



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PIANO
PRESENTA

LEOBARDO GUERRERO RAMÍREZ

ASESOR: MTRO. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.
Julio de 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

CONTENIDO

- PROGRAMA.....	1
- JOHANN SEBASTIAN BACH.....	2
- LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	17
- FRÉDÉRIC CHOPIN.....	32
- CLAUDE A. DEBUSSY.....	41
- MANUEL M. PONCE.....	50
- BIBLIOGRAFIA.....	60
- ANEXO 1: SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO.....	63

Declaro que el presente trabajo de Bibliotecas de la UNAH o similar en formato electrónico o impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOBRE: LEONARDO GUERRERO RAMIREZ

FECHA: 14 / MARZO / 2006

FIRMA: LEONARDO GUERRERO RAMIREZ

PROGRAMA

- PARTITA NO. 1 EN SI BEMOL MAYOR BWV 825. **J. S. BACH**
(1685 – 1750)
 - Praeludium
 - Allemande
 - Corrente
 - Sarabande
 - Menuet I
 - Menuet II
 - Gigue

- SONATA NO. 15 OP. 28 EN RE MAYOR **L. V. BEETHOVEN**
(1770 – 1827)
 - Allegro
 - Andante
 - Scherzo
 - Rondo

- SCHERZO NO. 2 EN SI BEMOL MENOR OP.31 **F. CHOPIN**
(1810 – 1849)

- PRELUDIO 1, LIBRO I "...DANSEUSES DE DELPHES" **C. A. DEBUSSY**
(1862 – 1918)
- PRELUDIO 12, LIBRO II "...FEUX D' ARTIFICE"

- BALADA MEXICANA **MANUEL M. PONCE**
(1882 – 1948)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Partita No. 1 en Si bemol Mayor, BWV 825

1. HISTORIA.

1.1 BIOGRAFIA.

JOHANN SEBASTIAN BACH nació en Eisenach, Turingia en Alemania. Los Bach de siete generaciones fueron músicos de profesión; a principios del siglo XVIII hubieron treinta Bach que tenían puestos de organistas en Alemania. El padre de Johann Sebastian era un buen ejecutante de violín y viola, y fue muy respetado en Eisenach; él y su mujer murieron cuando Bach tenía nueve años. El niño fue a vivir con su hermano mayor Johann Christoph, organista de la iglesia.

Bach comenzó su carrera musical con un puesto de corista en Lüneburg; posteriormente cuando cumplió diecinueve años obtuvo el puesto de organista en Arnstadt. Dos años más tarde pidió un permiso para ausentarse durante un mes con el objeto de visitar Lübeck y escuchar a Buxtehude; no permaneció allí un mes sino tres. Tiempo después Bach ocupó el puesto de organista de la Capilla Ducal de Weimar; fue su primer empleo importante durante nueve años. Fue aquí donde escribió música para órgano y compuso lo que es, probablemente, la mayor contribución para dicho instrumento. En 1717 Bach abandonó Weimar y se trasladó a Cöthen, en donde tenía que dirigir una orquesta de dieciocho ejecutantes; de esta manera fue como escribió numerosas obras para instrumentos solistas y para orquesta de cámara, incluso conciertos y suites.

La primera mujer de Bach, Maria Bárbara (que le había dado siete hijos) murió en 1720 y un año más tarde el compositor se casó nuevamente, ahora con una joven de veintiún años, Anna Magdalena Wülcken; quien además de darle trece hijos se interesó por la música. Fue así como Bach, con la idea de que estudiara el clave, le compuso "El pequeño libro para clave de Anna Magdalena Bach", además de las suites inglesas y francesas.

En mayo de 1723 se hizo cargo de su último puesto, el de *Kantor* en la *Sankt Thomasschule* de Leipzig. Tuvo que pasar varios exámenes para probar sus habilidades. Uno de ellos consistía en escribir una obra nueva, que debía dirigir el Viernes Santo, esta fue "La Pasión según San Juan". Durante

los veintisiete años siguientes y hasta el momento de su muerte permaneció en Leipzig. Sus actividades eran numerosas y variadas: tocaba el órgano, dictaba clases de latín y música a un grupo de varones, preparaba el coro, escribía música para los oficios religiosos y dirigía su ejecución. Por todas estas actividades recibía en pago el equivalente a dos mil quinientos dólares por año.

Para los oficios religiosos escribió obras maravillosas que resaltan entre sus más grandes composiciones: las Pasiones, la *Misa en si menor*, las cantatas, los corales, los motetes, etc.

En 1747 Bach visitó Potsdam, donde su hijo Carl Philipp Emmanuel era *Kapellmeister* de Federico el Grande. El padre probó con deleite los claves, clavicordios y órganos del palacio: tocaba un tema aquí, improvisaba un sujeto allá y desarrollaba en otro instrumento una idea fragmentaria, en una fuga. Federico quedó asombrado ante tal ejecución, se sintió muy halagado cuando el maestro improvisó una fuga a seis voces sobre una melodía del propio monarca. Después de su regreso a Leipzig, Bach amplió esta composición, convirtiéndola en una obra de mayores proporciones que comprendía dos fugas, varios cánones y un trío como conclusión. La llamó "Ofrenda musical" y se la mandó al rey como un agradecimiento por la amabilidad con la que había sido recibido.

Debido a que su vista se debilitaba cada vez más, Bach se dejó operar por John Taylor, que antes había intervenido a Haendel. La operación fracasó y como consecuencia quedó prácticamente ciego; su salud se quebrantó y a raíz de una parálisis quedó inválido. Antes de morir recobró la vista por breve tiempo, y agradecido por ese momento de alivio, trabajó en lo que sería su última obra: "El arte de la fuga", la cual ya había iniciado anteriormente. Murió el 28 de julio de 1750; fue enterrado en el cementerio de la iglesia de San Juan, en Leipzig.

La tradición de que los Bach eran una familia de músicos no se interrumpió con Johann Sebastian, sino que la continuó su hijo Carl Philipp Emmanuel (1714-1788), quien llegó a ser considerado como compositor importante, ya que fue quien desarrolló la forma sonata. Fue este Bach quien estableció la convención de los tres movimientos para la sonata o sinfonía (dos tiempos rápidos separados por uno lento); además sugirió el empleo de la técnica de dos temas en el primer movimiento, elemento básico de la forma sonata.

En cuanto a su música se refiere, Bach compuso un vasto catálogo de obras para diferentes instrumentos, de las cuales podemos mencionar las siguientes:

Música coral. Las obras que coronan la música religiosa de Bach son *Passio secundum Juannem* (La Pasión según San Juan), *Passio secundum Matthaeum* (La Pasión según San Mateo) y *Mass in B minor* (la Misa en *si menor*); también se encuentran las trescientas cantatas que escribió para los servicios dominicales y el Día de todos los Santos.

Música orquestal. Escribió cuatro suites orquestales, de las cuales sólo dos pertenecen al repertorio permanente. La suite No.2, en *si menor*, escrita para flauta y cuerdas, y la suite No. 3, en *Re mayor*, para dos oboes, tres trompetas, tambores, cuerdas y clave. Los seis Conciertos de Brandeburgo, tomaron su nombre del margrave de Brandeburgo, coleccionista de música de concierto que los encargó a Bach alrededor de 1720. Bach fue el primer compositor que escribió conciertos para piano, o mejor dicho para sus

precursores (el clave y el clavicordio) y orquesta; siete de ellos se han conservado.

El repertorio de conciertos de Bach incluye obras para dos, tres y cuatro teclados y cuerdas, siendo este último la transcripción de un concierto de Antonio Vivaldi (1675-1741). Además tiene también dos conciertos para violín y orquesta: el Concierto en *la menor* y el Concierto en *Mi mayor*, un Concierto para violín, flauta, arpa y cuerdas; y uno para violín, oboe y cuerdas.

Música para piano. El piano, tal como es hoy en día, era desconocido en la época de Bach. Los instrumentos para los que escribió fueron sus precursores, es decir: el clave y el clavicordio¹.

Las obras más conocidas fueron compuestas en el período de Cöthen, época en la cual produjo una gran parte de su música instrumental. Las invenciones y otras piezas menores fueron hechas con el propósito de contribuir a la formación musical de su mujer y a sus hijos; así mismo compuso también las suites francesas e inglesas y las partitas, de técnica y arte más adelantadas. Cuando escribió su monumental "Clave bien temperado" (temperado ó templado se refiere al modo de afinar), Bach quería demostrar la posibilidad de escribir efectivamente para un clave afinado de manera proporcional e igualitaria. De esta manera defendía la entonces reciente modalidad de afinar los instrumentos de teclado en semitonos iguales, y para apoyar dicha teoría escribió cuarenta y ocho preludios, y fugas para cada uno de los doce tonos mayores y menores. Entre otras obras de teclado podemos mencionar las *Aria mit verschiedenen Veraenderungen* (Variaciones Goldberg), que comprende treinta variaciones sobre un majestuoso tema de *sarabande*; así como la Fantasia cromática y fuga, que tomó su nombre de las modulaciones cromáticas que aparecen en la fantasía y el carácter cromático del tema de la fuga.

Música de cámara. Dentro de este apartado encontramos doce obras maestras para violín. Seis de ellas son sonatas para violín y clave; tres, sonatas para violín sin acompañamiento; y las tres restantes, partitas igualmente para violín sin acompañamiento. Destacan también las sonatas para flauta, viola da gamba y las suites para violoncello solo.

Música para órgano. Estas obras fueron escritas durante su período en Weimar. Las formas que utilizó, las heredó de sus predecesores, principalmente Frescobaldi y Buxtehude, e incluyen el *pasacalle*, la *chacona*, la *tocata*, la fantasía, el preludio coral y la *fuga*.

En cada una de las formas para órgano empleadas por Bach se mezclan una serie de elementos: la ciencia con la poesía, la técnica con la emoción, el virtuosismo con la grandeza, etc., en un grado nunca antes visto.

1.1 HISTORIA DE LA OBRA.

La *Partita* fue un término que se usó para las suites o conjunto de danzas, aproximadamente en el siglo XVII y primera mitad de siglo XVIII; aunque tiempo después dejó de usarse quedando únicamente el término de *suite*.

¹ La diferencia entre el clave y el clavicordio consiste en que la cuerda es rasgada o pellizcada en el primero y golpeada o percutida en el segundo, como después lo sería en el piano.

Bach compuso seis partitas para teclado (BWV 825-830) durante su tiempo de vida en Leipzig. Este, su tercer y último período de su obra fue considerado como un período donde compuso obras mucho más serias, más abstractas y más "cerebrales". Las partitas fueron compuestas entre 1726 y 1731 aproximadamente; contaban con un motivo específico: que su mujer y sus hijos adelantaran en el estudio del clave, instrumento para el que originalmente se escribieron estas obras.

En cuanto al contenido de las partitas se refiere, podemos mencionar que todas (o al menos la gran mayoría) mantienen danzas básicas en su estructura, como lo es la *allemande*, *corrente*, *sarabande* y *gigue*, que alternan con algunas otras formas, como pueden ser las gavotas, bourrés, minuet, rondó, capricho, burlasca, scherzo, entre otras. Además están siempre precedidas por algún preludio, sinfonía, fantasía, tocata, etc., alguna de estas formas con tipo más libre y retórico.

Por lo que respecta a la Partita no. 1 en *si bemol mayor*, mantiene el siguiente orden: *praeludium*, *allemande*, *corrente*, *sarabande*, *menuet I - menuet II* y *gigue*. A continuación se expone cada una de estas danzas en relación con sus aspectos históricos, estilísticos y formales.

Praeludium. Del francés *prélude*; del alemán *Vorspiel*; del italiano *preludio*; del latín *praeludium*, *praeambulum*. Es una pieza o movimiento instrumental que precede a otro movimiento, a otra pieza mayor o a un grupo de danzas, como es el caso de la partita. Es así como tenemos que el preludio se caracterizó como un estilo libre e improvisatorio. Durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII el *praeludium* usualmente era seguido por una fuga o por una suite de danzas, convirtiéndose de esta manera en una de las principales formas musicales de instrumentos de tecla del barroco alemán.

Allemande. Es una palabra proveniente del inglés antiguo, *alman*, *almain* o *almayne*. Tiene ascendencia alemana o germana, y es la única forma que los alemanes han aportado a este grupo de danzas cortesanas. Era una danza medieval muy antigua; en 1597 fue descrita como una danza muy pesada, fiel exponente de la naturaleza del pueblo cuyo nombre llevaba, y se bailaba sin hacer movimientos extraordinarios. Una vez introducida en la corte francesa, tomó muy pronto características sumamente graciosas y sentimentales que le procuraron gran popularidad.

Sin embargo la grandeza de la *allemande* se encuentra en su gracia más bien lenta y fluente, sobre todo de los brazos. De manera característica, en esta danza las parejas permanecen unidas de las manos a lo largo de todas las vueltas y evoluciones de la danza. Esta danza no es tan ágil y diestra como la gallarda, sino por el contrario algo melancólica y más lenta.

En cuanto a la forma musical se refiere podemos decir que consta de dos secciones (o sea forma binaria), en compás de 4/4, comenzando generalmente con una anacrusa de *octavo* o *dieciseisavo*. El tempo es más bien lento y majestuoso, pero da una sensación de movimiento fluido mediante el uso de muchos valores de *dieciseisavos* en su estructura melódica. La han definido como una composición quebrada², seria y bien elaborada, que refleja una mente contenta y feliz.

