuro es incierto y lo que es verdad es que, si no hay mejores condiciones de trabajo en el país para desarrollarse profesionalmente difícilmente se

---

<sup>12</sup> Partido revolucionario institucional

<sup>13</sup> Cenote sagrado a 50 km de Mérida Yucatán

alcanzará un nivel más elevado, y los talentos nacionales tendrán que buscar afuera una mejor oportunidad.

### 3.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS DE SEBASTIAN CORTES

Nace en el seno de una familia melómana, su madre insta a que el niño Sebastián empiece a estudiar piano desde muy temprana edad, a mediados de los años ochenta ingresa a la Escuela Superior de Música del INBA al ciclo de iniciación musical, mas tarde ingresa a piano en la misma escuela bajo la cátedra de la maestra Maria Frade con la cual estudia sus primeros años de piano 2 años de piano, por el mismo tiempo se encuentra estudiando la primaria en la escuela Francisco César Morales. Pasa poco tiempo y la maestra Frade se jubila entonces se le asigna a la maestra Bertha Castro para continuar sus estudios y esto se lleva a cabo a la mitad de la escuela primaria con esta maestra estudia 3 años mas y finalmente antes de terminar la escuela primaria pasa a la clase de la maestra rusa Natalia Chepova con la cual estudia 5 años mas hasta concluir la escuela secundaria (Ángel Salas Bonilla no. 150).

Al concluir la escuela secundaria y pasar a la preparatoria no 5 José Vasconcelos de la UNAM Sebastián decide salir de la escuela de música poco tiempo después de recibir de regalo de cumpleaños un piano por parte de su madre pero en el último año de preparatoria decide tomar clases particulares con la maestra Alicia Domínguez y logra entrar al ciclo propedéutico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo la cátedra de la maestra cubana Ninowska Fernández-Britto con la cual cursa todo el propedéutico y 1 año de licenciatura al mismo tiempo entra a la Facultad de Contaduría y Administración de la UNAM y cuando llega el momento de entrar a la licenciatura en piano realiza cambio de carrera de Lic. en contaduría a Lic. en Piano.

¿Al ingresar a la licenciatura en piano 2001 Sebastián decide entrar a estudiar nuevamente en la Escuela Superior de Música del INBA solo que ahora composición bajo la cátedra de el maestro Horacio Uribe con el cual estudia 2 años por esas fechas la Maestra Ninowska se va de año sabático y Sebastián conoce al maestro Néstor Castañeda y León con el cual estudia los últimos años de la licenciatura, termina la licenciatura en 2007 y realiza su servicio social satisfactoriamente en el primer semestre del 2008 y a mediados del 2008 empieza a preparar sus notas al programa y el examen profesional bajo la revisión de la maestra Ninowska Fernández-Britto en el examen practico de piano y con el maestro Felipe Ramírez Gil la opción de tesis denominada "Notas al Programa".

Sebastián Cortes al año 2008 se ha presentado en numerosos recintos de la ciudad de México como pianista y también en muchos otros con su proyecto de música popular denominado NEBLINA PURPURA con el cual ya se han grabado dos discos y uno más esta en proceso.

### 3.3 Análisis de la obra

La obra que compuse para este examen es una obra de forma libre que esta contemplada dentro de una serie de obras titulada “viajes de la infancia” que describen musicalmente los numerosos viajes en el interior de la república mexicana que hice en mi niñez.

Estas no son obras que pretendan tener una forma determinada ya que los viajes nunca son iguales o con los mismos patrones, y sí ya que aunque dentro del viaje sucedan cosas diferentes siempre nos alistamos, partimos, disfrutamos, regresamos y recordamos un viaje.

La obra esta hecha con la forma A B A' en donde tenemos en la exposición dos temas importantes que se retoman en el desarrollo sobre todo el segundo tema, la reexposición es corta y retoma partes del primer tema, termina con una coda con furor, la obra esta pensada moralmente, en Jónico de Re bemol.

Cuadro 4

Compases	1 - 56	57 - 118	119 - 139	140 - 154
Estructura	<b>A</b> Exposición primer y segundo tema	<b>B</b> Desarrollo con tema dos	<b>A'</b> Reexposición con tema uno	<b>Coda</b>
Región tonal	Jónico en D b, Lidio en D, Jónico en B b,	Jónico en D b, Lidio en D, Jónico en B b,	Jónico en D b, Lidio en D, Jónico en B b,	Jónico en D b

### 3.4 Sugerencias técnicas de la obra

En esta obra de autoría propia debo señalar que lo que he pensado es que cada ejecutante haga algo totalmente diferente al otro. Me gustaría escuchar varias versiones de la misma obra así que no tengo ninguna restricción para abordarla, aunque recomiendo un pianismo brillante y virtuoso ya que la propia naturaleza de la obra lo pide sin perder de vista las partes cantables de la obra.

Es necesario recalcar que en algunas de las partes la dinámica sugerida y los cambios de tiempo son claros pero se pueden hacer mas evidentes o tomar al pie de la letra, siempre he pensado que hay momentos en donde la música pide algo que no esta escrito.

Es importante señalar que hay partes en donde no indico con que mano se debe tocar (ver ejemplo 1 y 2) por considerar que es un pasaje que debe hacerse con las dos manos pero debe sentirse como ejecutado una sola.

Ejemplo 1

Ejemplo 2

La obra es la vivencia de un viaje de la niñez en donde existen momentos buenos y no tan buenos que marcan una etapa de la vida, en sí es una descripción de un viaje de vacaciones familiar, y si el ejecutante ha hecho alguno no creo que tenga problema en plasmar algo válido.

**4.- Rapsodias Húngaras no 15 y no 2 FRANZ  
LISZT (1811- 1886)**

## 4.1 contexto histórico

Para poder definir el romanticismo nos encontramos con varias discrepancias y entre ellas una muy importante que es la relación entre el clasicismo y el romanticismo, muchas veces no sabemos situar por ejemplo a Beethoven, si como clásico o como romántico, Reichard publica “geniales románticas obras de Haydn y Mozart” y aquí es conveniente señalar que romanticismo no se refiere a una época o estilo si no mas bien a una cualidad específica de la música en sí misma,. Podemos decir que Haydn, Mozart y Beethoven son implícitamente clásicos en tanto que auténticamente románticos.

El término Romanticismo adquiere así un nuevo significado designando un estilo y una época, esto con sus distintas acepciones, como la de que para unos Beethoven ha completado y complementado la obra de Haydn y Mozart y para otros es el iniciador y el inspirador de la nueva escuela, prevalece la tendencia a considerar clasicismo y romanticismo no como dos edades contrapuestas, si no como una sola era, orgánicamente unitaria eso sí con contradicciones muy visibles y transformaciones profundas pero quedando reconciliables en algunos fundamentos comunes.

En Nápoles, en Londres, en Viena, como en San Petersburgo Hay diferencias de gustos locales pero eso si, su ideal es racionalmente , la mezcla y la amalgama de varios estilos estamos hablando de los años setecientos, al contrario de los años ochocientos en donde esto se anula y se considera negativo mezclar tradiciones, y por esto la música adquiere varios rostros como nacionalidades y que cada nación acentúa sus características peculiares.

Es conocido el hecho de cómo las grandes revueltas producidas por la revolución francesa y la campaña napoleónica, en primer lugar y luego, los contragolpes de la restauración, más tarde, hicieron arder, con el ímpetu de fuerzas disruptivas y exclusivas, sentimientos e ideales que antes de aquel incendio coexistían temperadas por la concepción universalista del hombre y de la sociedad. También aquí podemos hallar la inclinación romántica hacia el canto popular, la amorosa simpatía con la que los románticos se dedicaron a escuchar las voces de la naturaleza viviente, para hacerse ellos mismos los instrumentos.

Una característica de la condición del músico de de la década de los ochentas en el siglo XVIII es la independencia de este de una corte o una iglesia a la dependencia de una gente burguesa o de un mercado editorial, el músico se vuelve un poeta del sonido y hace que se convierta en un intelectual, ironía verdaderamente romántica y ya no es solamente músico sino literato, narrador, crítico etc.

También ya podemos hablar por primera vez de la promoción del músico con el rango de AUTOR<sup>14</sup> y la obra que el crea esta completamente perfecta y cualquier intromisión es inconcebible ya no se puede improvisar sobre una partitura que ya esta terminada se considera una arbitrariedad.

Y otra contradicción del romanticismo es fijarse en la música popular ahora que todo esta escrito, siendo esta una música que por lo regular nunca se escribe si no que se aprende con la tradición oral.

---

<sup>14</sup> Compositor

## 4.2 aspectos biográficos de Franz Liszt.

Liszt comenzó su formación pianística a manos de su padre Ádám, a la edad de seis años. Ádám se dio rápidamente cuenta del talento de su hijo y consiguió fondos de la nobleza para la educación del joven prodigio en Viena a manos de Karl Czerny, discípulo de Beethoven y estudió composición con Antonio Salieri. Ádám había intentado previamente que Hummel fuese profesor de Ferenc pero los honorarios de éste eran demasiado para la familia Liszt. Czerny aceptó dar a Liszt clases gratuitas de forma diaria.

En 1823 se traslada a París y al acudir al conservatorio de la ciudad es rechazado por el director del centro, Luigi Cherubini, por la norma que él mismo había instaurado y que sólo permitía estudiar en el conservatorio de París a ciudadanos franceses (siendo él italiano). Este hecho provocó que Liszt y muchos otros no pudiesen entrar en el conservatorio y con él tiempo influenció en la debilitación de París como núcleo musical romántico trasladándose éste hacia Alemania.

En París asistió a un recital del virtuoso del violín Nicolo Paganini, en 1831, impresionado por su técnica y presentación surgió en él la idea de revolucionar la técnica pianística. Liszt pasó años estudiando las posibilidades del piano del mismo modo que Beethoven lo había hecho en su juventud pero con un piano mucho más moderno y que evolucionaba año tras año sobre todo gracias a la investigación que la manufactura Érard, dedicaba al instrumento con colaboración de pianistas y músicos de relieve como el propio Ferenc.

Liszt mantuvo una relación estable con la condesa Marie d'Agoult entre 1834 y 1844, con la que tuvo dos hijas y un hijo. Su hija Cosima llegaría a ser más tarde la esposa de Hans von Bülow primero y de Richard Wagner más tarde. En 1847 empezaría su segunda relación amorosa importante con la princesa Caroline von Wittgestein.