El principal rasgo distintivo de la alemanda consiste en reemplazar a la pavana como movimiento de apertura en las grandes suites. La fecha de este

² "Quebrada", se refiere a los arpeggios que se utilizan para producir el fluir rítmico.

cambio data de 1620 aproximadamente, y se debió principalmente a dos causas, la primera fue quizá por el ascendiente de los compositores alemanes en el mundo musical de esa época. La segunda razón y más legítima fue por las cualidades sobresalientes y opuestas de las dos formas; ambas en un ritmo de 4/4, la calidad dura e inflexible de la pavana distó mucho de ser un medio flexible para su manejo musical, como lo era la línea melódica de la *allemande*.

Los compositores modernos no han vuelto a la alemanda como lo han hecho con otras formas pre-clásicas. Al parecer las únicas *allemandes* escritas por compositores contemporáneos son las de Niemann y Prokofieff.

Corrente. Fue una danza favorita durante dos siglos (de 1550 a 1750 aproximadamente) y experimentó tres evoluciones distintas a lo largo de su prolongada existencia. Con respecto a su origen muchos la atribuyen a Italia; otros afirman que nació en la provincia francesa de Poitou. Es probable que ambas suposiciones correctas.

La primera forma de esta danza denominada *corrente* (del latín *curro*, correr), provino indudablemente de Italia. La música consistía principalmente en pasajes fluidos de octavos, en un tiempo de $\frac{3}{4}$. Fue una de las danzas llevadas de Italia a Francia por Catalina de Medici. En Alemania se le conocía como *Spring Tanz*, y se bailaba con pasajes breves de idas y venidas y con un movimiento muy flexible de rodillas.

La segunda forma tuvo su origen en Francia, y fue ésta la verdadera danza de la corte, a la que debió su larga y gran popularidad. Originalmente parece haber sido una danza de pantomima con ritmo binario; este ritmo debe haberse transformado en $\frac{3}{4}$ (o $\frac{3}{2}$) mucho antes de que la *corrente* lograra éxito en la corte, pues no se conoce entre las de los grandes compositores ninguna de ritmo binario. En realidad el tempo es moderadamente grave y más a menudo en $\frac{3}{2}$ que en $\frac{3}{4}$. Esta forma de la *corrente* que lleva a veces la indicación de *largo*, fue inclusive considerada como una zarabanda "lenta".

El tercer tipo es conocido como forma instrumental de la *corrente*; los músicos la construyeron a partir de un compás de 6/4 con dos de $\frac{3}{4}$ y, utilizando el número seis como mínimo común múltiplo, introdujeron cambios efectivos en el ritmo escribiendo algunos compases en 6/4 (dos de tres tiempos, con el acento en 1 y en 4) y otros en 3/2 (tres de dos tiempos, con el acento en 1, 3 y 5 —hemíolas—). En realidad cada una de estas *correntes* parece responder a un esquema rítmico diferente.

Finalmente la *corrente* logró ubicarse como segundo movimiento de la suite clásica de cuatro partes, que se estructuró hacia 1620 y cuyos pilares básicos eran la *allemande*, la *corrente*, *sarabande* y *gigue*.

Sarabande. Su origen es motivo de gran controversia, ya que algunos especialistas suponen que es de origen árabe-moro, y que etimológicamente proviene de la palabra persa *serbend*, (canto) o *sarband*, que significa cinta para el tocado de una dama. Otros suponen que proviene de la palabra española *sarao*, que significa entretenimiento de danza. Stevenson, por otra parte, considera que su origen puede ser americano. Es una danza escrita en $\frac{3}{4}$ de carácter solemne y procesional; fue adoptada por las cortes europeas en un período posterior a la pavana; aunque hay indicios de que es una danza mucho más antigua y que cuyos orígenes se remontan hasta el siglo XII.

Fue prohibida durante el reinado de Felipe II, por ser considerada una danza demasiado atrevida (incluso perversa) en sus movimientos; pero posteriormente revivió en su forma más pura, tanto fue así que desempeñó un

papel importante en los dramas religiosos; algunos compositores utilizaron melodías de *sarabande* para ciertos himnos de las misas mozárabes.

Fue introducida en la corte francesa alrededor de 1588, y se puso de moda cuando Luis XIII (1601-1643) ascendió al trono. En la corte pronto adquirió un carácter noble y solemne, a pesar de que frecuentemente se bailaba con castañuelas.

En cuanto a la estructura, tiene forma binaria; es una danza de un aire lento en compás de $\frac{3}{4}$ y comienza en el tiempo uno, tético, (a diferencia de la alemanda y la corrente que comienzan con anacrusa). La primera parte es ligeramente más pequeña que la segunda, ya que consta entre ocho y doce compases, comenzando en la *tónica* y terminando en la *dominante*. La segunda parte tiene por lo regular entre doce y dieciséis compases, y empieza en la *dominante* y finalmente termina en la *tónica*.

Fue adoptada como tercer movimiento de la suite y ocupó la posición de movimiento lento, cuando esta evolucionó para convertirse en forma sonata. Inclusive se dice que muchos *Andantes* de Haydn, Mozart y algunos otros compositores del período clásico derivan claramente de la *sarabande*.

De esta manera se puede decir que la *sarabande* fue considerada como algo muy grave, lento, serio, solemne y procesional.

Menuet. Aunque para muchos el *menuet* es probablemente la menos interesante de todas las danzas antiguas (debido quizá a su carácter rococó y sumamente artificial), logró, sin embargo, la mayor popularidad y el más alto grado de importancia entre todas las demás danzas.

La palabra *menuet* proviene del francés *menu* y del latín *minutus*, que significa "menudo y pequeño", pues se bailaba con pasos muy pequeños y delicados y con precisión exagerada. Se comprende fácilmente la gran popularidad del *menuet*, ya que expresaba con mayor plenitud que cualquiera otra danza el artificioso estilo de vida del siglo XVIII.

El *menuet* no era un elemento originario de la primitiva suite; como ya se ha mencionado, los miembros básicos eran la *allemande*, *corrente*, *sarabande* y *giga*. Poco después los compositores comenzaron a escribir suites de cinco y seis partes intercalando entre la *sarabande* y la *giga* una o dos de las otras formas. El *menuet* era elegido con mayor frecuencia como quinto número. Otra razón de su importancia es quizá el hecho de haber sido la única danza regularmente admitida en la sonata moderna.

En Italia el *menuet* fue tratado especialmente como una sátira, pues se le utilizaba en el drama y en la ópera para proporcionar un alivio cómico. Originalmente, el *menuet* fue un *Branle de Poitou*, bastante alegre y de movimientos rápidos; una vez introducido en la corte de Francia en 1650, sufrió los cambios habituales y se convirtió en una danza de ritmo y alegría solo moderados.

En cuanto a la forma musical del *menuet*, es la habitual en una danza de dos partes (binaria), realizada en un compás moderado de $\frac{3}{4}$. A menudo se encuentran *menuets* con una tercera parte, o trío (o como en el caso de la partita no. 1, que presenta un *menuet* I y II). Aunque a veces comienza con una anacrusa, en la mayoría de los casos lo hace en el tiempo fuerte, o tiempo uno. Dentro de la forma sonata se desarrolló más libremente y su rapidez aumentó con frecuencia derivando en lo que después sería el *scherzo*.

Gigue. Es la más rápida y precipitada de todas las danzas antiguas. Es poseedora en verdad de los impulsos rítmicos más excitantes de todo este tipo

de música; no sólo por su velocidad, sino mucho más a su base melódica que, como se observa en casi todos los casos, se halla formada por grupos de tres notas en rápido movimiento, logrando así el ritmo o pulso de galope. Es por eso que las *gigues* están escritas principalmente en 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8. Los compositores usan a menudo esta fórmula melódica y rítmica cuando desean suscitar una especie de excitación.

La *gigue* es una danza muy antigua y probablemente pertenece a muchas nacionalidades. Pero las más antiguas que se conocen proceden de Italia, donde se originó su nombre, derivado de la palabra *giga*, que denomina a un pequeño instrumento de cuerdas. *Gigue* significa también pierna o miembro. Sin embargo hay quienes insisten en el origen inglés de la danza, sosteniendo que todas las primeras acepciones italianas de la palabra *giga* aluden solamente al instrumento.

No parece haber sido nunca una danza cortesana, aunque todos los compositores de corte famosos escribieron *gigues*. Existen datos de que la *gigue* figuraba entre las danzas sociales de la nobleza.

La *gigue* logró su mayor popularidad en Inglaterra, Escocia e Irlanda. Los compositores ingleses del siglo XVI solían dar a sus *gigues* el nombre de *toy* (juguete), estas composiciones no siempre fueron escritas en 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8; con igual frecuencia se escribían en un vivo compás de 4/4 ó de 2/4 .

En los albores del teatro inglés era costumbre terminar las obras con una *gigue*, acompañada de danza y representación. En aquellos días *gigue* no solamente significaba una danza, sino también un conjunto de versos libres. La palabra llegó a ser sinónimo de ritmo liviano, irreverente.

La *gigue* ocupa un lugar importante en la literatura musical como movimiento final de la suite y fue evolucionando naturalmente hacia el movimiento final de la forma sonata.

La forma de la estructura de la *gigue* consta de dos secciones (binaria), de longitud más bien mayor que las demás danzas y a menudo se escribía en estilo fugado. Por último, solo podemos mencionar que la frenética *tarantela* italiana posee la misma estructura rítmica y melódica que la *gigue* aunque es de carácter mucho más rústico.

2. ANÁLISIS .

2.1 ANÁLISIS FORMAL, ARMÓNICO Y MELÓDICO.

El tipo de análisis que a continuación se muestra es un análisis global, pero que a su vez muestra aspectos específicos de cada uno de los números de la partita; esto tiene el fin de no repetir constantemente la información que mantienen en común ciertas danzas y además permitirá observar de manera inmediata las diferencias así como similitudes entre ellas.

	<u>Forma</u>	<u>Estructura armónica</u>	<u>Estructura melódica</u>	<u>Tempo</u>	<u>Inicio</u>
PRAELUDIUM	<i>libre y retórica</i>	I-V-VI-V-I (en gral.)	<i>construida a partir de un motivo melódico ascendente dividido en tres semifrasas.</i>	<i>moderato</i>	<i>tético</i>



ALLEMANDE	<i>binaria</i>	I - V, V - I	<i>mantiene la estructura anterior de tres semifrasas, pero ahora en arpeggios.</i>	<i>movido</i>	<i>anacrúsico</i>
-----------	----------------	--------------	---	---------------	-------------------



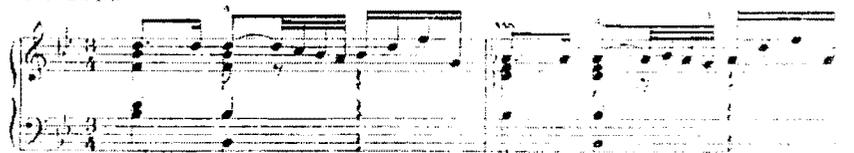
CORRENTE *binaria* I – V, V – I *muy parecido a la allemande, motivo melódico ascendente de tres niveles pero un poco más ornamentado.* *muy movido* *anacrúsico.*

Corrente



SARABANDE *binaria* I – V, V – I *de estilo libre, retórico y muy ornamentado.* *lento* *tético*

Sarabande



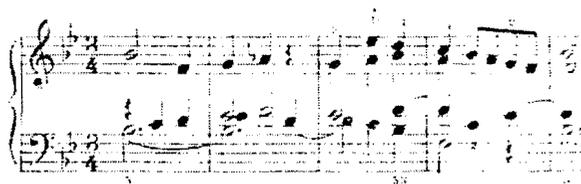
MENUET I *binaria* I – V, V – I *melodía hecha sobre los arpeggios quebrados de la armonía, básicamente con grados conjuntos, notas de paso y notas de pedal.* *moderato* *tético*

Menuet I



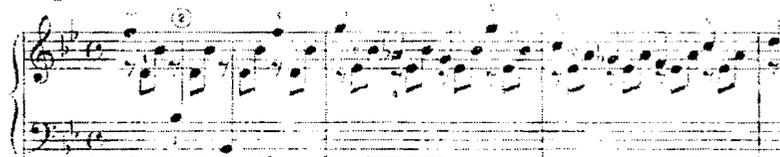
MENUET II *binaria* I – V, V – I *polifonía a cuatro voces de tipo coral, la única dan- de este tipo.* *moderato* *tético*

Menuet II



GIGUE *binaria* I – V, V – I *construída sobre arpeggios y agrupada en bloques de tres notas. Lo interesante de esta melodía, es que juega un poco con el típico papel de pregunta-respuesta, que realiza la mano derecha en los registros agudos y graves.* *rápido* *tético*

Gigue



3. OPINIÓN PERSONAL .

En lo que a este punto se refiere se presenta a continuación el análisis comparativo (en cuanto a la interpretación) de dos versiones de la misma obra; en este caso la *Partita no. 1 en si bemol mayor* de J. S. Bach. La primera versión corresponde a Jörg Demus, mientras que la segunda es la del pianista Wolfgang RübSam. Los puntos principales en los que se enfoca esta comparación son los siguientes: *tempo, estilo e interpretación* (sobre todo quien se apega más a la partitura) y *calidad de la grabación*.

Cabe señalar que la intención de este análisis comparativo es con el propósito de resaltar las cualidades de cada una de ellas. Al final del análisis daré una opinión muy particular de cual se acerca más a mi visión personal.

3.1 PRAELUDIUM.

TEMPO. El pulso con el que Jörg Demus toca este primer número es bastante cómodo y fluido, aproximadamente de cuarto= 95. Hay que mencionar que aunque se permite el uso del *ritardando* en las cadencias (en especial la del final), no deja de ser continuo y agradable.

En cambio el pulso del prelude que toca Wolfgang RübSam es demasiado lento, incluso en algunos fragmentos se siente "pesado", no fluye con la naturalidad de la primera versión y es por eso que se hace mucho más largo que el primero.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. La claridad que posee la primera versión me parece bastante buena, porque permite escuchar cada uno de los ornamentos de la melodía y resalta discretamente cada uno de los temas. Por otro lado mantiene siempre un carácter de cierta solemnidad, una de las características del estilo; además de un toque personal cuyo resultado sonoro es bastante agradable.

Aunque RübSam destaca mucho más la ornamentación, hay algo en su versión que la hace difícil de escuchar, y esto es debido al pulso tan inestable en que lo toca, que por momentos se vuelve demasiado libre y se sale, en mi opinión del estilo.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. En general la calidad de la grabación de toda la obra es bastante buena, aunque hay que mencionar que el timbre del piano es un poco opaco, no muy brillante en comparación con la calidad de la segunda versión (la de RübSam); a pesar de esto el resultado musical no se oye afectado en lo más mínimo, por el contrario, el color que se aprecia del instrumento es bastante agradable.

3.2 ALLEMANDE.

TEMPO. El pulso de esta primera danza es movido, activo y fluido; al igual que en el preludio, Demus, sólo hace algunos "*ritardandos*" en las cadencias, sobre todo en la cadencia final de la primera parte y la última de la segunda.

Por su parte Rüksam enfatiza demasiado los primeros tiempos de los primeros compases, así como algunos inicios de algunas frases, lo que hace su versión un poco detenida en su fluidez, incluso toma bastante tiempo a mi parecer en las respiraciones de las cadencias de los finales de ambas partes (primera y segunda parte); sigue manteniendo esa "libertad" en el *tempo*.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. El carácter de esta danza es alegre, pero sin llegar a ser festivo; la ornamentación que maneja el artista de esta primera versión es clara y la combina muy bien con la agógica y la dinámica de la melodía sin llegar a salirse del estilo. Me parece de buen gusto esos fragmentos en los que enfatiza la melodía resaltando ("abriendo" o "estirando") un poco los arpeggios de esta.

Rüksam hace algo similar a lo que hace Demus con la melodía (abrir los arpeggios), sólo que él lo marca y afirma más constantemente, lo que hace el pulso más irregular; aunque por otra parte hay que señalar que la forma en que maneja la ornamentación es de un gusto bastante bien estilizado y bien logrado; esto lo podemos constatar en las cadencias de la primera y segunda parte.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. En esta danza podemos notar sobre todo en el final, ciertos matices, que en el *praeludium* no se distinguían; si bien es en gran parte por la calidad del ejecutante, también hay que reconocer la calidad de la grabación.

Por su parte Rüksam en la segunda versión no muestra cambio alguno que mencionar, sigue manteniendo ese timbre brillante de su grabación en general.

3.2 CORRENTE.

TEMPO. En esta danza Demus es menos notorio en el uso del *ritardando* en las cadencias que en los dos números anteriores; en relación con la segunda versión (la de Rüksam), esta primera corriente es ligeramente más rápida, pero mantiene un balance muy bueno en su pulso. La primera versión está más equilibrada que la segunda que sigue manteniendo ciertas libertades en el pulso; sobre todo en las cadencias.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Esta corriente es de un carácter más festivo. Aunque la versión de Demus tiene menos adornos en la melodía, este logra a mi parecer un buen resultado sonoro haciendo uso de otros recursos como: un tempo más vivo, más fluidez en la melodía, matices más notorios y una conducción en sus frases muy clara que reafirman las características del estilo.

Lo que hay que reconocer de la versión de RübSam es ese estilo con el que finaliza cada una de las cadencias, muy ornamentado, muy del clavecín, el cual le da ese sonido muy representativo del estilo barroco; lo que no termina de gustarme es esa libertad en el *tempo* que rompe un poco con la continuidad de la pieza.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. En esta danza en particular cabe mencionar que el piano de la primera versión (la de Demus), suena un poco más brillante que en las piezas anteriores, esto quizá al nivel de volumen que usa el interprete. Tanto es así que, en el sexto sistema segundo compás de la primera parte de la partitura, podemos encontrar un *la índice dos*, el cual en esta primera versión suena a mi parecer muy brillante, incluso golpeado. Si bien es responsabilidad del ejecutante, me parece que la grabación en parte pudo mejorar este pequeño detalle.

3.3 SARABANDE .

TEMPO. La más lenta de todas las danzas. Esta *sarabande* es interpretada por Demus con un pulso muy tranquilo, fluido pero a la vez de una manera muy madura es sus cadencias, sin caer en la exageración como lo hace RübSam en su versión, que a mi parecer en esta danza es donde más se puede apreciar esa libertad desmedida con la que interpreta la *Partita*. A veces usa un pulso muy tranquilo, de repente demasiado animado; hace una especie de *rubato romántico* que en la música de Bach me parece fuera de contexto.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Demus en la primera versión mantiene una coherencia entre el tiempo y la ornamentación, entre la continuidad de las frases y las cadencias. Es bastante lógico en sus adornos, maneja un nivel de volumen de *mf* muy equilibrado, con una dinámica muy discreta resaltando la melodía, manteniendo un carácter serio y solemne típico de la *sarabande*.

Por su parte RübSam, como ya lo he mencionado es muy libre en sus tiempos (demasiado), y aunque tiene continuidad en sus frases, estas no se aprecian tan bien como en la primera versión. Lo que sí hay que resaltar indudablemente, es la manera en que maneja la ornamentación; en este punto RübSam es sumamente claro y específico en lo que quiere lograr; basta con señalar el trino del final de la segunda parte (cuarto sistema, segundo y tercer compás), el cual lo resuelve de una manera muy singular, en verdad un maestro de la ornamentación.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN . Lo único que hay que agregar aquí, es Demus sigue manteniendo ese color oscuro del sonido, que en este número de la *sarabande* en particular le va muy bien debido al temperamento que esta exige.

3.4 MENUET I Y II.

TEMPO. En general la manera como Demus toca los *menuets*, esta comprendido dentro de un *tempo* ligeramente más activo en comparación a la segunda versión. Aunque Demus casi no hace los adornos del *menuet* II (y el *tempo* en este segundo *menuet* es más lento que el primero), el pulso de ambos es fluido aunque tranquilo, lo que hace a los *menuets* bastante agradables.

La versión de Rüksam es ligeramente más lenta, y se hace aún más notoria por el ya característico estilo de "estirar" el tiempo a su manera; sin embargo él si mantiene un equilibrio entre el tiempo del *menuet* I y el II.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Lo que hay que subrayar de la interpretación de Demus acerca de estos *menuets*, son los matices que maneja, ya que en cada repetición nos muestra un color diferente, no solo de *f - p*, sino también a través del uso de la dinámica y la agógica que están siempre en función de la línea melódica.

En cuanto a la versión de Rüksam, su mejor parte la encontramos en el *menuet* II, de carácter polifónico a cuatro voces, en el cual resalta muy bien todos los ornamentos que se encuentran entre las voces (apoyaturas, grupetos, mordentes, etc.), los cuales embellecen la melodía y le dan forma aún más al estilo. Curiosamente en este *menuet* II el *tempo* esta bastante bien equilibrado.

3.5 GIGUE.

TEMPO. En este número ambas versiones son muy parecidas (algo que no había ocurrido en las danzas anteriores), el pulso de la *gigue* de Demus es de cuarto= 185, mientras que en la de Rüksam es ligeramente más animada, cuarto= 190, aproximadamente; las dos mantienen en general un pulso bastante equilibrado, a excepción de algunos puntos cadenciales.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Debido a que ambas versiones son muy parecidas, sólo señalaré un punto en especial en cuanto a la versión de Rüksam, y es el uso de respiraciones más largas entre las partes, sus inicios generalmente son más lentos, como recuperando paulatinamente el *tempo* inicial. Salvo este pequeño detalle quiero hacer hincapié que es en esta danza el punto en el que más coinciden las dos versiones escuchadas.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. Sólo para enfatizar la diferencia de las grabaciones quiero mencionar que en general la versión de Demus siempre mantuvo ese tono opaco en el color de su timbre; mientras que la versión de Rüksam fue más brillante.

OPINIÓN FINAL. Como lo mencioné en un principio, la intención de esta comparación es con el fin de resaltar las cualidades de cada una de las versiones. Ambos artistas tienen características muy relevantes y propias de sus respectivos estilos; mientras uno es muy libre el otro es más estricto en sus

tiempos; mientras uno se ocupa de un estudio más profundo de la ornamentación, el otro tiene una idea más global de la obra y se ocupa más por los matices sonoros. Sin embargo, para mi gusto, me pareció más cercana al estilo la versión que nos presentó Jörg Demus; me gustó su lógica de los *tempos*, de los matices, y el timbre del instrumento. Aunque por otra parte, hay que hacer mención de la manera en que Wolfgang Rübsam destaca la ornamentación.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata en Re Mayor No. 15 Op. 28, "Pastoral"

1. HISTORIA.

1.1 BIOGRAFIA.

LUDWIG VAN BEETHOVEN fue un compositor cuyo talento y genialidad se expresó con suprema maestría particularmente en sus sinfonías, música de cámara y sonatas para piano, revelando un extraordinario poder de invención. Nació en Bonn, Alemania el 15 ó 16 de Diciembre de 1770 (no se sabe con certeza el dato exacto) y marco un giro histórico en el arte de la composición.

Su padre le dio una rudimentaria instrucción musical; es así como Beethoven aprendió a tocar el violín y el piano. Posteriormente un músico de su localidad llamado Tobias Friedrich Pfeiffer, le dio lecciones formales de piano; el organista de la corte en Bonn, Guilles van Eeden, también lo instruyó en piano y teoría musical; Franz Rovantini le dio lecciones de violín; y otro violinista con quien Beethoven tomó clases fue Franz Reis. Beethoven también aprendió a tocar el corno francés bajo la orientación del músico profesional Nikolaus Simrock. La preparación académica de Beethoven fue exigente, sin embargo, fue brevemente inscrito en la Universidad de Bonn en 1789, y uno de sus primeros maestros importantes fue Christian Gottlob Neefe.

A la edad de 12 años, en 1782 compuso *9 Variaciones para Piano en un Marzo de Dressler*, este fue su primer trabajo en ser publicado.

De 1788 a 1792 Beethoven trabajó como violinista en Orquestas de teatros. En 1787 fue a Vienna, donde se sabe que estuvo por un corto tiempo; se dice que tocó para Mozart, y que Mozart encontró en él un gran futuro como compositor.

Un cambio importante en su vida fue el hecho de que su madre murió el 17 de Julio de 1787 y Beethoven fue obligado a proporcionar sustento a sus dos hermanos menores, ya que su padre tomaba en exceso y no podía mantener sus obligaciones; así que Beethoven ganaba algo de dinero dando lecciones de piano. Tuvo la fortuna de encontrarse con importantes admiradores ricos, entre ellos el Conde Ferdinand von Waldstein, quien fuera inmortalizado por Beethoven al dedicarle su sonata no. 21 Op. 57.

En 1790 un evento importante tomó lugar en la vida de este compositor, cuando Haydn fue honrado en Bonn, y Beethoven fue presentado con él; de esta manera comenzó sus estudios con Haydn en Noviembre de 1792 en Viena; pero dichas lecciones fueron interrumpidas cuando Haydn tuvo que regresar a Londres, así que Beethoven continuó sus estudios formales ahora con Johann Georg Albrechtsberger, quien fuera un músico erudito y excelente pedagogo. También tomó clases de composición vocal con el compositor italiano Salieri.

Beethoven fue muy afortunado al encontrar un generoso benefactor en el Príncipe Karl Lichnowsky, quien le otorgaba una considerable cantidad de dinero al año, (600 florines para principios del año 1800), de esta forma, él pudo dedicarse a la composición de una manera más tranquila. Otro príncipe que jugó un papel importante en la vida de Beethoven fue el embajador de Rusia en Viena, Razumovsky; quien tenía en su residencia su propio cuarteto de cuerdas, en el cual, el mismo príncipe tocaba el segundo violín. Fue a Razumovsky a quien Beethoven dedicara sus tres cuartetos conocidos como *Los Cuartetos Razumovsky op. 59*, en cuyos trabajos el compositor uso temas del folklore ruso.

El 29 de Marzo de 1795 Beethoven hizo su primera aparición pública en Viena como solista en uno de sus conciertos (muy probablemente el de *Si bemol Mayor*, Op.19). Cinco años después, el 2 de Abril de 1800, presentó un concierto de sus obras, entre las cuales *La Primera Sinfonía en Do mayor* fue presentada por primera vez. Otras de sus composiciones de principios del siglo fueron *La Sonata para Piano en do menor Op. 13*, "Patética"; *El Concierto para Piano en Do mayor Op.15*, "Sonata quasi una fantasía" para Piano en do sostenido menor Op.27, conocida bajo el nombre de "Claro de Luna"; *La Sonata para Piano en Re mayor "Pastoral", Op.28 no.15*; *8 Sonatas para Violín*; *4 Tríos para Piano*; *4 Tríos de cuerdas*; *6 Cuartetos de Cuerdas*; algunos otros trabajos para instrumentos de viento y un buen número de canciones.