Entre 1840 y 1847 Liszt decide hacer giras de conciertos. En 1840 además inventa el recital de piano tal y como lo conocemos hoy en día. También empieza vagamente a desarrollar su faceta como director de orquesta. Sus viajes le llevan a conocer prácticamente toda Europa llegando a ciudades tan distantes como Sevilla y Moscú.

En 1847 Liszt aceptó el puesto de director musical del Duque de Weimar, aunque anteriormente ya había sido nombrado maestro de capilla para eventos extraoficiales y abandonó su carrera como virtuoso del piano. En los años en Weimar se centra en desarrollar su faceta compositiva y de esta época destacan entre otras su Sonata en Si menor para piano, sus poemas sinfónicos, su Missa Solemnis, la Fantasía y Fuga sobre el nombre de Bach y la revisión y edición final de numerosas obras como los Estudios de ejecución Trascendente o sus dos conciertos para piano y orquesta.

En los años 60 y 70 Liszt pasa la mayor parte de su tiempo componiendo obras corales y realizando cursos de impartición gratuita a un grupo muy selecto de músicos entre los que podemos destacar a Rosenthal, d'Albert o Sauer. A pesar del extendido tópico, Albéniz nunca fue alumno de Liszt. Ni tan sólo llegaron a conocerse. Liszt pasó los últimos años de su vida nuevamente en Weimar (entre 1869 y 1886). Retoma una intensa vida de viajes haciendo sus últimos conciertos y la composición de sus últimas obras que



ya en esta época se encontraban en un estilo atonal<sup>15</sup> muy alejado de sus primeras composiciones clásicas. Destacan como obras representativas de este período “Nuages gris” o la “Bagatela” sin tonalidad.

Liszt murió a los 75 años de edad en Bayreuth, durante el festival anual que Wagner (que había muerto en 1883) había creado.

Franz Liszt era el único hijo de Adam Liszt y Maria Anna Liszt (nacida Leger). Su lugar de nacimiento, el pueblo de Raiding, pertenecía en su momento al Reino de Hungría. El idioma local de Raiding, que ahora se encuentra en el Estado austriaco de Burgenland, era el alemán. Por tanto, tanto en su familia como en la escuela a la que iba Liszt sólo se hablaba alemán. Sólo una minoría hablaba húngaro y en asuntos oficiales se utilizaba el latín. Más tarde, Liszt aprendería algo de húngaro en la década de 1870, cuando la población fue obligada a aprenderlo, pero su nivel era muy pobre. Sin embargo, hablaba con fluidez alemán, francés e italiano y algo de inglés.

El padre de Liszt, como amante de la música y miembro de la Sociedad de los Dilettanti, tocaba el piano, el violín y la guitarra; era amigo de Joseph Haydn y de Johann Nepomuk Hummel e incluso actuaba de vez en cuando con ellos en la capilla real. Adam conocía la capacidad musical de su hijo y a los seis años le dio su primera clase de piano. Muy pronto, Liszt empezó a hacer improvisaciones y se hablaba ya de su talento y en 1819 dio su primera actuación como pianista.

Su padre consiguió que Franz fuera presentado ante la Corte de la Casa de Esterházy como niño prodigio. En el *Städtischen Preßburger Zeitung* del 28 de noviembre de 1820; se decía:

"El pasado domingo, el 26 de este mes, al mediodía, tuvo Franz Liszt, de nueve años de edad, la posibilidad de presentarse como pianista ante una numerosa reunión de la alta aristocracia local y de muchos autoproclamados artistas en la casa del ilustre Conde Michael Esterházy. La extraordinaria destreza de este joven artista, así como su rapidez y facilidad para leer las piezas más complicadas de un vistazo mientras se las iban colocando causó una verdadera admiración."

Sentía una gran pasión por enseñar y dar a conocer a nuevos músicos, que más tarde se harían populares como Richard Wagner, que estaba casado con una de sus hijas

---

<sup>15</sup> Muy probablemente influenciado por Wagner

### **Obras principales**

Franz Liszt en 1858. Artículo principal: Anexo: Obras de Franz Liszt (S.1-S.350)  
Artículo principal: Anexo: Obras de Franz Liszt (S.351-S.999)

### **12 Estudios de ejecución trascendental**

Preludio, Fuseses, Paysage, Mazzepa, Feux follets, Vision, Eroica, Wilde Jagd, Ricordanza, Apassionatta, Harmonies de soir, Chasse-Neige.

**12 estudios de ejecución trascendental** inspirados en obras de Paganini

**3 estudios de concierto**

**6 Grandes études** de Paganini, como La Campanella (nº 3).

### **Sonetos del Petrarca**

**Transcripciones de las sinfonías de Beethoven** al piano, nos 1–9

### **Años de peregrinaje**

#### **Sonata en Si menor**

Liebesträume, o 'Sueños de amor' (en especial, el nº 3)

**20 rapsodias húngaras** (nº 20 sin publicar), entre ellas, la 2ª “rapsodia húngara” posiblemente su obra más conocida.

### **4 Valses Mephisto**

#### **Dos conciertos para piano:**

Concierto para piano nº 1

Concierto para piano nº 2

### **Preludios**

Preludio y fuga para órgano

La Ideal

Orfeo

Prometeo

Sonata Dante (véase vídeo)

Sinfonía Dante

Sinfonía Fausto

Tristán e Isolda (transcripción para piano)

Mephisto Waltz

Grand Galop Chromatique

### **Obras corales**

Totentanz para piano y orquesta

### 4.3 Análisis de la obra

También empezaré hablando de la forma –rapsodia- que en su definición encontramos que es un Poema Épico y también puede ser canciones reunidas. En el siglo XIX generalmente fueron obras de forma libre y basadas en melodías folklóricas, el ejemplo más claro de esto son por cierto las rapsodias húngaras de Liszt y las Eslavas de Dvorak.

Brahms aplica el término a algunas obras de tipo –balada<sup>16</sup>-para piano.

Ya en el siglo XX generalmente las rapsodias son para instrumentos solistas y orquesta, como la Rapsodia en Azul de Gershwin y la Rapsodia para Clarinete y Orquesta de Debussy.

La rapsodia número quince de F. Liszt es un arreglo de un himno Húngaro hecho por él y su forma libre pero se visualiza la forma A B A' empieza con una introducción luego sigue la exposición, más adelante un segundo tema, le sigue una cadencia, y viene una reexposición, y culmina con una coda.

Cuadro 5

Compases	1 - 13	14 - 58	59 - 147	148 - 192	193 - 221
Estructura	Introducción	1er tema exposición	2º tema	reexposición	coda
Región tonal	A m	F # m, B 7, F # m, A b, C m, a m, E, a m	A, a m, C, A, B b, C	E, a m, E a m.	A

La rapsodia dos es una obra totalmente libre dividida en dos partes grandes Lasso y una Friska que son partes de las rapsodias, el lasso también tiene forma A B A' con introducción, dos temas y reexposición, y la friska está dividida en cuatro partes grandes que a su vez se pueden subdividir, tenemos la primera parte con un 1er tema, la segunda con el 2º tema, después la tercera con un nuevo tema y la cuarta con otro tema más, la coda usa el cuarto tema.

<sup>16</sup> Diccionario de la Música Enrique Montanillo Merino

## Lassan

Cuadro 6

Compases	1 - 8	9 - 42	43 - 53	54 - 110
Estructura	Introducción	Exposición 1er tema y segundo tema	Desarrollo	Reexposición
Región tonal	C # m, C #,	C # m, E, g # m, E, g # m	G # m, c # m	C # m, A, D, C #, C # m

## Friska

Cuadro 7

Compases	1 - 60	61 - 116	117 - 190	191 - 305	306 - 333
Estructura	1a parte 1er tema	2º tema	3er tema	4o tema con partes de todos los temas	Coda
Región Tonal	F # m,	C #, F #	C #, F #, G #, C #	C #, F #, G #, C #. E, A	C #, F #, C #, F #.

#### 4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

En este tipo de obras se pueden muchas recomendaciones por el alto nivel de pianismo que exigen.

Técnicamente presenta casi todo tipo de dificultad. Octavas, escalas brillantes y fluidas, arpeggios, glissandos (como en la rapsodia quince ya en la parte final), trémolos, combinaciones rítmicas, escalas en terceras, saltos largos, terceras dobles, intercambio rápido de dedos, notas de adorno, trinos, sextas, escalas de acordes, acciacaturas, apogiaturas, prácticamente abarcan todas las dificultades técnicas por eso creo que deben formar parte del desarrollo de todo pianista.

Las dinámicas también exigen del mayor virtuosismo posible ya que estas obras representan la culminación del ROMANTICISMO y el ejemplo mas importante de exploración de las posibilidades pianísticas que se haya escrito. El tempo es rápido dificultando aún mas su ejecución.

Con respecto a la interpretación hay que tomar en cuenta que se tratan de obras relacionadas con los GITANOS y por tanto son tomadas melodías y armonías populares. El carácter es muy libre y visceral mas que intelectual. La rapsodia 15 es una marcha tomada de un himno húngaro que evoca al rey RACKOKZY entonces debe contener un toque glorioso, se recomienda empezar muy piano y bastante lento en la primera figuración rítmica de dieciseisavos ir creciendo y acelerando para después explotar con los acordes. Hacer muchos cambios de movimiento y de toque es característico de las rapsodias así pues la segunda parte (un poco meno allegro) debe contrastar con la primera en la que sugiero un toque mas fino, superficial y cristalino.

En el compás 123 es recomendable tocar el primer dieciseisavo con la mano izquierda y los otros tres con la mano derecha ya que algunas ediciones<sup>17</sup> marcan los dos primeros dieciseisavos con la derecha y los otros dos con la izquierda (ver ejemplo 1)

Ejemplo 1

---

<sup>17</sup> Dover Complete Hungarian Rhapsodies

La cadencia vuelve a rugir estruendosamente. La reexposición del tema tiene un carácter similar al de la primera parte y la coda (compás 193) marca un final triunfal.

La rapsodia No.2 es muy conocida y existen miles de versiones, resultando muy difícil recomendar algo nuevo. Cabe señalar que hay que tomar en cuenta las características rítmicas, tímbricas y contrastantes de la música gitana que de repente acelera y desacelera como en la friska (compases 117 al 154) donde el juego rítmico nos remite a la música gitana. Otro aspecto a tomar en cuenta es el de las melodías muy marcadas en la mano izquierda, por tanto las partes acampanadas en los agudos durante toda la friska deben de supeditarse a la melodía (ver ejemplo 2) salvo algunas partes como por ejemplo las campanas de los compases 48 al 60.