Un músico ruso de origen alemán llamado Wilhelm von Lenz, fue quien separó la lista de composiciones de Beethoven en tres periodos, cuyo trabajo quedo firmemente establecido dentro de la literatura de este compositor. Así que según esta perspectiva el primer periodo abarcó los trabajos de Beethoven de sus primeros años a el final del siglo XVIII, marcado por un estilo relacionado muy de cerca con los métodos formales (de composición) de Haydn. El segundo periodo comprende los años de 1801 a 1814, que fue señalado por un estilo más personal del compositor, como un modo más romántico, y que empezó con la sonata "Claro de Luna". El último período se extendió de 1814 hasta la muerte de Beethoven en 1827, en donde se encuentran los trabajos más maduros de toda su obra, como son sus últimas sonatas, *Op. 109, 110 y 111*; sus últimos *Cuartetos de Cuerdas* y su *Novena Sinfonía*, con ese famoso y extraordinario coral en el final.

La temprana carrera de Beethoven en Viena fue marcada por un buen éxito, no sólo fue popular por ser un virtuoso pianista y compositor, sino que también fue bien recibido dentro de los círculos de las sociedades de Viena. Lamentablemente su progreso fue fatalmente afectado por una misteriosa sordera creciente que alcanzó una crisis en 1802.

Es extraordinario que bajo esas condiciones Beethoven fue capaz de seguir componiendo con esa creatividad y esa energía que lo caracterizaban; el 5 de Abril de 1803, presentó un concierto con sus composiciones, en el cual

él fue el solista de su Concierto no.3 *en do menor Op.37*, además de su *segunda sinfonía* y el *Oratorio de Christus am Oelberge*. El 4 de Mayo de ese mismo año, tocó en Viena la parte de piano de su *Sonata para Violín Op.47*, conocida como *Sonata Kreutzer*. Después, durante los años de 1803 y 1804 compuso su gran sinfonía en Mi bemol Mayor, Op. 55, *Eroica*. En 1805 compuso su Ópera *Fidelio*, la cual fue revisada por su autor y presentada nuevamente el 23 de Mayo de 1814; (para esta Ópera Beethoven escribió tres versiones de la overtura *Leonora*). Durante los años de 1802 a 1808 compuso una gran cantidad de obras, entre la que se encuentran los tres cuartetos de cuerdas Op.59, *Razumovsky*; las sinfonías no. 3,4 y 5; el Concierto para Violín; el cuarto Concierto para Piano; el Triple Concierto; la Overtura *Corolian*; y un buen número de sonatas para piano, incluyendo la de *re menor, Op.31 no.2 Tempestad*; la de *Do Mayor Op. 53, Waldstein*; y la de *fa menor Op. 57, Apasionata*. Entre el año de 1809 y 1812 compuso su quinto Concierto para Piano; su cuarteto de cuerdas en *Mi bemol Mayor, Op.74*; la música incidental del drama de Goethe: *Egmont*; las sinfonías no. 7 y 8; la Sonata para Piano en *Mi bemol Mayor Op. 81 a*, titulada "*Les Adieux, l'absence, et le retour*."

En el año de 1824 completa su monumental *9ª Sinfonía* y es presentada en Viena el 7 de Mayo de ese mismo año. Con esta obra Beethoven completó la evolución de la forma sinfónica, ya que en ella adaptó elementos que antes no se habían utilizado, como el coral del último movimiento.

Finalmente Ludwig van Beethoven muere en Viena, la tarde del 26 de Marzo de 1827. Su música marcó una división entre el período clásico del siglo XVIII, ejemplificado por los grandes nombres de Haydn y Mozart, y el nuevo espíritu de música romántica que caracterizó totalmente el siglo XIX.

1.2 HISTORIA DE LA OBRA.

1.2.1 La forma sonata.

La forma sonata es quizá el principio más importante de forma musical, o diseño formal, desde el período clásico al siglo XX. Esta forma puede ser encontrada en cada movimiento, ya sea de una sonata (como pieza), un trío de piano, cuarteto de cuerdas, sinfonía o concierto.

Un movimiento de forma-sonata típico consiste en dos grandes partes, divididos en tres principales secciones. La primera parte de la estructura coincide con la primera sección y es llamada "exposición" (A). La segunda parte de la estructura comprende las dos secciones restantes, "el desarrollo" (B) y "la recapitulación" (A o A'). La exposición se divide en su interior en un "primer grupo" en la *tónica*, y un "segundo grupo" en otra tonalidad que por lo regular puede ser la *dominante*. Ambos, primero y segundo grupo, pueden incluir diferentes números de temas; el tema más importante o primer tema también puede ser llamado "tema central", "primer sujeto", "primer material", etc., mientras que el tema principal del segundo grupo es llamado "segundo tema" o "segundo sujeto" por ser la segunda idea musical. El desarrollo usualmente toma material de la exposición y lo elabora; la última parte del desarrollo prepara la recapitulación. La recapitulación o "reprise" es a menudo

anunciada por una especie de “doble regreso” al tema principal y a la *tónica*; el material más importante del segundo tema es transportado a la *tónica*. El movimiento concluye de cualquiera de las siguientes maneras: con una cadencia en la *tónica* paralelamente al final de la exposición, o con una coda enseguida de la recapitulación. De esta manera las secciones tienen el patrón **A B A**, dando como resultado una verdadera forma ternaria.

1.2.2 La sonata en *Re mayor* no. 15 Op. 28 “*Pastoral*”.

La decimoquinta sonata es conocida por un sobrenombre, no ideado por el autor, de: *sonata “Pastoral”*.

La historia de esta sonata nos remonta al verano de 1801, año en el cual el compositor residió una temporada en Hetzendorf, una casa de campo del Elector Maximiliano Francisco. Fue un momento de reposo espiritual en el que nació este op. 28. Se publicó el 14 de agosto de 1802, con el título y dedicatoria siguiente: “*Grande sonata pour le Piano-Forte, composée et dédiée a Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels, Conseiller aulique et Secretaire perpétuel de l’Academie des Beaux Arts, par Louis van Beethoven. Oeuvre XXVIII, a Vienne au Bureau des Arts et de l’Industrie*”³.

El personaje a quien está dedicada la obra era un literario y crítico, que a pesar de su ya avanzada edad, atacaba en todo lo que podía aquellas obras que no eran de su agrado, por considerarlas rutinarias, convencionales, tradicionalistas y faltas de belleza; sin embargo tenía la simpatía de Beethoven, a tal grado que le motivó a que le dedicará su op.28.

La denominación de “*Pastoral*” se le debe a un editor hamburgués; como en muchas otras obras este nombre agregado ha sido tema de discusión, aunque con los años esta denominación ha terminado por aceptarse.

En muchas ocasiones Beethoven fue inspirado por el sentimiento de la naturaleza, pero en esta sonata fue evidente, ya que se encuentra llena de frescura y tranquilidad en general; a través de los diferentes movimientos podemos ir encontrando ciertos cambios de carácter que son determinantes.

A pesar de que la tonalidad no es la misma que en su sexta *sinfonía*, “*Pastoral*” (*Fa mayor*), el compositor logra un ambiente “campirano” que evoca ciertas sensaciones bucólicas, sobre todo en el último movimiento, *Rondo*.

³ De la Guardia, Ernesto. *Las sonatas para piano de Beethoven*. p. 198

2. ANÁLISIS.

2.1 ALLEGRO.

De acuerdo con la estructura señalada anteriormente pasaremos al análisis del primer movimiento.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. Como ya lo mencionamos anteriormente, este movimiento tiene una forma de tipo ternaria, la exposición esta elaborada con un ritmo armónico de I – V básicamente, con algunas inflexiones hacia el V / V, y hacia *do sostenido* en su modo mayor (**A**). El desarrollo, relativamente corto, se desenvuelve sobre la tonalidad de *sol menor*, con algunas modulaciones en su parte media hasta descansar en *fa sostenido mayor* (**B**); posteriormente nos encontramos con la reexposición, que se desarrolla en los grados I – V básicamente (**A'**).

ANÁLISIS ARMÓNICO. Este movimiento es un allegro no muy activo; dentro de la armonía resaltan algunas notas que funcionan como pedal, y algunos pasajes nos muestran el uso de polifonía.

Sobre el pedal de *tónica* encontramos el primer tema A que comienza en el segundo compás con un acorde de 7ª de *dominante* de Sol, resolviendo en el compás siguiente a un acorde en segunda inversión (4ª y 6ª) con una apoyatura sobre la *subdominante*. El tema esta constituido por dos motivos; el primero de estos consta de nueve compases dentro del registro medio, repitiéndose una octava arriba; el segundo motivo se deriva del anterior con algunos cambios en las voces, pero manteniendo siempre las cuatro. Dentro del periodo de transición podemos mencionar que está formado por dos motivos; el primero se mueve sobre una inflexión a *Mi mayor*; el segundo se desprende de un *mi central* ligado, y esta compuesto por armonías modulantes de *La mayor*, siguiendo el ritmo del bajo. El tercer motivo es una inflexión a *do sostenido mayor*, que desencadena en el acorde de la dominante de la tonalidad inicial (*Re mayor*), para dar inicio a lo que será el segundo tema B.

El desarrollo comienza con el mismo motivo del principio de la obra, sólo que ahora modulando hacia la *subdominante*, con una pronta inflexión hacia *Do mayor*, luego una variante en *do menor* para finalmente establecerse en la tonalidad de *sol menor*; comienza así un largo episodio con terceras, en cierto carácter sinfónico que culmina en la tonalidad de *Fa mayor*, cuyo acorde abarca desde un *do sostenido* índice 7 en su parte más aguda, hasta un *fa sostenido* índice 2 en su parte más grave.

La reexposición, como ya se sabe, comienza de la misma manera que el principio del movimiento, sólo que con algunos cambios armónicos típicos de las sonatas; es decir, si en la exposición teníamos dentro del período de transición una inflexión a *Mi mayor*, ahora la inflexión se presenta en *La mayor*. De la misma manera ocurren las siguientes modulaciones, como es el caso del tercer motivo, el cual en la primera parte se desarrolló en *Do sostenido mayor*, en la reexposición lo encontramos en la tonalidad de *Fa sostenido mayor*. Finalmente encontramos un último período de transición construido sobre los grados I y V de *Re mayor*, (anteriormente I y V de *La mayor*); el movimiento concluye con una pequeña *coda*, reminiscencia del primer tema, o tema principal en la *tónica*, que se va muriendo lentamente hasta descansar en una cadencia perfecta V – I.

ANÁLISIS MELÓDICO. En forma general podemos mencionar que el material melódico con el que está construido este primer movimiento consta de un primer motivo principal, (tema A, ejemplo 1) cuya característica es notoria por el uso de una apoyatura, que además es sincopa (en la voz superior, *soprano*), y que se presenta de distintas maneras, ya sea una *octava* arriba, duplicada con *octavas*, (o con algunas variantes melódicas en la reexposición). Más adelante la melodía toma un giro interesante (en la inflexión a *Do sostenido mayor*), ya que va unida con la línea del bajo no sólo en su forma rítmica, sino que ambas van tejiendo un bordado melódico (y armónico también), cuyo resultado es rico musicalmente y también evoca sensaciones como melancolía y tranquilidad, pero a su vez cierta inquietud por la manera en que transcurre esta sección. En lo que corresponde a la parte central, podemos ver que inicia con el tema A (pero ahora en *sol menor*); una vez ya en la nueva tonalidad en el desarrollo encontramos dos motivos melódicos, uno con los valores de *mitad*, *octavos* y *cuartos*, y el otro con *octavos*; estos se van alternando en diferentes alturas, tonalidades y dinámicas (ejemplo 2), hasta llegar a la tonalidad de *Fa sostenido mayor*. Le sigue una especie de reminiscencia del motivo utilizado durante el desarrollo, que se alterna con algunos silencios y calderones, y posteriormente la reexposición, cuya línea melódica es prácticamente la misma salvo sus respectivas modulaciones.

1. Tema principal.

The image shows a musical score for the first theme principal, marked 'Allegro' and 'p'. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff (soprano) and a bass clef staff (basso). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The score includes various fingering numbers (1-5) and dynamic markings (p, p').

2. Desarrollo.

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the lower register, starting with a triplet of eighth notes (3, 1, 3) and a descending scale. A 'cresc.' marking is present above the piano part. The violin part is in the upper register, starting with a triplet of eighth notes (3, 1, 3) and a descending scale. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2.2 ANDANTE .

ANÁLISIS ESTRUCTURAL. Este movimiento al igual que el primero, contempla una forma *ternaria*; la primera parte correspondería al tema principal que en contraste con el *Allegro* anterior este se encuentra en *re menor*. Lo que equivale al desarrollo se percibe como una sección mucho más viva, no sólo por estar en modo *mayor* (*Re mayor*), si no por el giro melódico que posee. Posteriormente regresa ese ambiente "gris" característico del modo *menor*, sólo que ahora con algunas variaciones, sobre todo en la melodía. Finalmente se presenta una especie de pequeña *coda* en la que se combinan las dos secciones; el modo *menor*, con el motivo rítmico del desarrollo, hace una especie de recordatorio de lo antes escuchado. Para terminar tenemos una cadencia compuesta perfecta que se va perdiendo, no sólo por su registro grave, si no por su tenue dinámica de *pp*.