Ejemplo 2

En esta obra los contrastes dinámicos son de suma importancia y pueden diferenciar las partes melódicas y las armónicas como se aprecia en los compases 109 al 116 de la friska donde alternan un carácter suave y el siguiente mas vigoroso (ver ejemplo 3), y es común que durante toda la obra nos encontremos con partes así.

Ejemplo 3

Recomiendo hacer una cadencia propia y muy piano la parte final de las octavas para poder crecer lo suficiente y llegar a la conclusión de la obra de manera triunfal.

**5.- Concierto no. 1 para piano y orquesta en  
sol menor FELIX MENDELSSOHN  
BARTHOLDY (1809- 1847)**



## 5.1 contexto histórico

Las raíces del romanticismo se remontan a los años sesenta del siglo XVIII el impulso original viene de Inglaterra y Suiza pero en Alemania es donde se asienta partir de una vaga disposición hacia lo sentimental, y también como una visión orgánica del mundo en la cual la cultura alemana pudo reconocerse y expresando su propia identidad con tanta fuerza como para lograr imponer una hegemonía durante todo el siglo XIX en Europa, cabe señalar que cualquier concepto en la historia de la cultura puede identificar épocas movimientos espirituales y corrientes estilísticas estrechamente ligados entre si y a la vez contradictorios.

A diferencia del clasicismo que pretende que todo sea perfecto y bello el romanticismo presupone el descubrimiento de la individualidad como la única realidad verdadera que sea posible conocer. Es necesario romantizar al mundo, así descubrirá su significado original<sup>18</sup> quiere decir; conferir a eso que es común un sentido mas alto, a lo cotidiano un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido y a lo finito la apariencia de lo infinito.

En el artista romántico existen dos actitudes antitéticas y al mismo tiempo complementarias, una la ironía, la paradoja: única forma en que parece posible conciliar a los contrarios y la otra el tormento o nostalgia (sehnsucht) deseo que se nutre de sí mismo, que se repliega sobre sí mismo y se satisface en la imposibilidad misma de satisfacción.

Para Schlegel es el surgimiento primordial de la naturaleza, el primer escalón de la evolución del mundo, la madre de todas las cosas, el comienzo de todo devenir. Encontramos aquí la nueva, profunda y misteriosa ligadura que los románticos establecieron entre la naturaleza y la poesía y comprendemos mejor su condenación radical del arte primitivo y descriptivo de toda forma de expresión que quiera tener un significado definido.

Los escritores del primer romanticismo llegan a una conclusión que produce una revolución sin precedentes en la historia de la música que puede resumirse en dos puntos fundamentales: uno que la música es promovida al rango mas alto de las artes y la otra que la música vocal cede a la música instrumental el papel protagónico en esta etapa, tal revolución primero se concibe en la reflexión teórica antes que en la práctica y se puede afirmar que la música romántica es una invención de poetas, filósofos y literatos.

Existe un desfase de unos veinte años entre la primera obra de literatura romántica de Wackenroder (1796) y las primeras obras musicales consideradas románticas de Schubert (1814).

Parte importante de la nueva estética es la idea de la música absoluta o sea música libre de condicionamientos de lugar, espacio, tiempo y función social sin relación con otras formas de expresión artística y por tanto pura aparece hasta mediados del siglo XIX acuñado a Richard Wagner sin embargo a finales del siglo XVIII la idea estaba presente que literalmente sacudía la concepción musical dominante. Wackenroder por su parte hace un escrito titulado "La particular esencia profunda de la música" en el cual se exalta la inexplicable simpatía que resuena entre las relaciones matemáticas de los

---

<sup>18</sup> Novalis 1772-1801

sonidos singulares y las fibras del corazón humano, la exaltante potencia de los sonidos, solo ellos capaces de proyectar al hombre hacia lo alto.

La primacía de la música y en especial de la música instrumental es un tema recurrente en toda la literatura del primer romanticismo, como en la poética de Jean Paul aunque sin tocar el umbral del romanticismo ejerce una influencia decisiva sobre la formación espiritual de más de una generación de artistas románticos lo cual es puesto de manifiesto por el ya mencionado Wackenroder creando el prototipo del artista romántico dividido entre el arte y la vida.

También Tieck tiene escritos dedicados a la música entre los cuales encontramos uno titulado "Sinfonías" en el cual la superioridad de la música instrumental sobre la vocal es claramente teorizada y nos habla de una sinfonía como la cúspide de la elaboración musical.

Existe un autor también genial de la concepción romántica que parece encarnar el alma del romanticismo: Ernest Theodor Hoffmann, su actividad literaria comienza en 1808 con la novela "Ritter Gluck", en donde habla del compositor, después adquiere un cargo en el gobierno de Prusia en 1816, y sigue tejiendo obras en donde la principal protagonista es la música.

Encuentra en ella su proyección fantástica, y describe a un músico Johannes Kreisler permanentemente torturado por la contradicción de su deseo insaciable de infinito, la aspiración de una vida totalmente resuelta en los ideales del arte, y la sofocante grisura cotidiana a la cual el mismo ejercicio de su profesión le condena, con un desenlace trágico cercano a la locura.

También escribe una crítica a la quinta sinfonía de Beethoven en 1810 y otras más, llevando al compositor a ubicarlo como romántico, también hace algo con respecto de Palestrina y a él lo hace acreedor del arte más puro (música vocal) y a Beethoven el hacedor de una música verdadera (instrumental).

Hay algo más que Hoffmann trata y es sobre la melodía y la armonía, en el cual los románticos rechazan a la melodía por descender directamente de la concepción de la música como representación de los afectos, teniendo como finalidad conmover el corazón humano, es entonces un principio racionalista, conectado con la teoría del arte como imitación de la naturaleza y como tal combatido por los románticos.

En suma nos encontramos una vez más frente a una inversión de la concepción de la música porque la melodía ya no es la soberana absoluta, lugar privilegiado de los afectos determinables, siendo la armonía su sostén o soporte funcional.

## 5.2 aspectos biográficos de Mendelssohn.

Félix Mendelssohn nació en Hamburgo, hijo de un banquero y nieto del famoso filósofo Moisés Mendelssohn. Su nombre completo fue Jacob Ludwig Félix Mendelssohn - Bartholdy. Cuando tenía tres años, su familia se trasladó a Berlín. Mendelssohn era un niño prodigio, que tocaba el piano con maestría y componía piezas musicales. Tuvo una profesora de piano formada en París y un profesor de composición de Berlín. A los nueve años hizo su primera aparición en público, cuando participó en un concierto de música de cámara. A los 13 años compuso su primera obra publicada, un cuarteto para piano.

En un encuentro con Goethe, el famoso escritor quedó impresionado de la forma en que Mendelssohn tocaba el piano y le dijo que si algún día estuviese triste, quisiera que Mendelssohn acudiese a verle con su música.

Su primera sinfonía la compuso Mendelssohn a los 15 años, y a los 17 su obertura "Sueño de una noche de verano", basada en la obra del mismo nombre de Shakespeare, y probablemente la obra más conocida de su adolescencia. Un año más tarde se representó por primera vez una ópera suya, aunque ya había compuesto varias con anterioridad. En 1830 escribió su poema sinfónico (aunque titulado "Obertura") Las Hébridas, también conocido como La Gruta de Fingal, que se interpreta regularmente en la actualidad. La música está inspirada en temas escoceses, país que había visitado unos años antes. Esa misma música influyó en su tercera sinfonía, denominada "Escocesa", que Mendelssohn escribió de forma intermitente entre 1830 y 1842. Uno de sus numerosos viajes por Europa le llevó a Italia, donde se inspiró para su cuarta sinfonía llamada la "Italiana", una de sus obras más conocidas. En total escribió cinco sinfonías.

Mendelssohn compuso también dos conciertos para piano que gozan de una gran aceptación, así como el Concierto para violín en mi menor, que es una de las obras de la música clásica romántica más sobresalientes. También escribió música de cámara, entre las que se encuentran su conocido octeto para cuerdas, obras para piano sólo y dos grandes oratorios. En estos últimos se aprecia una gran influencia de Bach, cuya música popularizó Mendelssohn ante un público todavía poco conocedor de la música barroca.

En 1842 Mendelssohn compuso música para determinados pasajes de la obra de Shakespeare Sueño de una noche de verano, para la que ya había escrito la obertura. Una de las piezas de esta obra es la famosa "Marcha nupcial", que se sigue tocando en la actualidad en numerosas bodas. Aunque Mendelssohn no fue un compositor que influyera sobre otros de su tiempo o de épocas posteriores, su música fue muy popular en su tiempo y sigue siéndolo en la actualidad. El registro de sus composiciones comprende 72 obras publicadas en vida y 49 obras póstumas.

En los últimos años Mendelssohn tuvo una salud precaria. Parece ser que, además, la muerte de su hermana Fanny en mayo de 1847 le sumió en una profunda depresión. Pocos meses después de su hermana, Mendelssohn murió en Leipzig a los 38 años de edad.

Beethoven tenía 38 años y Schubert 12, cuando, el 3 de febrero de 1809, en Hamburgo, Alemania, nació Jacob Ludwig Félix Mendelssohn Bartholdy, una de las personalidades de mayor influencia en la vida musical de Europa de la primera mitad del

siglo XIX. Al igual que Mozart, fue un niño prodigio. Nació, creció y se educó dentro de una sociedad con poderosa influencia intelectual. De ancestros judíos por línea paterna y materna. Fue hijo del banquero Abraham Mendelssohn y nieto del filósofo Moisés Mendelssohn, cuyo padre se apellidaba Mendel, de ahí el apellido Mendelssohn, que significa “hijo de Mendel”. La madre de Félix, Lea Salomón, era como el padre, de una gran cultura: hablaba varias lenguas, tocaba el piano y dibujaba de “modo admirable”, don este último que heredó su hijo. Mendelssohn tuvo tres hermanos. Los cuatro hijos de la familia Mendelssohn Bartholdy fueron bautizados y educados como protestantes, a sugerencia de un cuñado del padre, Jacob Salomón Bartholdy, quien influyó en los padres de Félix para que cambiaran de religión y adoptaran el apellido Bartholdy, con la finalidad de evitar el antisemitismo de la sociedad alemana de la época y de este modo poder desenvolverse sin problemas en ella.

La educación de los hermanos Mendelssohn Bartholdy fue muy rígida: los padres supieron crear un ambiente adecuado para el desarrollo de sus hijos, con la finalidad de que aprovecharan la gran cultura que podían darles con sus recursos económicos. Así, la familia vivía cómodamente pero sin ostentación.

Primeros estudios.

Mendelssohn a la edad de 12 años, luego del nacimiento de Félix y por razones políticas y comerciales, la familia muda de residencia a Berlín. A los 6 años, el niño Félix comenzó a recibir lecciones de piano con la madre y a los 8 empezó a estudiar composición con Zelter, quien “era un viejito gruñón, pero excelente y severo maestro”. Empleaba como base de su enseñanza musical el clave bien temperado de Bach, pues admiraba y difundía entre sus alumnos las obras de este gran maestro. Gracias a su influencia, Mendelssohn apreció la música de Johann Sebastian Bach y años después se esforzaría por difundirla entre su público. El joven músico dominó sin dificultad alguna la teoría musical a la vez que aprendía a tocar el piano. Además, no descuidaron su cultura general y le enseñaron idiomas, dibujo y pintura, por la que sintió un gran entusiasmo, baile, natación, equitación y esgrima. Pronto se convirtió en un niño prodigio; practicaba todos los géneros musicales. Podría decirse que muchas de sus composiciones de esta época sobrepasan el mero ensayo.

A los 9 años, Mendelssohn se presentó por primera vez en público en un concierto de cámara. A los 10 años comenzó a componer y a los 11 ya había escrito un trío para piano y cuerdas, una sonata para piano y violín, cuatro piezas para órgano, una opereta cómica en tres actos y una cantata. A los 12 compuso cinco cuartetos para cuerdas, nueve fugas, varias piezas para piano y dos operetas. A los 13 tocó en público un concierto suyo para piano. A los 14 disponía de una orquesta privada, lo que estimulaba grandemente su producción musical. Al cumplir los 15, su ópera “Los dos sobrinos” se ensayó por primera vez con orquesta; ese año terminó su duodécima sinfonía juvenil, que es anterior a sus cinco sinfonías conocidas; y a los 17 dirigió su primera obra maestra: la obertura de concierto “Sueño de una noche de verano”.

En 1821 el joven Félix había visto y admirado la ópera de Weber “El cazador furtivo”; por ello, grande fue su alegría cuando este compositor se hizo amigo de su familia. La influencia de Weber fue decisiva en la vocación profesional del joven Mendelssohn. Y el talento literario de éste fue tan precoz como su genio musical. El 6 de noviembre del mismo año, su maestro Zelter lo llevó a visitar a Goethe, de 72 años, a

Weimar. Goethe se refería cariñosamente al niño como “mi pequeño David, que me deleita con su música cuando estoy hastiado del mundo”.

Pero Félix no fue el único músico de la familia Mendelssohn. También lo fue su hermana Fanny, quien nació “con los dedos para tocar fugas de Bach”, según propia expresión de la madre de los niños. La buena situación económica de la familia permitió que los niños recibieran una sólida cultura general. Tanto Félix como Fanny estudiaban desde las cinco de la mañana hasta las últimas horas de la tarde. Este horario riguroso era una tradición familiar desde la época del abuelo filósofo. El padre de Félix también fue exigente con su hijo, el cual, desde muy joven, como si fuera lo más natural, estudió y trabajó en sus obras con gran aplicación. Algunos entendidos atribuyen a esto que su salud se desgastara rápidamente, como la de Mozart, y muriera a la temprana edad de 38 años.

La sociedad de la época, de clara tendencia paternalista, influyó grandemente en la familia de los Mendelssohn Bartholdy: mientras al joven Félix se le alentó, educó y apoyó en su vocación musical, cosa un tanto rara para un banquero judío, con Fanny, “por ser mujer”, no pasó así. Su destino era ser una buena esposa y ama de casa. En 1829 se casó con el pintor Hensel. No obstante, Félix y Fanny, dada la férrea formación familiar, fueron un ejemplo de amor fraternal; incluso ella era mejor pianista que él y Félix siempre valoró las críticas que ella le hacía en todo sentido.

Podría decirse que los elogios no le faltaron nunca a Félix. Su maestro Zelter se sentía orgulloso de él. A pesar del éxito musical que tenía Félix, ya se acercaba a la edad en la cual debía optar por una carrera, y el padre quería estar realmente seguro de que su hijo podía ganarse la vida como músico. Para ello, el banquero llevó a su hijo a París en la primavera de 1825, con la intención de conocer la opinión del famoso compositor italiano Luigi Cherubini. La opinión de Cherubini no dejó dudas: “Conseguirá mucho; en realidad, ya lo ha conseguido”. Félix Mendelssohn tenía 16 años de edad. Un año después estrenó su obertura para el “Sueño de una noche de verano” de Shakespeare, y ya se le consideró un maestro. Por aquella época sólo tuvo que lamentar el fracaso de su quinta ópera “Las bodas de Camacho”, representada en un teatro de segundo orden. También en esa época estudiaba en la Universidad de Berlín.

Durante el verano de 1825, los Mendelssohn cambiaron de domicilio y se instalaron en una elegante mansión situada en las afueras de Berlín. Este lugar fue fuente de inspiración de muchas obras del joven Félix y también fue el centro social y musical de Berlín. En la parte posterior del edificio, existía un jardín de unos siete acres, que originariamente había formado parte del coto de caza de Federico el Grande. En el centro del jardín y en sitio privilegiado, había una pérgola pintada al fresco con “capacidad para varios cientos de personas”. Abierta en verano y cerrada con cristales en invierno, se convertía en teatro y salón de conciertos. A estas veladas musicales en casa de los Mendelssohn asistieron algunas personalidades muy notables de la época: Humboldt, Hegel, Heyse, Moscheles, Weber, Chopin, Heine y otros.

A los 19 años de edad, Mendelssohn compuso otra obertura “Mar en calma y próspero viaje”. Sus numerosos éxitos como pianista, director y compositor no consiguieron envanecerlo: prueba de ello son los esfuerzos que hizo para hacer conocer al público la obra de Bach, que admiraba gracias a su maestro Zelter. Félix le propuso a su maestro dirigir en público la “Pasión según San Mateo”. Por razones técnicas, Zelter consideró imposible la ejecución de esta obra, pero el ímpetu de Félix se impuso y el 11

de marzo de 1829, esta obra fue ejecutada por primera vez desde la muerte de Bach: Mendelssohn dirigió la orquesta y Zelter los coros. Desde entonces, Bach fue redescubierto para el gran público. Por aquella época predominaba la música de Haydn, Mozart, Weber, Spontini, Rossini, Gluck, Graun, Fasch y Haendel.

Tiempo después, por consejos de su padre, Félix Mendelssohn emprendió una serie de viajes para dar a conocer su talento en otras tierras. En abril de 1829, visitó Inglaterra por primera vez y dirigió en Londres un concierto en la Sociedad Filarmónica. La ciudad le produjo al joven músico una profunda impresión: “Es impresionante, ¡es de locura! Estoy completamente aturdido y confundido. Londres es el monstruo más grande y complicado que existe sobre la faz de la tierra”. Los músicos de la Filarmónica se sorprendieron al principio de que tuvieran que obedecer a un muchachito y no a un maduro director. El talento de Félix pronto los hizo olvidarse de prejuicios y el concierto tuvo éxito. Los críticos aclamaron su música y su obra. Cinco días más tarde, Félix hizo su primera aparición como pianista tocando de memoria el “Konzertstück” de Weber. Félix Mendelssohn escribió a sus padres: “¡Por Júpiter!, yo toco mejor aquí que en Berlín. ¿Y por qué? Porque aquí la gente muestra más satisfacción en escucharme.”

Una vez que hubo cautivado a toda Londres, extendió su viaje a Escocia, cuyos paisajes le inspiraron algunas de sus mejores obras: la “Sinfonía escocesa” y la obertura de concierto “Las Hébridas”, más conocida como “La gruta de Fingal”. Pero los paisajes escoceses despertaron no sólo su genio musical, sino también su inspiración poética. Escribió: “Cuando Dios se pone a pintar paisajes, crea cuadros de extraña belleza.” De Escocia retornó a Londres, en donde se puso a trabajar en varias obras: una pieza para órgano para el casamiento de su hermana Fanny con el pintor Wilhelm Hensel y una opereta para las bodas de plata de sus padres. Lamentablemente, un accidente de tránsito le dañó una rodilla y tuvo que guardar cama durante dos meses.

Una vez restablecido de su accidente, retornó a sus viajes. En otoño de 1830 hizo realidad uno de sus más caros anhelos: visitar Italia. Conoció a Berlioz en Roma y a Franz Liszt en París. Pero, a donde quiera que iba, Munich, Viena, Venecia, Bolonia, Florencia, Roma, era el favorito de las reuniones y mimado por la fortuna: todo el mundo lo halagaba en exceso. Pero nunca cedió al egoísmo ni a la presunción: era noble y devoto de sus amigos. A los 21 años de edad, escribió la “Sinfonía La Reforma” y a los 22 empezó las famosas sinfonías “Italiana” y “Escocesa”. A pesar de su recargado trabajo, fue metódico con su vida. Su horario era: en las mañanas, música; en las tardes, visita a los museos de pintura; y, en las noches, bailes. En los salones de bailes, “con su elegante figura, sus largos pantalones blancos, su casaca azul y su chaleco de vistosos colores, era la luz central alrededor de la cual revoloteaban las mariposas más hermosas de la sociedad italiana”. En cierta ocasión escribió a su familia: “Así es; no hago otra cosa que coquetear.” Como Franz Liszt, Mendelssohn también era enamorado de la belleza femenina, pero, a diferencia de aquel, jamás incurrió en escándalo alguno.

Mendelssohn recibió una invitación para dirigir la orquesta en el Festival de Düsseldorf. Luego del éxito obtenido, se le ofreció el puesto de “director de todos los conocimientos musicales, públicos y privados, de la ciudad, por un periodo de tres años”, con un buen sueldo. Félix Mendelssohn ya era considerado, pues, un músico profesional. Hizo una gran labor; sin embargo, tuvo problemas con el intendente de la ciudad y prefirió dimitir “antes que someterme a intrigas y mezquindades”. Pesó en la decisión el hecho de

que había recibido además una invitación para dirigir en Leipzig; viajó a esa ciudad en 1835, para hacerse cargo de la dirección de la Gewandhaus. En noviembre de ese año, a los pocos meses de su llegada a Leipzig, experimenta la primera gran pena de su vida: su padre muere de un ataque al corazón.