ANÁLISIS ARMÓNICO. El ritmo armónico que vemos en este movimiento es relativamente sencillo, ya que se desarrolla principalmente I – V de la tonalidad de *re menor*, con algunas modulaciones hacia su relativo *mayor*, dentro de la primera parte. La armonía la podemos encontrar a través del uso de los acordes en forma de arpeggios, que después del primer periodo se vuelve un pedal sobre la nota de *la*. En lo que respecta a la segunda parte, como lo decíamos en un principio, no sólo cambia la tonalidad al modo *mayor*, si no también el material rítmico y la estructura melódica, además de que encontramos alguna inflexión hacia el IV grado. En lo que equivale a la reprise, notamos algunas variantes melódicas; lo interesante de esta sección es que Beethoven utiliza una distinta estructura melódica, pero mantiene la misma estructura armónica dentro de una rígida medida de compases (la misma cantidad del principio). La *coda* rompe con el ostinato rítmico de la reexposición, pues después de utilizar valores de *dieciseisavos* y *treintaidosavos*, descansa sobre una sección de acordes con valores de *cuartos*, que además son intercalados con algunos calderones, dando una sensación de reposo hasta el final del movimiento.

ANÁLISIS MELÓDICO. El movimiento está hecho con dos motivos melódicos en la primera parte y un tercero en la sección media. El tema principal inicia en los cuatro primeros compases (ejemplo 3), y se confirma en los siguientes cuatro, pero la segunda vez en el relativo *mayor*, a éste lo acompaña en el bajo un contrapunto con ritmo en *dieciseisavos*, semejante a un *pizzicato* de cuerdas graves. El siguiente periodo inicia en el V grado con un pedal en el bajo que dura

seis compases aproximadamente, para luego repetir el tema principal en *octavas*. En la sección media prácticamente no hay cambios rítmicos, los cambios que encontramos aquí son, además del modo *mayor*, el tercer motivo melódico (ejemplo 4), que se aligeró un poco por el uso de otros valores (*tresillos*), esta sección tiene un ritmo armónico I – V , con alguna inflexión hacia el IV grado básicamente.

Para finalizar este movimiento reaparece el primer tema en *re menor*, que si bien sigue manteniendo esa base rítmica–armónica en el bajo (de tipo *pizzicato*), presenta una melodía modificada por una variante de valores más pequeños en relación con la primera vez que se presentó este tema, lo que le da un aire mucho más ligero y activo, quizá por el dibujo de *treintaidosavos* que ésta presenta.

3. Tema principal, final femenino.

4. Tema – parte intermedia, mayor.

2.3 SCHERZO .

ANÁLISIS ESTRUCTURAL . Al igual que en el movimiento anterior, *Andante*, el *Scherzo* posee la misma estructura ternaria. Inicia con un *Allegro vivace* sobre un ritmo armónico de I - II – V (de la tonalidad de *Re mayor*) básicamente, que se alterna con un primer motivo de cuatro compases, que a veces se presenta en la *tónica* y otras veces en la *dominante*. Cabe señalar que esta primera parte está dividida de manera bastante bien equilibrada en dos secciones, una de 32 compases y la segunda de 38 compases. La segunda gran parte de este movimiento está conformada por un *trío*, en la tonalidad del relativo *menor*, (*si menor*), y tiene una estructura de dos periodos dobles contruidos con un solo motivo rítmico-melódico, el cual se va desarrollando por diferentes inflexiones

hacia la *dominante*, al relativo *mayor*, etc. Finalmente regresa al *Allegro vivace* para cerrar el ciclo, y de esta manera cumple con la estructura ternaria que mencionaba en un principio.

ANÁLISIS ARMÓNICO. La claridad con la que está constituido este movimiento nos permite ver de manera detallada la construcción armónica que hay en su interior. Como ya lo había mencionado anteriormente la primera sección se desarrolla sobre los grados I – II – V de la tonalidad original de la *Sonata, Re mayor*, durante toda la primera sección. En cuanto a la segunda sección se refiere, nos encontramos con un cambio rítmico a manera de vals, con algunas inflexiones hacia tonalidades vecinas como *sol mayor, la mayor, si menor*, a través de una progresión de *dominantes*; aproximadamente 16 compases es la extensión de este pasaje que concluye con un acorde de *séptima dominante* de la *tónica* inicial en un calderón, para luego volver a tomar el primer tema durante otros 22 compases aproximadamente; esta primera parte concluye en la *tónica*. En la parte del *trío* tenemos solo un motivo rítmico, el cual se desarrolla básicamente sobre dos tonalidades, primero el relativo *menor* (*si menor*), y luego el relativo *mayor* (*Re mayor*); finalmente el *trío* concluye en *si menor*, para posteriormente regresar al *Allegro*.

ANÁLISIS MELÓDICO. En el *Allegro vivace*, el tema principal consta de dos motivos: un *fa sostenido* (mediante) que suena cuatro veces en saltos de *octava* (ejemplo 5), hasta la región más grave, forma el primero de esos motivos. El segundo es un motivo muy ligero y gracioso, que está construido con dos *octavas* y un *cuarto*; de esta manera se alternan ambos motivos, con sus respectivos cambios armónicos ya antes mencionados. Sigue el *trío*, en el cual encontramos un nuevo motivo rítmico-melódico (ejemplo 6), cuya conclusión se alterna entre la *tónica* y la *mediante* (del *si menor*), la única modificación que encontramos es el acompañamiento, formado por *octavas arpegiadas* y ligadas al principio, variando después ese dibujo a una armonía dibujada pero siempre mantiene el mismo patrón rítmico (corcheas). Para concluir el *trío* encontramos la indicación de *scherzo da capo*, de manera que se vuelve a tocar el *scherzo* mencionado anteriormente; cabe hacer el señalamiento de que el *scherzo* desde la primera vez termina afirmando tres veces la cadencia perfecta hacia la *tónica* de *Re mayor* (es por eso que la segunda sección tiene unos cuantos compases de más en relación con la primera).

5. Motivo principal del *Allegro*.

Allegro vivace

6. motivo del *trío* .



2.4 RONDO .

ANÁLISIS ESTRUCTURAL . En este último movimiento tenemos una estructura diferente a las demás, tenemos un *RONDO*, *Allegro ma non troppo*. Su construcción esta basada en la alternancia de un tema principal **A** y siempre un tema nuevo **B** ó **C**. De esta manera podemos guiarnos a través de el esquema; **A-B-A-C-A-B'-D-E**. En donde **E** puede tener también la función de *coda*. Cabe señalar que dentro de cada tema o sección podemos encontrar varios motivos melódicos, cuya explicación ampliaré más adelante.

ANÁLISIS ARMÓNICO . El primer tema **A** inicia en la tónica (*Re mayor*). Durante los primeros dos periodos (16 compases) mantiene un ritmo armónico de I-V , en los próximos 12 compases el motivo melódico cambia junto con el rítmico y por su puesto la armonía, ya que empieza dentro de la región de *Re mayor* pasando por diferentes grados como son el V, VI, III, IV a través de arpeggios, para finalmente establecerse temporalmente en *Mi mayor*. Esta tonalidad tomará la función de *dominante*, pues inmediatamente después se desprende otro motivo en un estilo imitativo a tres voces que después se repite con una variación en valores más pequeños que concluye con una gran cadencia perfecta en *La mayor*, con valores de *mitad* con puntillo. Una vez en *La mayor* comienza un pasaje con *octavas* triplicadas y un pedal en la nota de *La*, que sirve como enlace para regresar al tema **A** (también se le puede llamar estribillo). En esta ocasión el tema **A** se presenta con una pequeña variación en la melodía; una vez que lo escuchamos por segunda ocasión comienza una sección que bien podría ser el equivalente a un desarrollo, en comparación con los movimientos anteriores. Comienza en la *tónica* un pequeño puente de 12 compases, para llegar a la tonalidad de *sol mayor*, pero tan pronto como llega comienza un largo período moduladorio que se puede dividir en tres partes para un mejor análisis; de esta forma podemos mencionar que el primer punto de "reposo" importante que tenemos es en la tonalidad de *re menor*, comienza otro puente de seis compases y se establece en *La mayor*, que al mismo tiempo vuelve a tomar esa función de *dominante* a través de un largo puente de 12 compases hasta enlazar nuevamente al tema **A**. En esta tercera vez que escuchamos el tema principal, nótese otra variación en la melodía. Al llegar a este punto del movimiento, podemos ver que el tema que tenemos a continuación **B**, es idéntico en su construcción rítmico-melódica, pero no en la armonía, ya que se desarrolla esta vez en la *tónica*; así de esta manera, tenemos un tema **B'** . El siguiente y penúltimo fragmento, es punto de enlace o puente entre el tema anterior y la parte final del movimiento,

porque aunque es el mismo patrón rítmico en la línea del bajo, la melodía de la mano derecha es diferente.

Para finalizar nos encontramos con un cambio de *tempo*, *Piu Allegro quasi Presto*, en donde Beethoven repite insistentemente el ritmo característico de la línea del bajo, sobre el pedal de *tónica*, hasta concluir en cadencias perfectas, mientras que la mano derecha ejecuta un ligero dibujo en dieciseisavos que termina al unísono después de un arpeggio descendente de *tónica*, llegando así al fin con una cadencia perfecta en *ff*.

ANÁLISIS MELÓDICO . En esta sección únicamente voy a agregar un par de puntos más, el primero es señalar de manera importante la línea del bajo con la que inicia el movimiento, cuyo motivo melódico y rítmico es el motor del tema principal **A** (ejemplo 7), y quizá el generador de una gran cantidad de motivos melódicos de otros pasajes; incluso el puente que está antes del *Piu Allegro quasi Presto* esta construido también con este material. En el mismo final, la parte más atractiva la mantiene la mano izquierda, en la que se encuentra nuevamente este motivo, tan es así, que lo presenta en octavas. El segundo punto que quiero citar son los motivos melódicos imitativos que nos encontramos dentro de los diferentes fragmentos de los temas, como el tema **B** y **B'** , pero el más interesante de estos, y el más elaborado, es aquel que se encuentra dentro del tema **C**, ya que la polifonía que se aprecia en ese punto de la obra es verdaderamente notable, no sólo por las imitaciones, o por las modulaciones, sino por la manera tan natural con la cual la construye y la musicalidad que resulta de esta sección.

7. Tema principal.

Rondo
Allegro ma non troppo

The image shows a musical score for the main theme of a Rondo. It is in 6/8 time and G major. The tempo is 'Allegro ma non troppo'. The score is written for piano, with a dynamic marking of 'p'. The first measure is a whole note chord in the bass clef. The second measure is a whole note chord in the bass clef. The third measure is a whole note chord in the bass clef. The fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The tenth measure is a whole note chord in the bass clef. The eleventh measure is a whole note chord in the bass clef. The twelfth measure is a whole note chord in the bass clef. The thirteenth measure is a whole note chord in the bass clef. The fourteenth measure is a whole note chord in the bass clef. The fifteenth measure is a whole note chord in the bass clef. The sixteenth measure is a whole note chord in the bass clef. The seventeenth measure is a whole note chord in the bass clef. The eighteenth measure is a whole note chord in the bass clef. The nineteenth measure is a whole note chord in the bass clef. The twentieth measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-first measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-second measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-third measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The twenty-ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The thirtieth measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-first measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-second measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-third measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The thirty-ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The fortieth measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-first measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-second measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-third measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The forty-ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The fiftieth measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-first measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-second measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-third measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The fifty-ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The sixtieth measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-first measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-second measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-third measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The sixty-ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The seventieth measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-first measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-second measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-third measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The seventy-ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The eightieth measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-first measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-second measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-third measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The eighty-ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The ninetieth measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-first measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-second measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-third measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-fourth measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-fifth measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-sixth measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-seventh measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-eighth measure is a whole note chord in the bass clef. The ninety-ninth measure is a whole note chord in the bass clef. The hundredth measure is a whole note chord in the bass clef.

3. OPINIÓN PERSONAL .

Las versiones que corresponden a esta obra son de los pianistas Alfred Brendel, en la primera versión y Schnabel en la segunda versión . El esquema comparativo que se aplica es el mismo que se aplicó a la obra de Bach, que contempla los siguientes puntos: *tempo, estilo e interpretación*, y aquí solo hasta el final daré una opinión en general de la *calidad de la grabación* .

3.1 ALLEGRO .

TEMPO. En este primer movimiento Alfred Brendel muestra un pulso bastante cómodo, aunque es tranquilo al principio, a medida que se va desarrollando este movimiento aumenta ligeramente su pulso, siempre en función de la línea melódica, pero aumenta sobre todo en la parte central (*el desarrollo*), ya que es aquí en donde se nota un evidente cambio de carácter. Ya en la reexposición retoma nuevamente el *tempo* inicial, que aunque es prácticamente el mismo, hay momentos que se muestra un poco flexible, como en algún cambio armónico o melódico importante o en alguna cadencia; pero en general es muy equilibrado y constante en el pulso.

Por su parte Schnabel nos muestra en su versión un principio muy parecido al de Brendel, también es tranquilo, fluido y bastante agradable; sin embargo él realiza más cambios en el *tempo*, o al menos más notorios; al igual que en la primera versión la parte más rápida que se aprecia es también la del *desarrollo*. Este pianista tiene un estilo muy particular en cuanto al pulso se refiere, ya que a mi parecer es muy radical, es decir si aumenta el tiempo lo hace demasiado obvio, y si quiere hacer notar alguna cadencia como la del final del *desarrollo*, descansa sin preocuparse por el *tempo* en lo más mínimo, aunque después retome el pulso. Pienso que en ciertas partes cabe muy bien su idea de fluidez y continuidad, pero hay algunos fragmentos que se sienten demasiado apresurados.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Como es sabido Brendel tiene un excelente dominio de la música de Beethoven, y esta sonata no es la excepción; en lo personal me gusta más la conducción de sus frases, tempo y matices que logra este interprete, que en la segunda versión; en parte por que es muy natural en sus cambios de dinámica, y aunque también se maneja con cierta fluidez en cuanto a la agógica, no llega a ser tan notorio como lo es en su versión Schnabel. Este segundo interprete a pesar de ser muy rápido en ciertos pasajes, no deja de ser claro, es muy musical en sus ideas y muy expresivo; en realidad no quiero decir que su versión de este *Allegro* sea de menor calidad que el de Brendel, es sólo que esos cambios tan obvios que realiza en sus *tempos*, no son totalmente de mi agrado, fuera de eso hay que reconocer que su versión también es magistral.