Poco antes de la tragedia, Mendelssohn había conocido a otro músico romántico, Robert Schumann, la amistad que entabló con este músico mitigó en algo el dolor por la pérdida de su padre y amigo. Schumann admiraba grandemente a Mendelssohn. Durante algún tiempo, fueron inseparables: Mendelssohn era el genio reconocido y Schumann el desconocido. Lejos de envidias y celos profesionales, ambos se apoyaron mutuamente: Schumann, desde su puesto de crítico musical en un diario, escribía artículos a favor de las composiciones de Mendelssohn y éste, como director de la Gewandhaus de Leipzig, prestó su más generoso apoyo, difundiendo las obras de Schumann. La amistad de ellos parece ser que fue sincera: Schumann se regocijó mucho cuando a Mendelssohn le confieren el título honorario de doctor de la Universidad de Leipzig. Otro hecho que corrobora esta afirmación es que Schumann fue uno de los primeros que felicitaron a Félix Mendelssohn con motivo de su matrimonio con Cécile Jeanrenaud, la hija del pastor de la Iglesia Francesa Reformada de Francfort.

Transformó la mediocre orquesta de Leipzig en la principal organización musical de Europa. Su nombre llegó a ser una leyenda en numerosos círculos musicales. Músicos de todas partes acudían en peregrinación para visitar al joven músico y para “aprender de sus sabias palabras”. Centenares de ojos le seguían con gran admiración cuando, “envuelto en su capa española”, se paseaba por las calles del brazo de su amorosa Cécile

Mendelssohn tenía unos 33 años y la vida le sonreía: gozaba de incuestionable prestigio e independencia económica. A diferencia de otros había cosechado muchas glorias en poco tiempo. Algo lo empujó a emprender varios trabajos a la vez, con una actividad inusual y febril. Sin abandonar su puesto en Leipzig, aceptó el ofrecimiento del rey Federico Guillermo IV de dirigir el departamento de música de la Academia de Artes de Berlín. En 1844, alternó su tiempo entre Leipzig y Berlín, pero nunca se sintió a gusto en esta última ciudad. Compuso gran cantidad de obras, como el famoso “Concierto para violín”, trabajó con afán para erigir un monumento a Bach, abrió un Conservatorio de Música en Leipzig, que sería famoso, dirigió y ejecutó conciertos en Alemania e Inglaterra, muchos de ellos “a beneficio” o de carácter caritativo.

Toda esta gigantesca tarea lo dejaría extenuado. En cierta ocasión, sus admiradores casi lo asfixian al querer felicitarlo. En otra oportunidad, el público le exigía repeticiones con tal insistencia, que al final tuvo que disculparse por encontrarse totalmente extenuado. Al final, tantas fatigas terminaron por mermar su salud. Sufría de severos dolores de cabeza. Por ello Mendelssohn suspendió sus actividades por un tiempo. Dejó Berlín y se retiró a Francfort. En 1845 volvió al puesto de director de los conciertos de la Gewandhaus de Leipzig, y con ello a todas sus actividades anteriores: componer, dirigir, enseñar, etc. En 1846, visitó Inglaterra por última vez. Ofreció conciertos en varias ciudades. Fue invitado a tocar en el Palacio de Buckingham, en presencia de la reina Victoria y del príncipe Alberto. Se le consideraba el más significativo de los compositores germanos y su influencia era enorme.

Mendelssohn volvió a Leipzig, y por recomendación médica, aceptó ayuda de otros para cumplir sus tareas; pero en mayo de 1847 murió de súbito su hermana Fanny,

víctima de embolia cerebral, y el golpe que le produjo la noticia, le causó un derrame cerebral. Se restableció transitoriamente y retornó a su trabajo. Escribió algunas composiciones, dio unos pocos conciertos, pero había algo en su arte, que lo hacía diferente de sus épocas anteriores. Señaló su amigo Henry Chorley: "Cuando lo oí tocar, sentí como si me hubiera despedido para siempre del músico." La enfermedad del músico era mental. Violentos dolores de cabeza le provocaban desvanecimientos. Antes de su recaída final, escribió una canción más: "Nachtlied". Cuando Mendelssohn estaba gravemente enfermo, un gentío se agolpaba en la puerta de su residencia. Se publicaban boletines cada hora sobre su estado de salud. A eso de las 21:00 del día 4 de noviembre de 1847, el compositor se hallaba inconsciente, rodeado por su familia y amigos. Murió a los 38 años. Seis años después, su bella esposa lo seguiría.

## **Catálogo de obras**

### **Obra orquestal Sinfonías.**

N.º 1 en do menor, Op. 11 (1824)

N.º 2 («Lobgesang»), sinfonía-cantata en si bemol mayor, Op. 52 (1840)

N.º 3 («Escocesa») en la menor, Op. 56 (1830-42)

N.º 4 («Italiana») en la mayor, Op. 90 (1833)

N.º 5 («Reforma») en re menor, Op. 107 (1830-32).

### **Oberturas**

Obertura para El sueño de una noche de verano en mi mayor, Op. 21 (1826)

Overture für Harmoniemusik, Op. 24 para 23 instrumentos de viento (1826. Revisada en 1838)

La Gruta de Fingal o Las Hébridas en si menor, Op. 26 (1830-32)

Meeresstille und Glückliche Fahrt (Calma del mar y viaje feliz) en re mayor, Op. 27 (1828-32)

Märchen von der schönen Melusine en mi mayor, Op. 32 (1833)

Ruy Blas en do menor, Op. 95 (1839)

Obertura en do, Op. 101.

### **Piano**

Lieder ohne worte (canciones sin palabras), diversos números de Opus  
Piano y orquesta

Capriccio brillant en si menor, Op. 22 (1832)

Concierto n.º 1 en sol menor, Op. 25 (1831)

Rondo brillant en mi bemol mayor, Op. 29 (1834)

Concierto n.º 2 en re menor, Op. 40 (1837)

Sérénade et allegro giocoso en si menor, Op. 43 (1838).

Violín y orquesta

Concierto en mi menor, Op. 64 (1844).

Varios

Trauermarsch en la menor, Op. 103 (1836)

Marcha en re mayor, Op. 108 (1841)

13 sinfonías para orquesta de cuerdas (1821-25).



### **Música instrumental Piano**

Capriccio en fa sostenido menor, Op. 5 (1825)  
Sonata en mi mayor, Op. 6 (1826)  
7 Piezas características en mi menor, si menor, re mayor, la mayor, la mayor, mi menor y mi mayor, Op. 7 (pub. 1827)  
Rondo capriccioso en mi menor, Op. 14  
Fantasia Op. 15  
3 Fantasías en la menor, mi menor y mi mayor, Op. 16 (1829)  
Romanzas sin palabras, Op. 19 (1829), Op. 30 (1833-34), Op. 38 (1837), Op. 53 (1841), Op. 62 (1843-44), Op. 67 (1843-45), Op. 85 (1834-45), Op. 102 (1842-45)  
Caprices en la menor, mi mayor y si bemol menor, Op. 33 (1833-35) \*6 Preludios y fugas, Op. 35 (1832-37) \*Variaciones serias en re menor, Op. 54 (1841)  
6 Kinderstücke, Op. 72 (1842) \*Variaciones en mi bemol mayor, Op. 82 (1841)  
\*Variaciones en si bemol mayor, Op. 83 (1841)  
3 Preludios y 3 estudios, Op. 104 (1834-38) \*Sonata en sol menor, Op. 105 (1821)  
\*Sonata en si bemol mayor, Op. 106 (1827)  
Albumblatt en mi menor, Op. 117 (1837)  
Capriccio en mi mayor, Op. 118 (1837)  
Perpetuum mobile en do mayor, Op. 119 \*Otras piezas diversas.  
Órgano  
3 Preludios y fugas, Op. 37 (1833-37) \*6 Sonatas, Op. 65 (1839-44)  
Fuga en fa menor (1839)  
Preludio en do menor (1841)  
Andante y allegro (1844).

### **Música de cámara**

Variaciones en si bemol mayor para dúo de pianos, Op. 83a  
Allegro brillant en la mayor para dúo de pianos, Op. 92 (1841)  
Dúo concertante sobre Preciosa de Weber para dos pianos  
Sonata en si bemol mayor para piano y violonchelo n.º 1, Op. 45 (1838)  
Sonata en re mayor para piano y violonchelo n.º 2, Op. 58 (1843)  
Variaciones concertantes en re mayor para violonchelo y piano, Op. 17 (1829)  
Canción sin palabras en re mayor para violonchelo y piano, Op. 109 (1845)  
Sonata en fa menor para violín y piano, Op. 4 (1825)  
Trío en re menor para piano, violín y violonchelo, Op. 49 (1839)  
Trio en do menor para violín y violonchelo, Op. 66 (1845)  
3 cuartetos en do menor, Op. 1 (1822), fa menor, Op. 2 (1823) y si menor, Op. 3 (1824-25) para piano y cuerdas  
2 piezas concertantes en fa menor y re menor para clarinete, «cor de basset», trompa y piano, Op. 113 y Op. 114 (1833)  
7 cuartetos de cuerda en si bemol mayor, Op. 12 (1829), en la menor, Op. 13 (1827), en re mayor, mi menor y mi bemol mayor, Op. 44 (1837-38), en fa menor, Op. 80 (1847) y Op. 81 (1827-47)  
2 quintetos de cuerda en la mayor, Op. 18 (1831) y si bemol mayor, Op. 87 (1845)  
Sexteto en re mayor con piano, Op. 110 (1824)  
Octeto en mi bemol mayor para 4 violines, 2 violas y 2 violonchelos, Op. 20 (1825).

### **Obra vocal y coral**

Voz y órgano  
3 piezas con solo y coro: Aus tiefer Not, Ave Maria, Mitten wir, Op. 23  
3 motetes con coro de mujeres, Op. 39 (1830).