3.2 ANDANTE .

TEMPO. El pulso con el que Brendel toca este segundo movimiento es aproximadamente de *cuarto* = 90 , es ligeramente movido en la primera parte, fluye con cierta rapidez, si se tiene en cuenta que se trata de un *Andante* . Ya en la segunda parte (sección media), el pulso lo aumenta un poco más, lo que vuelve al *Andante* casi un *allegretto* , quizá esta sensación es un poco por el cambio de ritmo a *trecillos* combinado con algunos valores de *puntillo* , que nos da ese resultado rítmico de mayor velocidad. Finalmente el regreso al primer tema no tiene mayor cambio, respeta ese pulso con el que inició el movimiento, ya rumbo al final vuelve otra vez esa sensación de mayor velocidad, debido quizá a las variaciones que presenta la melodía, y que se interrumpe de manera súbita con las cadencias de acordes (y algunos calderones) del final, los cuales el interprete resalta aún más gracias a una especie de *rallentando* que realiza en la melodía; en verdad un segundo movimiento bastante variado en su pulso.

Curiosamente en la segunda versión Schnabel es bastante más equilibrado en cuanto al pulso de su movimiento, pues aunque sigue tocando con esa libertad que le caracteriza, mantiene sin embargo una buena coherencia en cuanto al *tempo* , no sólo en la primera parte sino también en la sección intermedia, la cual, aunque es más fluida no llega a tocarla tan rápida como se esperaría de él. En cuanto a la parte final, ciertamente la realiza de una manera más animada pero sin llegar a la exageración, incluso mantiene una buena conducción que lo lleva de manera natural a la parte de las cadencias, y no hace tanto uso de la agógica como lo hace Brendel; verdaderamente interesante la manera en que se cambiaron en este punto los papeles.

ESTILO E INTERPRETACIÓN . En este apartado voy a referirme sobre todo a los puntos en común que mantienen ambas versiones, aunque una es más rápida que otra; los dos pianistas tienen entendida la obra de una manera muy parecida, ambos se apegan muy bien a la partitura, hacen un excelente manejo de los matices dinámicos y también los dos se toman ciertas libertades en los *tempos*, aunque cada uno dentro de su propio pulso (por su puesto). Me gustaría señalar la importancia que le dan a la conducción de la línea melódica en relación con el pulso, sobre todo en la última parte (en las variaciones), los dos pianistas fluyen más las frases dejando de lado esa idea de "no correr", ellos sí corren, pero lo hacen con una justificación interpretativa muy válida y con un control tanto de la agógica como de la dinámica que no se sale en lo más mínimo del estilo, al contrario, le dan un énfasis al carácter del estilo de Beethoven, sobre todo de los segundos movimientos de sus sonatas.

3.3 SCHERZO .

TEMPO. Brendel toca este movimiento bastante fluido, *cuarto* =100 aproximadamente, mantiene muy bien este pulso ya que no tiene mayores cambios en el ritmo que mencionar, si acaso un calderón en el compás 48 que rompe un poco la continuidad; más adelante en la segunda parte, el *Trio* los

matices que se notan son más bien de tipo dinámico, en cuanto al tiempo sigue respetando ese pulso de la primera parte con el cual concluye .

En la versión de Schnabel se siente un poco más apresurada no sólo por la velocidad que es mayor que la primera versión, sino también por la manera en que articula el primer motivo melódico que más adelante comentaré; en el *Trio* , al igual que Brendel, mantiene ese pulso que en este caso es un poco más rápido; lo único que señalaría es que el compás en el que está escrito este movimiento es de $\frac{3}{4}$, pero por la manera en que ambos pianistas lo tocan pareciera de $\frac{3}{8}$, (sobre todo la segunda versión).

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Voy a ser un poco más directo en este punto, empezando por decir que a mí me gusta más la versión de Brendel, en gran parte por el *tempo*, que aunque es movido se aprecia cómodo, y a raíz de este elemento surgen los demás, me gusta la conducción de la melodía con respecto a los matices, es claro en su discurso y no tan rápido en el *Trio* , como lo es Schnabel ,un detalle que hace más fácil de entender por que me gusta esta segunda versión es la manera con que el segundo interprete toca todos los motivos melódicos de la primera parte (*octavos con cuartos*), si bien es cierto que el compositor pide una articulación corta, me parece que Schnabel es demasiado exagerado en este punto y por eso su discurso a mi manera de ver, lo escucho un tanto "borroso" , es decir no muy claro.

3.4 RONDO .

TEMPO. El pulso de Brendel en este movimiento es muy tranquilo, es cierto que en algunas partes climáticas lo acelera un poco más, pero mantiene un buen equilibrio en general; en cada momento que regresa al tema se siente una sensación de estabilidad, serenidad y calma. En la *coda* es la parte en la que el interprete hace uso notablemente de su velocidad, que unida a su técnica y fuerza le dan como resultado un excelente final, que aunque es rápido la forma en que lo realiza lo hace notar más brillante y virtuoso de lo que ya es.

El *tempo* que Schnabel usa en este *Rondo* , me recuerda al su primer movimiento, en parte por que lo inicia ya muy animado, y en las partes fuertes, climáticas y cadenciales, lo acelera aún más. Aunque en este número no suele tomar tantas libertades como en el *Allegro*, todo el movimiento tiene esa sensación de inquietud e inestabilidad. Debido a que el interprete maneja muy rápido este movimiento desde el principio, en el momento de llegar a la *coda* no tiene tanto efecto como el que logró en su versión Brendel, a pesar de que el segundo la toca mucho más a prisa que el primero, el resultado de la primera versión como final me parece mejor.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. En general, la manera en que los dos intérpretes realizan su versión me parece correcta, si bien yo escogería el primer movimiento de Brendel, el segundo de Schnabel, y los dos últimos de Brendel, no sólo es por las cuestiones que enfatice del *tempo* , me gustan muchos elementos con los que tratan la obra los dos intérpretes, como ya lo dije ambos se apegan bastante a la partitura en lo general, los dos tienen un excelente manejo de los matices dinámicos y agónicos, y finalmente cada uno por su parte tiene un sello personal y muy particular de la obra, ambas son

bastante respetables, e incluso tienen muchos otros puntos en común que ya mencione anteriormente, (la conducción de las frases, el uso de la agógica y dinámica en función de la melodía, etc.). Creo que esta comparación fue de las más difíciles, quizá por el nivel musical tan parecido de los intérpretes; sin embargo tengo que decir que me dejan mucho que reflexionar, como oyente, como ejecutante y como alumno.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. Hay que reconocer que ambas grabaciones son de muy buena calidad, sin embargo debido a las cuestiones técnicas de pasar un formato a otro (de cassette a CD), la grabación que corresponde a la versión de Alfred Brendel es deficiente y no permite profundizar en cuestiones más específicas (como el color del piano), y por consiguiente hacer una comparación es un poco injusto dada la desventaja de esta.

Sin embargo hay elementos que sí se pudieron notar, suficientes para decir que a pesar de la mala calidad en que se encuentra la grabación correspondiente a la primera versión, de Brendel a mi juicio personal me quedo con esta, ya que tiene muchos elementos que me parecieron por demás interesantes.

FRÉDÉRIC CHOPIN

Scherzo no. 2 en Si bemol menor Op. 31

1. HISTORIA.

1.1 BIOGRAFIA.

FRÉDÉRIC CHOPIN fue uno de los grandes genios del piano, quien creó un estilo romántico y único dentro de la música de teclado. Nació en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia, muy probablemente en un 1º de marzo de 1810 ya que el dato exacto de su nacimiento se desconoce. Su padre fue Nicolas Chopin, un nativo de Marainville, Francia, quien fue a Varsovia como maestro de francés, mientras que su madre, Justyna Krzyzanowska, era originaria de Polonia.

El talento de Chopin fue manifestado desde muy temprana niñez; a la edad de 8 años tocó en público un concierto para piano de Gyrowetz. Recibió su primera instrucción musical del pianista Adalbert Zywny, quien vivía en Varsovia en ese tiempo, pero su más importante maestro fue Joseph Elsner, director de la escuela de música de Varsovia. A la edad de 15 años durante el verano de 1829, a Chopin le fue publicado su Op. 1, *Rondeau para piano*, al mismo tiempo que continuaba su exitosa carrera como concertista, misma que le fuera "interrumpida" en su natal Polonia debido a los enfrentamientos de la rebelión polaca contra la invasión rusa.

Más tarde decidió a viajar a París visitando durante su trayecto algunas ciudades como Linz, Salzburgo, Dresden y Stuttgart, entre otras. Llegó a París en septiembre de 1831, donde conoció artistas como Rossini, Bellini, Cherubini, Paër, Meyerbeer, Berlioz, Víctor Hugo, Heinrich Heine y Liszt, con quien entabló una particular amistad. En aquellos años París era el centro de la migración polaca y Chopin mantuvo un especial contacto con sus coterráneos que allí se encontraban.

En febrero de 1832 Chopin presentó su primer concierto en París, con el cual se ganó la admiración y el respeto de la crítica parisina, quienes posteriormente lo llamarían "El Ariel del Piano".

En 1836 Chopin conoció a la famosa novelista Aurora Dupin (Mme. Dudevant), quien publicaba sus trabajos bajo el seudónimo masculino de nombre inglés: George Sand, y con la cual mantuvo una relación de pareja. Vivieron en la ciudad de Mallorca España y a pesar de estar bajo los cuidados de su compañera, debido a su delicada condición de salud, Chopin se enfermó

de tuberculosis, enfermedad que le provocara lesiones en la cara dándole una apariencia de vejez prematura. Con todo y su precaria salud, él continuo con su carrera de pianista y compositor realizando en 1848 una gira por Inglaterra y Escocia. En ese mismo año dio su último concierto, en París.

Chopin murió en París el 17 de octubre de 1849, en su funeral se tocó *El Réquiem* de Mozart con la orquesta y el coro del Conservatorio de Música de París. Fue enterrado en el cementerio de Pere Lachaise, entre las tumbas de Cherubini y Bellini.

Chopin representa la liberación del piano de las influencias orquestales y corales, y es considerado como uno de los mejores compositores de música para piano (si no es que el mejor) a lado del grandioso Liszt.

Dentro de su extensa obra musical podemos encontrar obras como son: *Preludios, Nocturnos, Estudios, Valses, Scherzos, Baladas, Polonesas, Mazurcas, Sonatas, Fantasías, Improptus, Conciertos*, entre otros trabajos de música de cámara, canto y piano, etc.

Chopin es admirado no sólo por su herencia musical y originalidad, sino también por su exploración artística del instrumento cuya aportación es un invaluable legado a las generaciones posteriores a él, pues se le acredita ser el creador del *Legato cantabile*.

1.2 HISTORIA DEL INSTRUMENTO

Al parecer el invento del *pianoforte* (*gravicembalo col piano e forte*) se le atribuye al constructor italiano Bartolommeo Cristofori (1655-1731), quien tuvo la idea de reunir en un solo instrumento de teclado las cualidades de dos: el clavicordio y el clave. Del primero copió el sistema de accionar (cuerda golpeada), pero reemplaza la lámina de metal que hace vibrar la cuerda por un martillo de madera cuya cabeza está recubierta de piel. Del segundo, el clave, conserva una hilera de martinets que, cubiertos de tela, formarán los amortiguadores. Para 1720 Cristofori había logrado mejorar su sistema llegando casi a la perfección; aún así, en ese momento el nuevo instrumento no tuvo gran éxito. De todos modos, la influencia de Cristofori persistió en Alemania, donde su mecanismo fue mejorado gracias a las investigaciones del constructor Gottlieb Silbermann y su alumno Johannes Zumpe, quienes le adaptaron un nuevo sistema llamado "mecanismo de Prell", que se basaba en resolver el problema de la repetición rápida de sonidos. Este mecanismo fue mejorado en 1773 por Andreas Stein, quien le añade además un "escape", a este sistema se le conoció como "mecanismo alemán" o "vienés".

En Inglaterra, el descubrimiento del piano se remonta a 1711. Donde más tarde Sébastien Érard conjuntó las cualidades del mecanismo alemán -cuyo teclado muy ligero se prestaba a las ejecuciones rápidas-, con las del mecanismo inglés, con sonoridad rica y potente. En 1818 se le añade el sistema del "doble escape" y en 1821 se obtiene la patente del instrumento. En 1825 se le aporta una mejora importante en su construcción, alcanza una extensión de seis octavas, de *fa índice 1* a *fa índice 5* y las cuerdas podrían ser triples para los agudos, dobles para los medios y sencillas de acero hilado para los registros bajos.

A partir de los años 1800 a 1802, el clave ya no aparece en los títulos de las obras de compositores clásicos como Mozart y Beethoven, y unos quince años más tarde Beethoven exige que el término "Hammerklavier" sea expresamente mencionado en sus partituras.

Después de los grandes clásicos, el romanticismo hizo del pianoforte el objeto de su elección. Es así como Chopin prefiere los pianos de la marca Pleyel, los ingleses prefieren los fabricados por Broadwood; Mendelssohn y Verdi prefieren los pianos Érard.