Voz y piano

12 Lieder, Op. 8 (1830)d\*12 Lieder, Op. 9 (1829)

6 Lieder, Op. 19a (1830)

6 Lieder, Op. 31

6 Lieder, Op. 34 (1834-37)

6 Lieder, Op. 47 (1839)

6 Lieder, Op. 57 (1839-42)

6 Lieder, Op. 71 (1842-47)

3 Lieder, Op. 84 (1831-39)

6 Lieder, Op. 86 (1826-47)asffsa tonot erres

6 Lieder, Op. 99 (1841-45)

6 Dúos con piano, Op. 63 (1836-44)

7 Dúos con piano, Op. 77 (1836-47)

3 Volkslieder y otras canciones.

Coro a cappella

**Cerca de 50 obras.** Op. 41, 48, 50, 59, 75, 76, 88, 100, 116 y 120, compuestas entre 1834 y 1847.

### **Coros con orquesta**

Salmo 115 para solo y coro, Op. 31 (1830)

Salmo 42 para solistas y coro, Op. 42 (1837)

Salmo 95 para tenor y coro, Op. 46 (1839)

Salmo 114, Op. 51 (1839)

Salmos 2, 22 y 43 para solistas y coro, Op. 78 (1844)

Salmo 98, Op. 91(1843)

3 motetes para solistas y coro, Op. 69 (1847)

6 anthems, Op. 79 (1843-46)

6 cantatas sobre corales luteranos: Christe, du Lamm Gottes (1827), Wer nur den lieben Gott lässt walten (1829), O Haupt voll Blut und Wunden (1830), Vom Himmel hoch (1831), Wir glauben all an einen Gott (1831), Ach Gott vom Himmel sieh darein (1832)

Tu es Petrus para coro a 5 voces, Op. III (1827)

An die Künstler, Op. 68 (1846)

Kyrie Eleison para doble coro (1846)

Lauda Sion, cantata, Op. 73 (1846)

Paulus, oratorio, Op. 36 (1836)

Elias, oratorio, Op. 70 (1846)

Christus, oratorio inacabado, Op. 97 (1847).

Música de teatro

Antígona, música incidental, Op. 55 (1841)

Die erste Walpurgisnacht, Op. 60 (1842)

Sueño de una noche de verano, Op. 61 (1843)

Athalia, Op. 74 (1843)

Oedipus in Kolonos, Op. 93 (1845).

### **Ópera**

Die Hochzeit des Camacho, Op. 10 (1825)

Die Heimkehr aus der Fremde, Op. 89 (1829)

Loreley (inacabada), Op. 98 (1847).

### 5.3 Análisis de la obra

El concierto es una composición para uno o mas solistas<sup>19</sup> por lo general en tres tiempos, la palabra en su acepción original significa simplemente composición para mas de un interprete en armoniosa conjunción.

A finales del siglo XVI y principios del XVII se aplicaba también el término a obras corales<sup>20</sup> y en ese mismo siglo aparece el concierto “Grosso” en donde según la habilidad musical de los integrantes de la orquesta se escogía un reducido número de ejecutantes (los mejores) llamado “Concertino” que hacían la parte solista y la masa de la orquesta acompañaba se llamaban “Ripieno”<sup>21</sup>.

Con Torelli la secuencia Rápido-Lento-Rápido queda finalmente establecida y también se enriquece adoptando la forma sonata. El violín se vuelve el primer instrumento concertino ( Conciertos de Vivaldi).

Ya para el concierto Clásico el solista se hace de una presencia más nítida y la forma sonata existe en todo momento, aparece la cadencia en donde el solista hace uso de sus habilidades de improvisación o virtuosismo. El concierto Romántico no difiere mucho aunque se trata de armonizar mas al solista con la orquesta formando un todo.

El primer movimiento tiene la forma sonata que va de lo tónica al tono relativo, de una concepción binaria en dos grandes grupos de tres A B C y A' B' C' en donde a y c son los temas uno y dos respectivamente y b son los puentes modulantes. Tiene un final que es una parte transitoria hacia el segundo movimiento.

Cuadro 8

Compases	1 - 37	37 - 75	76 - 112	113 - 137	137-179	180-233	234-271
Estructura	<b>A</b> A  1er motivo y 2º motivo 1er tema	B  Puente	C  2º tema	<b>B</b> A'  1er motivo 2º tema	B'  Puente	C'  2º motivo 2º tema	Puente transitorio
Región Tonal	G m, D, c m, g m	A, g m, c m, B b	B b, D b	B b, E bm, B b	B b, D, g m, B b, D	D, B b, D, gm	G m, G, B

Para el segundo movimiento tenemos una forma A B A' , comienza con material de transición que viene del primer movimiento, es la orquesta la que nos muestra el primer tema que es el tema principal del movimiento en seguida viene el solista y lo presenta

<sup>19</sup> Triple concierto de Beethoven violin cello y piano

<sup>20</sup> Vísperas de la virgen Monteverdi 1610

<sup>21</sup> Relleno

también, le siguen algunas variaciones al tema, volvemos con el tema una vez mas y en seguida tenemos un segundo tema mas reducido, después sigue el desarrollo en donde encontramos algunas inflexiones y modulaciones pasajeras y finalizamos con el tema de vuelta en la recapitulación, preimero en la orquesta y luego con el solista.

Cuadro 9

Compases	1 - 46	47 - 66	67 - 93
estructura	A Exposición 1er tema y 2º tema	B Desarrollo	A' Reexposición 1er tema y 2º tema
Región Tonal	E, F #	B, E, B, e m, B7	E

El tercer movimiento en realidad es un Rondo, en donde tenemos postemas que se repiten constantemente en diferentes tonalidades (sobre todo el segundo) su forma empieza con una introducción y después sigue A B A C A D A y finaliza con una coda larga.

Cuadro 10

Compases	1-38	39-97	98-111	112-117	118-131	132-181	182-203	204-226	227-285
Estructura	Introducción	A 1er y 2º tema	B	A' 1er tema	C	A'' 1er y 2º tema	D	A''' 1er tema	Coda
Región tonal	E, B, VII° -G,	G, D7, G	C	G, D	G, D	G, B, e m, D	D, e m, VII° - G	G, E7 VII°- D D7	G

#### 5.4 sugerencias técnicas e interpretativas

Para este concierto tenemos el referente de una de las mejores grabaciones del concierto que es de Rudolph Serkin<sup>22</sup> en la cual encontramos una versión de un virtuosismo notable aunque difiero un poco en cuanto a los tiempos no puedo apuntar nada mas ya que es maravillosa su ejecución y prefiero que la escuchen. Se trata de una de las mejores orquestas del mundo y un gran director.

El concierto está escrito de manera clásica, con una armonía fácil de identificar, y varias dificultades pianísticas que deben superarse como las que nos remiten a los estudios de Czerny,<sup>23</sup> (ver ejemplo 1) los compases 9 y 10 del primer movimiento en la mano derecha, los compases 24 al 27 mano derecha, y en la culminación de la presentación del tema compases 28 al 33.

Ejemplo 1

Sugiero en el primer movimiento que a partir del *leggiero*, compás 121, el ejecutante crezca y decrezca los arpegios de la mano derecha pero sin exagerar porque la parte principal la lleva la orquesta. Para las escalas en sextas en los compases 138 al 144 sugiero un *crecendo* a la parte mas aguda de la escala a manera de ráfaga y unos arpegios *clareos* descendentes (ver ejemplo 2)

Ejemplo2.

---

<sup>22</sup> Philadelphia Orchestra Eugene Ormandy

<sup>23</sup> The Art of Finger Dexterity No. 14

En el segundo movimiento el solista esta tocando a la par de la orquesta casi todo el tiempo, recomiendo un sonido mas cantábile destacando las melodías. En la parte de la reexposición cuando la orquesta toma el tema y el pianista hace arpeggios sugiero una sonoridad líquida y sutil para apreciar el tema que hacen las cuerdas.

En el tercer movimiento encontramos acordes disueltos descendentes y arpeggios (compás 21) que constituyen dificultades técnicas importantes de resolver, y en la parte del “molto allegro e vivace” compás 39 se sugiere una ejecución brillante tal y como los historiadores refieren que lo tocaba el propio Mendelssohn, después se encuentra una dificultad técnica en el compás 71 que yo trabajé con diferentes ritmos en la mano derecha tomando los cuatro dieciseisavos primeros, estudiando, 1.- dos dieciseisavos y dos octavos, 2.- un dieciseisavo dos octavos y un dieciseisavo, 3.- dos octavos y dos dieciseisavos (ver ejemplo 3) eso me ayudo a controlar esa parte, recomiendo estudiarla lento hasta dominarla y luego ir imprimiendo velocidad.

Ejemplo 3

Al compás 159 en donde tenemos un solo del pianista sugiero una interpretación mas libre a modo de cadencia. Para la coda (compás 227) hacer énfasis a una sonoridad mas grande y explotar hacia un final grandioso como culminación del movimiento.

## **-COCLUSIONES**

La conclusión mas importante a la que he llegado al hacer este trabajo es que preparar un recital cualquiera e investigar sobre cada obra a interpretar (forma, periodo, compositor, etc.) requiere tiempo y no es posible lograr algo decoroso a falta de este, lo tengo claro al decirlo ya que muchos estudiantes creen que de un día para otro se pueden preparar obras de esta envergadura. Los compositores que aquí abordamos son gente que ofrecieron su vida a este arte, creo que cualquiera que desee dedicarse a esto tiene que estar seguro de su vocación la cual incluye todas las horas posibles, se cuenta que Liszt estudiaba 5 horas diarias de ejercicios pianísticos, 3 horas de música y luego dedicaba algunas horas mas a los grandes literatos, imaginen cuanto mas debemos hacer nosotros para conseguir algo importante, por tanto considero importantísimo señalar esto.

Al abordar una nueva obra el tiempo de aprendizaje varia de persona a persona pero en general lleva un tiempo aprender, otro tiempo asegurar y otro tiempo madurar la obra asi que tómenlo en cuenta.

También concluyo que es bueno intercalar obras de forma libre que en cierta medida son mas fáciles de abordar, con obras con alguna forma definida (fugas, sonatas, conciertos), ya que se complementan unas con otras y la carga intelectual se equilibra.

Concluyo también que este trabajo final es producto de un gran esfuerzo en mi caso y que apenas marca un final de algo y el comienzo de otra cosa mas importante ya que ahora me siento listo de abordar obras mas difíciles con mas herramientas y respaldos, creo firmemente que estudiar música no termina nunca y es de mi interés no dejar de hacerlo motivado con un cambio de grado y de lugar geográfico talvez.

Otra conclusión es que tocar música mexicana es absolutamente necesario para difundir estas obras que tienen mucha fuerza, trabajo y talento impreso en cada obra, es obligación de los mexicanos hacer valer su lugar en el mundo.

Este trabajo se concluye satisfactoriamente ya que he aprendido muchas mas cosas de las que hubiera imaginado en cuestión de términos, formas musicales, compositores, épocas del arte, estilos, etc. Por tanto deseo que los que lleguen a leer este trabajo aprendan algo nuevo que tal vez ya conocían pero que no entendían del todo o que por lo menos alguna sugerencia les sirva a la hora del estudio lo mas importante para un pianista.

## BIBLIOGRAFIA

-Carlos Chávez 1899-1978: iconografía, México D. F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de Bellas Artes, 1994.

-Homenaje Nacional a Carlos Chávez. México: El Instituto, 1979.

- Liszt y su tiempo. M61, Domling Wolfgang

-Casals y el arte de la interpretación, David Blum, Idea Musica 2000

-Diccionario de Música, Ediciones Generales Anaya.

-Historia de la Música, Consejo Nacional pap la Cultura y las Artes, Alberto Basso tomo 6 y tomo 8.

Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana, un ensayo de interpretación, Yolanda Moreno Ribas, Escuela Nacionalk de Música UNAM.

-Félix Mendelssohn;La gran Música paso a paso, Naxos, Sociedad Anónim de Promoción y Ediciones.

Teoria Generadle la Música, Edgar Grabner, Akal Música.

-Geringer kart: Johann Sebastián Bach La culminación de una era



# **ANEXOS**

## PROGRAMA

- |   |                                 |
|---|---------------------------------|
| 1.- Preludio y Fuga en si bemol mayor BWV 866 no.21                     | J. S. Bach<br>(1685 – 1750)     |
| 2.- Preludio no. 5  | Carlos Chávez<br>(1889 – 1978). |
| 3.- Dzibilchaltum   | Sebastián Cortes                |
| 4.- Rapsodias húngaras No 15 e la menor y<br>No 2 en do sostenido menor | Franz Liszt<br>(1811 – 1886).   |

## INTERMEDIO

- |   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| 5.- Concierto no. 1 para piano y orquesta<br>en sol menor | Félix Mendelsohnn<br>(1809 -1847) |
|---|-----------------------------------|

Molto allegro con fuoco

Andante

Presto

**Sebastián cortes**      **piano**  
**Bernardo Jiménez**    **reducción de orquesta**

1.- *Preludio y Fuga en si bemol mayor BWV 866 no.21*

J. S. Bach  
(1685 – 1750)

Nació en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo de 1685, formando parte de una familia turingia en la que muchos de sus miembros fueron músicos.

A los 9 años, con la muerte de su madre y un año después de su padre, continuo sus estudios con su hermano mayor Juan Cristóbal, que desempeñaba el cargo de organista en Ohrdruf.

En 1717 fue a Cöthen, donde entro al servicio del príncipe Anhalt, quien le confió la dirección de su orquesta. Aquí escribió la primera parte de “Clavecín bien temperado”, los “Conciertos de Brandenburgo”, música de cámara y obras que tituló “Sonatas” para violín, flauta, viola de gamba, etc., que llegan al limite de las posibilidades técnicas de los instrumentos.

En 1723 Bach parte para Leipzig a tomar posesión del puesto que ocuparía hasta su muerte: “cantor de la iglesia de Santo Tomás y director de la música de la universidad”. Su muerte ocurrió el martes 29 de julio de 1750 alas 8:45 de la noche

El prelude se trata de una obra que en realidad es de forma libre que servia de introducción en las fugas, suites, y servicios eclesiásticos de los siglos XV y XVI. En cuanto a la fuga es una forma musical regida por el contrapunto imitativo normativo y se establece en el siglo XVII procedente del *ricercare*<sup>1</sup>, la *canzona*<sup>2</sup>, etc.

El prelude es de una forma totalmente libre de carácter improvisado se visualizan dos partes A y B las cuales están unidas por un pasaje moduladorio que nos conduce a la dominante, la obra esta en la tonalidad de Si Bemol. En cuanto a la fuga en una fuga a tres voces tonal ya que los intervalos de la respuesta no son los mismos del sujeto, y su forma es A B A'. Su exposición abarca del compás 1 al 13 que comienza en la dominante después en la tónica y la tercera voz en la dominante de nuevo, luego los episodios con partes modulantes y progresiones, del 13 al 34 y la reexposición del 35 al 45 con una pequeña codeta final la reexposición la comienza en do menor amañera de *stretto*, después la segunda voz en la tónica y la tercera en Mi bemol para finalizar con una cadencia plagal al primer grado.

---

<sup>1</sup> tipo de pieza instrumental con texturas contrapuntísticas del S. XVII

<sup>2</sup> tipo de poema italiano en varias estrofas polifónico del S XVI

Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez nació el 13 de junio de 1899 en Popótlá, cerca de Ciudad de México. Era el más pequeño de seis niños y desde la muerte de su padre, cuando sólo contaba cinco años, fue criado por su madre Juvencio. Estaba capacitada para educar a sus hijos, ya que era la directora de la Escuela Normal de Jóvenes Mujeres de Popótlá.

A los 9 años, Carlos había empezado a tomar clases de piano con su hermano Manuel y estudió brevemente con Asunción Parra. Luego, en 1910, se hizo estudiante de Manuel M. Ponce, el principal compositor mexicano de aquel tiempo. Cinco años después, Chávez conoció a Pedro Luis Ogazón, el hombre a quien después le atribuiría su formación musical. Ogazón fue quien introdujo la música de Debussy en México, en 1903; y en su relación con Chávez, le inculcó la teoría de armonía de Juan Fuentes

Durante los años 20s, 30s, y 40s Carlos Chávez es una figura notabilísima e influye grandemente en el desarrollo de la música en este país se le deben grandes avances en lo que se refiere a las perspectivas de progreso, difusión y renovación técnica en la composición del siglo veinte.

En los tiempos en que México se recupera de una guerra cruel y terrible (la revolución) y donde se empieza a reconocer las necesidades apremiantes en los aspectos educativo y artístico, Chávez aparece y contribuye en el comienzo del desarrollo antes mencionado.

Hablaré primeramente sobre la forma preludio, aunque ya he dado su definición primera, el preludio en los siglos XIX y XX que es la época donde se hace este preludio cambia en cuanto a su forma con Chopin, Scriabin, Debussy, Rachmaninoff, Chávez, etc. Ahora es una forma miniatura primordialmente pianística, también en forma libre.

Este preludio de forma A B A' esta formado por una escala pentatónica en su totalidad no podemos hablar de regiones tonales porque mas bien gira en torno a una escala pentáfona do, re, mi, sol la, aunque de repente hay notas extrañas a la escala en su mayorparte sopló usa esas notas, la exposición del tema va del compás 1 al 15 la parte del desarrollo esta del 16 al 36 y la reexposición del tema va del 37 al 54.

Esta obra es concebida en tiempos muy cambiantes de la sociedad mexicana en primer lugar el cambio de poder en el año 2000 es un acontecimiento que se ve venir desde mucho tiempo atrás ya que gobernando durante 70 años el PRI<sup>3</sup> llevó a México a una crisis económica y social severa, la cual no pudo resistir más hasta que en el año 2000 el Partido Acción Nacional toma el poder, y cabe mencionar que tampoco ha sido la solución a los problemas de este país ya que en los últimos años el incremento a la inseguridad, el desempleo, los malos salarios hacen que este no sea el mejor momento del país ni el mejor lugar para desarrollarse como profesional en lo que concierne al arte el poco presupuesto que se le otorga del producto interno bruto hace que la situación no sea la mejor para los estudiantes de MÚSICA o de cualquier otro arte llámese TEATRO, PINTURA, ESCULTURA, LITERATURA, incluso, ni el CINE se salva de la crisis económica .

Del año 2000 al año 2006 parece que México empieza a ver un poco de estabilidad económica pero con cada cambio de sexenio pasa lo mismo; el presidente que se retira llena sus arcas y deja al país en un caos que se traduce en una inestabilidad tal, que se refleja en el incremento de migración hacia el vecino del norte, falta de poder adquisitivo de las familias y me atrevo a decir por consiguiente la tan conocida “desintegración familiar”, falta de oportunidades buenas de empleo, incremento a los precios de los alimentos y servicios, y menor oportunidad de estudiar ya que las familias necesitan muchas veces que todos sus miembros trabajen desde muy temprana edad para que se pueda “SOBREVIVIR” y con esto tenemos en consecuencia un pueblo oprimido, menos competitivo y menos culto que lo último que le interesa es ir a un concierto de la filarmónica o a una obra de teatro porque no tienen ni siquiera la capacidad de entender un arte un poco más refinado, a falta de lectura, entrenamiento auditivo y muchas otras cosas que se necesitan para disfrutar un buen concierto, y entonces su única opción de entretenimiento es lo que nos ofrece nuestra televisión comercial que prefiero evitar mi comentario sobre ella por temor a caer en lo puramente subjetivo y no darle su valor “real”, con todo esto tenemos que para el año 2008 año en se concibe la obra DZIBILCHALTUM<sup>4</sup> que describe musicalmente mi viaje a ese lugar en 1998.

La obra que compuse para este examen es una obra de forma libre que esta contemplada dentro de una serie de obras titulada “viajes de la infancia” que describen musicalmente los numerosos viajes en el interior de la república mexicana que hice en mi niñez.

Estas no son obras que pretendan tener una forma determinada ya que los viajes nunca son iguales o con los mismos patrones, y sí ya que aunque dentro del viaje sucedan cosas diferentes siempre nos alistamos, partimos, disfrutamos, regresamos y recordamos un viaje.

La obra esta hecha con la forma A B A' en donde tenemos en la exposición dos temas importantes que se retoman en el desarrollo sobre todo el segundo tema, le

---

<sup>3</sup> Partido revolucionario institucional

<sup>4</sup> Cenote sagrado a 50 km de Mérida Yucatán

reexposición es corta y retoma partes del primer tema, termina con una coda con furor, la obra esta pensada

4.- *Rapsodias húngaras No 15 e la menor y  
No 2 en do sostenido menor*

*Franz Liszt*  
(1811 – 1886).

Liszt comenzó su formación pianística a manos de su padre Ádám, a la edad de seis años. Ádám se dio rápidamente cuenta del talento de su hijo y consiguió fondos de la nobleza para la educación del joven prodigio en Viena a manos de Karl Czerny, discípulo de Beethoven y estudió composición con Antonio Salieri. Ádám había intentado previamente que Hummel fuese profesor de Ferenc pero los honorarios de éste eran demasiado para la familia Liszt. Czerny aceptó dar a Liszt clases gratuitas de forma diaria.

En 1823 se traslada a París y al acudir al conservatorio de la ciudad es rechazado por el director del centro, Luigi Cherubini, por la norma que él mismo había instaurado y que sólo permitía estudiar en el conservatorio de París a ciudadanos franceses (siendo él italiano). Este hecho provocó que Liszt y muchos otros no pudiesen entrar en el conservatorio y con él tiempo influyó en la debilitación de París como núcleo musical romántico trasladándose éste hacia Alemania.