Chopin mucho amplió esas posibilidades, notablemente en sus obras, expandiendo los límites de la mano izquierda, a través del uso del pedal de *sustain*, otra gran herramienta que se usó abundantemente en este período. Él fue capaz de cubrir casi las seis octavas y media de rango de su piano con un fragmento melódico (con el uso del pedal), y que además le generaba una vasta extensión coral (armónica).

2. ANÁLISIS .

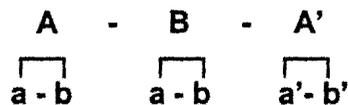
2.1 ANÁLISIS FORMAL .

El *Scherzo* de Chopin está constituido como una pieza estrictamente ternaria, parecido un poco al *scherzo* clásico, sólo que éste está construido con una mayor cantidad de materiales temáticos y detalles estructurales.

El *Scherzo en si bemol menor op. 31 no.2* está particularmente bien equilibrado en su estructura, ya que cada una de sus partes o secciones contiene dos temas principales (**a** y **b**), los cuales se van desarrollando dentro de cada una de estas grandes partes (las partes o secciones pueden ser: **A - B - A'**); en donde **A** y **A'** son prácticamente iguales, solo cambian en algunos mínimos detalles; la *coda* por su parte resulta ser una extensión del tema **b** (de la parte o sección **A'**), llena de maestría, virtuosismo y temperamento característico de las *codas* en las obras de este compositor.

En lo que respecta a la parte **B**, es exactamente un punto medio de relajación y de cambio de carácter, no sólo por estar a la mitad de la obra sino por cambiar por completo el *tempo* y la tonalidad de la parte anterior. Si bien resulta ser en principio un descanso para el oyente, esta sección **B** en cierto modo tiene una doble personalidad, ya que al entrar el segundo tema se va desarrollando hasta llegar a la parte más climática de la obra (quizá más que la *coda*); este segundo tema está seguido de un puente modulador que conecta de manera excelente a lo que es la parte o sección **A'**.

Siguiendo esta explicación podemos concluir con este esquema:



Este esquema es lo que se denomina una forma ternaria compleja.

2.2 ANÁLISIS ARMÓNICO.

En principio la obra se desarrolla en la tonalidad original: *si bemol menor*. El primer tema de la primera parte funciona como una especie de introducción que da paso al segundo tema (ejemplo 8) ahora en el relativo, *Re bemol mayor*; en este segundo tema la armonía se está moviendo constantemente, es decir, nos encontramos con inflexiones hacia tonalidades vecinas como *Sol bemol mayor* y *La bemol mayor* en general. En la repetición de esta primera parte encontramos algunos cambios, sobre todo en el primer tema, ya que el segundo tema prácticamente se encuentra igual, sólo con alguna variación rumbo a la cadencia final.

La segunda parte inicia en la tonalidad de *La mayor* y hacia el final de ese periodo hace una modulación hacia *Do sostenido mayor*, como primera vez, porque en la segunda vez la modulación la hace hacia *Sol sostenido mayor*, que a la vez funciona como *dominante* del siguiente tema, (b) que se desarrolla en *do sostenido menor*. Se repite esta pequeña sección y en la segunda vez que se toca esta parte, el motivo melódico que utiliza en este tema b, lo desarrolla de una manera gradual hasta llegar a lo que consideramos la parte más alta de la obra (en cuanto a clímax se refiere), sólo que ahora en diferentes tonalidades, primero en *sol menor*, luego en *la bemol menor*. Enseguida un puente modulador nos establece nuevamente en *si bemol menor*, siendo esta la parte más climática; de aquí va disminuyendo la intensidad haciendo uso del mismo motivo melódico con el que inicio toda esta sección hasta que nos ubica en la parte A' (lo que se le podría considerar como "reexposición").

La última parte es prácticamente como el comienzo de la obra, sólo que cambian algunos detalles de aumentación, en algunos valores y en algunos compases. Por último tenemos la *coda* que se desenvuelve como principio en la tonalidad de *La mayor*, posteriormente en *si bemol menor*, y después de una serie de progresiones cromáticas termina con un fragmento del tema b de la primera parte, que esta en *Re bemol mayor*. Una serie de acordes que modulan a través de notas comunes nos llevan a finalizar en el relativo mayor, *Re bemol mayor*.

Ejemplo 8. Segundo tema, *Re bemol mayor*.



2.3 ANÁLISIS MELÓDICO.

Básicamente Chopin utiliza dos temas melódicos principales, que están precedidos por una introducción cada uno, respectivamente; uno en la primera parte (o sección A), y el otro en la segunda parte (sección B o parte intermedia).

En la primera parte la introducción esta compuesta por dos pequeños motivos a manera de pregunta y respuesta, uno misterioso con *tresillos* (*pp*) y el otro de carácter grandioso con *octavas* (*ff* ejemplo 9). Posteriormente entra el tema principal, característico del estilo de Chopin, con un carácter propicio para el uso del *rubato*, en el cual los arpeggios de la mano izquierda están en función de la melodía *cantabile* de la derecha y que posteriormente lo vuelve a presentar, sólo que ahora en octavas y con mayor intensidad hasta concluir esta primera parte. En la repetición de esta sección sólo hace pequeños

cambios en la melodía, como algunas figuras irregulares; por otro lado la armonía se repite sin cambio alguno.

En la segunda parte prácticamente sigue el mismo patrón estructural, una pequeña introducción al principio, muy tranquila y con algunos pequeños arpeggios para dar paso al tema principal, que será el protagonista en el resto de esta parte **B**, pues el material va creciendo desde un *piano expresivo y legato* (ejemplo 10), hasta llegar a grandes *fortes*, sólo que ahora apoyado por *octavas* y en progresiones modulantes que alcanzan hasta a un carácter de *sempre con fuoco*. Incluso cuando encontramos la indicación *diminuendo* y *calando* sigue apareciendo el mismo dibujo melódico de este tema principal, hasta que se encuentra con la parte **A'**, que contiene la misma estructura melódica que la parte o sección **A**; posteriormente encontramos la *coda*, la cual inicia con una serie de arpeggios descendentes en *La mayor*, luego una progresión ascendente dentro de la tonalidad de *si bemol menor*, que repentinamente es interrumpida por el motivo melódico con el que inició la obra (el de *pp misterioso*), sólo que ahora ya no es misterioso ni tranquilo, sino fuerte y decidido. Después de escucharlo dos veces nos conduce a una progresión ascendente cromática con *octavas* en *stretto* y *crescendo*, dando una constante sensación de tensión hasta que resuelve en el tema principal de la primera parte (arpeggio descendente de *Re bemol mayor*). Finalmente aparece una progresión armónica por acordes y termina exactamente con las mismas notas que empezó el arpeggio del tema principal de la primera parte.

Ejemplo 9. 1º y 2º motivos melódicos, parte A



Ejemplo 10. Tema principal, parte B



3. OPINIÓN PERSONAL .

3.1 SCHERZO NO. 2 EN SI BEMOL MENOR, VERSIÓN DE ARTUR RUBINSTEIN.

TEMPO. En esta primera versión que corresponde a uno de los intérpretes más representativos de la música de Chopin; encontramos un manejo del estilo *rubato* cuyo *tempo* es sumamente flexible, ya que en ciertas partes se presenta tranquilo y muy *cantabile*, pero en otras es muy vivo, lleno de rapidez y virtuosidad.

En la introducción de la primera parte encontramos que tiene un manejo del tiempo muy "caprichoso", es decir, es bastante libre en su discurso de las frases cortas que se alternan con todos los silencios y que en conjunto dan una sensación de misterio y sorpresa. Entrando ya en el primer tema, el pulso se vuelve bastante fluido y equilibrado. Si bien es cierto que está lleno de *rubatos*, está tan bien conducido en la línea melódica que nos lleva de la mano de una manera muy natural y continua por cada una de las frases hasta la culminación de esta sección. A pesar de que el pulso es bastante acelerado, no se nota como algo en exceso, gracias a la manera en que lo va desarrollando el intérprete. Cabe señalar que en esta primera parte ambas versiones muestran mucha similitud en su interpretación, sobre todo en su pulso que es prácticamente el mismo.

En la segunda gran parte, a pesar de que Rubinstein nos presenta una introducción (la del *coral*) muy tranquila, no deja atrás ese impulso de movimiento, ya que pronto empieza el primer tema de esta parte con un pulso muy animado y desde el principio. Tanto es así, que en los arpeggios que siguen (en el *leggiero* del compás 334) y en adelante el tiempo es completamente otro en relación con el inicio de esta segunda parte, es decir, muy movido. En esta misma parte la segunda versión se muestra un poco más gradual en sus *rubatos*.

En cuanto a la parte central del *scherzo*, Rubinstein nos muestra una versión llena de sutilezas en su aspecto agógico (además del dinámico); sigue manteniendo un pulso muy rápido pero no deja de usar ese *rubato* característico en cada una de las frases. Ya en la *coda* es más notorio el uso de un *accelerando* progresivo, que desencadena en un gran final, cuya sensación de extrema rapidez es el resultado del excelente uso de los *rubatos* y matices dinámicos que el pianista nos presenta.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. En este punto sería demasiado aventurero de mi parte tratar de buscarle a este intérprete en donde es acertada su versión y en donde no lo es. No sólo por su trayectoria por demás conocida, sino por que en realidad es uno de los mejores intérpretes que la música de Chopin ha conocido; es por eso que sólo voy a comentar dos puntos al respecto de esta versión en cuanto a su interpretación.

El primero es en relación a la agógica y dinámica con la que se expresa, y que podemos apreciar en cada una de sus frases a través de ese *rubato* característico del estilo romántico. Rubinstein tiene un manejo muy natural y correcto de esta herramienta, cuya continuidad y fluidez son el resultado del

excelente dominio interpretativo y bien combinado con la gama de matices dinámicos que nos presenta a lo largo de la obra.

El segundo punto es resaltar los *tempi* que maneja en las obras de Chopin, en especial en este *scherzo*, a pesar de ser bastante vivos no llegan a ser desesperadamente rápidos; son más bien muy fluidos y naturales. Además, el intérprete posee una excelente claridad en sus discursos musicales (y en las notas), algo que en la segunda versión no se aprecia muy bien.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. La calidad de esta primera versión con respecto a la segunda me parece mejor, si bien es cierto que son muy parecidas en varios aspectos, en este punto es notoria la claridad de una y de la otra.

En lo personal y en general me parece mejor la versión de Rubinstein, no sólo por la calidad de la grabación, si no por todos los elementos arriba mencionados. Otro dato que quiero mencionar de esta grabación es el uso del pedal, que en la segunda versión es diferente a esta, pues se oye en partes "cortado" (como en las cadencias del final de la primera parte), algo que no le ocurre a Rubinstein; aunque hay que reconocer que en muchos elementos de la obra las dos versiones son bastante parecidas.

3.2 SCHERZO NO. 2 EN SI BEMOL MENOR, VERSIÓN DE CYPRIEN KATSARIS.

TEMPO. En realidad en esta primera parte incluyendo la introducción es donde me refiero que las dos versiones son muy parecidas; el pulso de ambas es movido y fluido dentro del estilo romántico, muy similares una de la otra. Quizá en esta segunda versión se puede notar que Katsaris toma un poco más de tiempo en sus respiraciones en el inicio de las frases, sin embargo es un detalle mínimo que se puede percibir después de varias audiciones.

En la segunda parte es donde podemos encontrar la mayor parte de las diferencias, empezando por el tiempo más tranquilo y cómodo con el que Katsaris inicia tanto la introducción de esta segunda parte como el primer tema, el cual va acelerando gradualmente. Ya en el segundo tema (arpeggios), se vuelve a igualar prácticamente con la primera versión, y a partir de allí, la parte intermedia que se desarrolla en matices de *ff* y con el carácter de *agitato*, *crescendo* y *sempre con fuoco* es muy parecida en cuanto al pulso se refiere.

Hacia el final de la obra, desde la progresión que prepara a la *coda* (que se encuentra a partir del compás 691) hasta el final, es notorio en esta segunda versión que aumenta ligeramente el pulso, aunque no pierde claridad en las frases y tampoco se sale de contexto; se siente un poco precipitado y nervioso en el tiempo este final, Rubinstein lo hace ligeramente más tranquilo.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. En realidad son detalles menores que difieren entre las dos versiones en cuanto a la interpretación, pero suficientes para inclinarse por una u otra; sólo mencionare dos de los más relevantes.

El primero es el uso del pedal en fragmentos específicos, como lo es en el compás 118 al 130, la cadencia final de la primera parte en la cual Katsaris hace uso de pedales más cortos, tanto la primera vez que toca esta parte como las demás.

El segundo punto se ubica en el primer tema de la segunda parte, inmediatamente después de la introducción del *coral*, y hay que mencionar que es uno de los puntos que más me agrado de la segunda versión. La manera que inicia este periodo, tranquilo, cantado, aumentando gradualmente la velocidad hasta llegar a la parte climática de la sección media, son muestra del buen gusto y excelente refinamiento del estilo romántico chopiniano (a partir del compás 309, *espress.* y *legato*).

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. Si bien es cierto que me inclino por la primera versión, con esto no quiero decir que la segunda sea mala ni mucho menos. Ya he mencionado muchas veces que se parecen las dos versiones en varios de sus elementos; sin embargo en cuanto a la calidad de esta grabación se refiere, se me hace que tiene un color ligeramente "opaco"; esto no es malo, realmente es sólo cuestión de gusto; si quizá en otro tipo de música y en otro estilo lo preferí, (en Bach, la *sarabande*), en Chopin me agrado más el brillo del instrumento de la primera versión.