En París asistió a un recital del virtuoso del violín Nicolo Paganini, en 1831, impresionado por su técnica y presentación surgió en él la idea de revolucionar la técnica pianística. Liszt pasó años estudiando las posibilidades del piano del mismo modo que Beethoven lo había hecho en su juventud pero con un piano mucho más moderno y que evolucionaba año tras año sobre todo gracias a la investigación que la manufactura Érard, dedicaba al instrumento con colaboración de pianistas y músicos de relieve como el propio Ferenc.

También empezaré hablando de la forma –rapsodia- que en su definición encontramos que es un Poema Épico y también puede ser canciones reunidas. En el siglo XIX generalmente fueron obras de forma libre y basadas en melodías folklóricas, el ejemplo mas claro de esto son por cierto las rapsodias húngaras de Liszt y las Eslavas de Dvorak.

Brahms aplica el término a algunas obras de tipo –balada<sup>5</sup>-para piano.

Ya en el siglo XX generalmente las rapsodias son para instrumentos solistas y orquesta, como la Rapsodia en Azul de Gershwin y la Rapsodia para Clarinete y Orquesta de Debussy.

La rapsodia numero quince de F. Liszt es un arreglo de un himno Húngaro hecho por el y su forma libre pero se visualiza la forma A B A' empieza con una introducción luego sigue la exposición, más adelante un segundo tema, le sigue una cadencia, y viene una reexposición, y culmina con una coda. La rapsodia dos es una obra totalmente libre dividida en dos partes grandes Lasso y una Friska que son partes de las rapsodias, el Lasso también tiene forma A B A' con introducción, dos temas y reexposición, y la Friska esta dividida en cuatro partes grandes que a su vez se pueden subdividir, tenemos la primera parte con un 1er tema, la segunda con el 2º tema, después la tercera con un nuevo tema y la cuarta con otro tema mas, la coda usa el cuarto tema.

---

<sup>5</sup> Diccionario de la Música Enrique Montanillo Merino

5.- *Concierto no. 1 para piano y orquesta  
en sol menor*

*Félix Mendelsohnn  
(1809 -1847)*

Félix Mendelssohn nació en Hamburgo, hijo de un banquero y nieto del famoso filósofo Moisés Mendelssohn. Su nombre completo fue Jacob Ludwig Félix Mendelssohn - Bartholdy. Cuando tenía tres años, su familia se trasladó a Berlín. Mendelssohn era un niño prodigio, que tocaba el piano con maestría y componía piezas musicales. Tuvo una profesora de piano formada en París y un profesor de composición de Berlín. A los nueve años hizo su primera aparición en público, cuando participó en un concierto de música de cámara. A los 13 años compuso su primera obra publicada, un cuarteto para piano.

En un encuentro con Goethe, el famoso escritor quedó impresionado de la forma en que Mendelssohn tocaba el piano y le dijo que si algún día estuviese triste, quisiera que Mendelssohn acudiese a verle con su música.

El concierto es una composición para uno o mas solistas<sup>6</sup> por lo general en tres tiempos, la palabra en su acepción original significa simplemente composición para mas de un interprete en armoniosa conjunción.

A finales del siglo XVI y principios del XVII se aplicaba también el término a obras corales<sup>7</sup> y en ese mismo siglo aparece el concierto "Grosso" en donde según la habilidad musical de los integrantes de la orquesta se escogía un reducido número de ejecutantes (los mejores) llamado "Concertino" que hacían la parte solista y la masa de la orquesta acompañaba se llamaban "Ripieno"<sup>8</sup>.

Con Torelli la secuencia Rápido-Lento-Rápido queda finalmente establecida y también se enriquece adoptando la forma sonata. El violín se vuelve el primer instrumento concertino (Conciertos de Vivaldi).

Ya para el concierto Clásico el solista se hace de una presencia más nítida y la forma sonata existe en todo momento, aparece la cadencia en donde el solista hace uso de sus habilidades de improvisación o virtuosismo. El concierto Romántico no difiere mucho aunque se trata de armonizar mas al solista con la orquesta formando un todo.

El primer movimiento tiene la forma sonata que va de lo tónica al tono relativo, de una concepción binaria en dos grandes grupos de tres A B C y A' B' C' en donde a y c son los temas uno y dos respectivamente y b son los puentes modulantes. Tiene un final que es una parte transitoria hacia el segundo movimiento.

Para el segundo movimiento tenemos una forma A B A' , comienza con material de transición que viene del primer movimiento, es la orquesta la que nos muestra el primer tema que es el tema principal del movimiento en seguida viene el solista y lo presenta también, le siguen algunas variaciones al tema, volvemos con el tema una vez mas y en seguida tenemos un segundo tema mas reducido, después sigue el desarrollo en donde encontramos algunas inflexiones y modulaciones pasajeras y finalizamos con el tema de vuelta en la recapitulación, primero en la orquesta y luego con el solista.

---

<sup>6</sup> Triple concierto de Beethoven violin cello y piano

<sup>7</sup> Vísperas de la virgen Monteverdi 1610

<sup>8</sup> Relleno

El tercer movimiento en realidad es un Rondo, en donde tenemos postemas que se repiten constantemente en diferentes tonalidades (sobre todo el segundo) su forma empieza con una introducción y después sigue A B A C A D A y finaliza con una coda larga.



# Dzibilchaltum

Sebastián Cortés

**Allegro**

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system (measures 1-2) features a treble clef with a piano (*p*) dynamic and a series of eighth-note triplets, with an *8<sup>va</sup>* (octave up) marking above the staff. The bass clef has a whole rest. The second system (measures 3-4) features a forte (*f*) dynamic. The treble clef has a whole rest, while the bass clef plays eighth-note triplets. An *8<sup>va</sup>* marking is present above the bass staff. The third system (measures 5-6) continues the bass staff triplets, with a *cresc.* (crescendo) marking in the right-hand staff. The fourth system (measures 7-8) features a treble clef with eighth-note triplets and a bass clef with a whole rest. An *8<sup>va</sup>* marking is above the treble staff, and an *8<sup>vb</sup>* (octave down) marking is below the bass staff. The fifth system (measures 9-12) features a treble clef with eighth-note triplets and a bass clef with a whole rest. An *8<sup>va</sup>* marking is above the treble staff, and an *8<sup>vb</sup>* marking is below the bass staff. Measure numbers 3, 6, 9, and 12 are indicated at the start of their respective systems.

(8)

Musical score for measures 15-18. Measure 15 starts with a treble clef and contains a triplet of eighth notes marked *rall.* and a triplet of eighth notes. Measure 16 continues with a triplet of eighth notes marked *pp*. Measure 17 is a whole rest. Measure 18 features a triplet of eighth notes marked *p* with a slur over the notes.

(8)

Musical score for measures 19-21. Measure 19 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 20 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 21 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *p*. An *8va* marking is present above the first measure.

(8)

Musical score for measures 22-24. Measure 22 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 23 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 24 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *p*. An *8va* marking is present above the first measure.

(8)

Musical score for measures 25-28. Measure 25 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 26 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 27 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *p*. Measure 28 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *p*. An *8va* marking is present above the first measure.

(8)

Musical score for measures 29-31. Measure 29 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 30 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 31 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *p*. An *8va* marking is present above the first measure.

(8)

Musical score for measures 32-35. Measure 32 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 33 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. Measure 34 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *p*. Measure 35 has a triplet of eighth notes with a slur and a dynamic marking of *p*. An *8va* marking is present above the first measure.

35

Musical score for measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note triplets and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) starting in measure 37. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns.

39

Musical score for measures 39-43. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note triplets and slurs. The lower staff features a complex accompaniment with many beamed eighth notes and chords.

44

Musical score for measures 44-47. The system consists of two staves. The upper staff has a simple melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff has a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns.

48

Musical score for measures 48-49. The system consists of two staves. The upper staff contains a dense, continuous eighth-note run. The lower staff is mostly empty, with a few notes in measure 49.

49

Musical score for measures 49-50. The system consists of two staves. The upper staff continues the dense eighth-note run from measure 48. The lower staff has a few notes in measure 50.

50

Musical score for measures 50-52. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff features a complex accompaniment with many beamed eighth notes and chords, including a triplet in measure 52.

53

8vb

57

*p*

61

*p*

65

69

*p*

74

8vb

77 *8va*

82 *8va*  
*meno mosso*

85 (8)

95 *8va*

98 (8)

101 *cresc.*

104

Musical notation for measures 104-106. The right hand features a sequence of eighth-note triplets in a descending chromatic line. Measure 106 includes an *8va* marking above a triplet. The left hand is mostly silent, with a few notes in measure 106.

107

Musical notation for measures 107-109. The right hand continues with eighth-note triplets. Measure 109 has a triplet in the bass clef. The left hand has some notes in measure 109.

110

Musical notation for measures 110-112. The right hand is mostly silent. The left hand features a sequence of eighth-note triplets. Measure 112 has an *8<sup>vb</sup>* marking below the staff.

113

Musical notation for measures 113-115. The right hand features a sequence of eighth-note triplets. The left hand has some notes. Measure 115 has an *8<sup>vb</sup>* marking below the staff.

116

Musical notation for measures 116-118. The right hand features a sequence of eighth-note triplets. The left hand has some notes. Measure 118 has an *8<sup>vb</sup>* marking below the staff.

119

Musical notation for measures 119-121. The right hand features a sequence of eighth-note triplets. The left hand has some notes. Measure 119 has an *8va* marking above the staff. Measure 121 has a triplet in the bass clef.



137

Musical score for measures 137-141. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note triplet pattern. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and notes. Dynamic markings include *8<sup>va</sup>* and *8<sup>vb</sup>*.

142

Musical score for measures 142-146. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note triplet pattern. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and notes. Dynamic markings include *8<sup>va</sup>* and *8<sup>vb</sup>*.

(8)

**Cadenza ad lib.**

147

Musical score for measures 147-151. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note triplet pattern. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and notes. Dynamic markings include *S*, *M*, and *8<sup>vb</sup>*.

152

Musical score for measures 152-154. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note triplet pattern. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and notes. Dynamic markings include *8<sup>vb</sup>*.

155

Musical score for measures 155-156. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note triplet pattern. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and notes. Dynamic markings include *8<sup>va</sup>* and *8<sup>vb</sup>*.

157

Musical score for measures 157-161. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note triplet pattern. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and notes. Dynamic markings include *ff* and *8<sup>vb</sup>*.