CLAUDE ACHILLE DEBUSSY

Dos preludios:

...*Danseuses de Delphes*

...*Feux d' Artifice*

1. HISTORIA.

1.1 BIOGRAFIA.

CLAUDE ACHILLE DEBUSSY nació en Saint-Germain-en -Laye, cerca de París, el 22 de agosto de 1862. El padre de Debussy era propietario de un humilde negocio en porcelanas que quebró cuando el niño contaba con tres años de edad. La situación económica de la familia era muy grave y la pobreza era tan grande que mandaron a Debussy con una tía que gozaba de un relativo bienestar. Este cambio de hogar fue muy importante en su vida ya que la tía era versada en arte y su posición le permitía hacer conocer al niño a los grandes pintores, de quienes tenía una excelente colección de cuadros, y del gusto por la música. Cuando su tía le permitió tomar lecciones de piano, no solo reveló una innata capacidad musical sino curiosidad por buscar nuevos sonidos.

Madame Mauté de Fleurville, antigua discípula de Chopin, fue la primera maestra de Debussy; era una maestra admirable y Debussy un alumno receptivo. A los once años de edad ingresó al Conservatorio de París, donde estudió durante once años. Chocaba e irritaba a académicos por su abierta desaprobación de las reglas de los libros de texto; mientras estos músicos no entendían lo que se proponía, sus excepcionales dotes no pasaron inadvertidas, ya que ganó varios premios, así como el respeto y el apoyo de maestros como Albert Lavignac y Ernest Guiraud. Aún el mismo Antoine Marmontel, tan empecinado como era, fue conquistado por la habilidad del joven.

Debussy hizo dos tentativas para ganar el *Prix de Rome*; las dos veces fracasó y sufrió un profundo desencanto. En 1884 hizo un tercer intento con una cantata, *L'Enfant prodigue* (El hijo pródigo), y ganó. Debussy fue a Roma pero de ninguna manera se hallaba a gusto. Todo le molestaba: el clima, la gente, la comida, la música y, sobre todo las asfixiantes restricciones que le imponía su vida en la Villa Medici. Uno de los deberes del ganador del *Prix de Rome* era mandar al Conservatorio, a intervalos periódicos, nuevas obras musicales, llamadas *envois* (envíos), como prueba de progreso. El primer *envoi*

de Debussy fue *Zuleima*, los académicos de París lo juzgaron "extraño, incomprensible e imposible de ejecutar". El segundo *envoi*, *Printemps* (Primavera), inspirado por la "Primavera" de Botticelli, gustó en cierto modo más, pero sus trabajos eran severamente criticados. En la primavera de 1887 Debussy resolvió escapar de la "prisión romana" y regresar a su adorado París, mandando al Conservatorio su último *envoi*, *La demoiselle élue* (La doncella elegida); los jueces condenaron lo vago del estilo, considerando la obra por debajo de las reglas convenidas del *Prix de Rome*. Pero era una partitura original, y muy atrevida, la primera de la que se puede decir que emerge el estilo personal de Debussy.

Debussy se puso en contacto con las tendencias avanzadas de la poesía y el arte franceses al conocer y tratar a sus principales representantes: el poeta simbolista Stéphane Mallarmé, y los pintores impresionistas Manet y Renoir; todos ellos se reunían para discutir la estética de los nuevos movimientos.

En 1891 Debussy conoció a Eric Satie, que en aquel entonces se ganaba la vida tocando el piano en un cabaret de Montmartre. Pero también era compositor de piezas para piano extrañas, exóticas, con títulos ridículos ("Embriones disecados", "Preludios flácidos para un perro"), en las que utilizaba técnicas carentes de ortodoxia (notación sin las barras que dividen los compases, acordes de novena consecutivos). Influida por sus ideas, y las conversaciones con el excéntrico músico francés, Debussy cristalizó sus pensamientos sobre la música en general y la suya en particular. Intentaba entonces lograr en su música lo que los simbolistas y los impresionistas habían realizado en poesía. En esa época empezó a componer obras maestras. El 29 de Diciembre de 1893, el cuarteto Ysaye estrenó en París el *Cuarteto en sol menor* de Debussy. Debido a que su lenguaje era tan novedoso muchos críticos no fueron capaces de reconocer su grandeza. Un año después del Cuarteto, el 22 de diciembre de 1894, presentó su exquisito preludio orquestal *L'après-midi d'un faune* (La siesta de un fauno). Entre 1893 y 1899 completó los tres *Nocturnes* para orquesta y el ciclo de canciones *Proses lyriques* (Prosas líricas) y *Chansons de Bilitis* (Canciones de Bilitis).

En 1892, empezó a trabajar en el más ambicioso de todos sus proyectos: una ópera basada en el drama de Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*, cuya composición habría de tomarle diez años. La historia de este dramático estreno comienza en un día de 1901, cuando Debussy fue a Passy para tocar su partitura ante Maurice Maeterlinck, el autor del drama. Sólo una cosa le interesaba al escritor en la obra futura: su mujer Georgette Leblanc, tenía que cantar el papel principal. Debussy aceptó y Madame Leblanc empezó a estudiar el papel, aconsejada muchas veces por Debussy. Pero Albert Carré, director de la *Opéra Comique*, había elegido para el papel de *Mélisande* a la soprano escocesa-americana Mary Garden. La noticia, llegó a oídos de Maeterlinck, y produjo el efecto de una bomba, se enfureció tanto que hizo todo lo que estaba a su alcance para desacreditar la ópera. El estreno se realizó en la noche del 30 de abril; pero las opiniones contradictorias de la prensa reflejaban la actitud del auditorio, describían a la ópera como "decadente", "mórbida", "nihilista", "invertibrada", etc. Un periódico londinense en París halló que la obra era "divertida en su absurdidad".

La ópera parecía condenada al fracaso. Pero lo que en realidad la salvó, fue la curiosidad del público por una obra que había ocasionado tantas

discusiones y opiniones contradictorias. En la séptima representación de *Pelléas et Mélisande* se vendieron todas las entradas, fue representada catorce veces en mayo y junio y el interés que despertaba siguió siendo grande.

Debussy era uno de los más famosos y osados compositores de Francia; siguió escribiendo música y produciendo obras maestras para orquesta, para piano y para canto.

En el otoño de 1905 se casó con Emma Bardac, y tuvieron una hija a quien Debussy siempre llamaba con el afectuoso sobrenombre de "chou chou".

La última década de la vida de Debussy estuvo llena de dolores físicos y morales, ya que enfermó de cáncer. Por si fuera poco, con el estallido de la primera guerra mundial sus problemas financieros se volvieron tan apremiantes, que muchas veces le faltaba el dinero necesario para comprar combustible o alimentos. El 17 de marzo de 1918 Debussy solicitó una plaza que había quedado recientemente vacante en la *Académie de France*, no vivió bastante para ser nombrado miembro de ella, pues murió en su casa ocho días después (el 25 de marzo). Los periódicos apenas le dedicaron unas líneas a su fallecimiento, ya que Francia estaba demasiado ocupada con la guerra para dar importancia a otras cosas.

Aunque Debussy no gustaba del término impresionismo, particularmente cuando se le aplicaba a su obra, fue el padre de este estilo en música. La palabra impresionista se asocia inextricablemente con Debussy. Generalmente se le atribuyen dos orígenes. Derivaría, según algunos de una pintura de Claude Monet, un amanecer en el mar, que llamó *Une impression*. Según otros derivaría de una cita de un catálogo de los cuadros de Edouard Manet exhibidos en 1867, que explica que la intención del pintor es dar su "impresión". En todo caso, en las últimas décadas del siglo XIX surgió en Francia una escuela de pintura -paralelamente a un movimiento similar en poesía conocido con el nombre de simbolismo- que no buscaba en el arte la expresión de un tema o una idea, sino más bien el sentimiento y las impresiones que el tema y la idea despertaban.

Debussy no sólo fue el primero de los grandes pintores de la música, sino que a hasta este momento es el más grande de todos. Es como dice Oscar Thompson⁴:

[...]el poeta de brumas y fuentes, nubes y lluvia; del crepúsculo y los rayos de sol que se filtran a través de las hojas; vivió hechizado por la luna y el mar, un alma perdida bajo un cielo tachonado de estrellas. Todos sus sentidos rindieron tributo a su inspiración musical. Era tan capaz de sentir leves vibraciones como de oír los armónicos de distantes campanas. Tenía consciencia del perfume de un día de verano y podía imaginarse el aroma de una noche de Andalucía. En sus sensaciones intervenían tanto el tacto como la vista, y en todas una riqueza de fantasía que no solo le permitía ver sino oír la danza de las sombras de pasos aterciopelados. Pero siempre hay algo más que mera sensación en lo que nos devuelve después de haber pasado por él. Al transmutar la naturaleza en armonía, convirtió en sonidos sus propias emociones; nunca se golpea el pecho o invoca el cielo para que observemos su dolor o sus transportes de alegría. Siempre hay reticencia; siempre sobriedad.

⁴ Thompson, Oscar. *Debussy: Man and artist*.

1.2 HISTORIA DE LA OBRA.

PRELUDIO. Es una pieza o movimiento instrumental pequeño que precede a otro movimiento, o grupo de piezas de mayor duración o importancia. Durante el siglo XVII tuvo un carácter libre e improvisatorio. En ese mismo siglo y hasta la primera mitad del siglo XVIII el prelude se tocaba antes de alguna fuga o una suite de danzas. A partir del siglo XIX en adelante el prelude fue presentado como una pieza independiente, sin ninguna función de preámbulo, de un contenido y un carácter propio y diferente del prelude del siglo anterior. De esta manera fue utilizado por diferentes compositores contemporáneos como Scriabin, Szymanowski, Rachmaninov, Debussy, Gershwin y Messiaen entre otros.

Dentro de la música para piano de Debussy los preludios se destacan como un punto culminante en la música para este instrumento. Nadie desde Chopin había cambiado de tal manera la técnica y el carácter de la escritura de piano, como Debussy. La esencia de dicha transformación se halla en los preludios.

Los nuevos colores, matices, efectos y atmósferas creados por él, – debidos en gran parte a su escritura armónica y a una nueva manera de encarar la resonancia- confirieron una expresión al teclado que no se había conocido ni aún con Chopin y Liszt.

Debussy escribió dos series de preludios (divididos en dos libros), de doce cada una, entre los años de 1910 y 1913. Cada uno de ellos es libre en la forma y poseen el carácter de improvisación. Gracias a este estilo se diferencian mucho a los de Chopin, quien los utilizó como medio de expresión de sentimientos tempestuosos, apasionados y poéticos. Con Debussy el prelude es un estado de ánimo o de impresión fugaz, y que no siempre tiene que ver su contenido musical con el título.

Para hablar sobre el título de los preludios, es importante señalar que Debussy los colocó al final de cada composición; en gran parte fue porque el nombre vino a su mente después de haber escrito la pieza; y otras veces porque deseaba que cada número fuera escuchado como música objetiva.

2. ANÁLISIS.

2.1 ANÁLISIS DE "...DANSEUSES DE DELPHES".

En este primer preludio del libro I, Debussy recrea de manera maravillosa una noche de luna llena en la colina del monte de Delphos; es algo curioso la manera en que se puede describir este preludio pues es una combinación entre lo real y lo imaginario, entre lo mitológico y lo natural, entre la bruma y un sueño que nos puede llevar a sitios mágicos y sensaciones desconocidas. Es un poco difícil de explicar con palabras; probablemente es mejor dejarse llevar por la música, y que ella sea quien nos guíe mediante las armonías y sonidos que nos muestra en este preludio; es como tener una pequeña pintura pero que está llena de colores, matices, pinceladas de diferentes tipos y que no deja de sorprendernos por sencilla que parezca.

En cuanto a su construcción y forma, este preludio obedece a un orden de periodos de cinco compases cada uno, conformados por un pequeño motivo melódico ascendente que va de un *si bemol* a un *re natural*, de manera cromática (ejemplo 11), este primer motivo es el material utilizado durante los dos primeros periodos con sus respectivas variantes. En el siguiente periodo Debussy ocupa ahora un motivo descendente mucho más largo (un poco más de una octava de extensión —ejemplo 12), un poco más sonoro y con más riqueza armónica pues además del motivo que se encuentra en la voz de la soprano. En la parte intermedia (registro medio, *do índice cinco*) tenemos todos los acordes de la familia de *si bemol mayor*, sólo que empezando por el segundo grado (*do menor*). En ese mismo periodo hace una variación del motivo repitiéndolo ahora una *cuarta* arriba y con armonías de la familia de *la bemol mayor*, en este momento el preludio llega a un punto climático importante, en parte por las armonías, la dinámica y además la línea melódica que hasta este momento es bastante notoria (quizá por su registro agudo). A partir del compás veintiuno el nuevo motivo melódico que nos presenta el compositor es parte del último periodo de la obra (periodo doble), que también se puede considerar como un periodo sencillo y coda.

Ejemplo 11

The image shows a musical score for Example 11, which is a piano piece. The score is written for a grand piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Lent et grave (♩ = 14)" and the performance instruction is "doux et soutenu". The dynamics are marked with "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The melodic line starts on a middle C (do) and moves up stepwise to a G (sol) in the first measure. The accompaniment consists of chords in the left hand, primarily from the family of B-flat major (D minor), starting on the second degree (D minor). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are slurs over the melodic lines.

Ejemplo 12

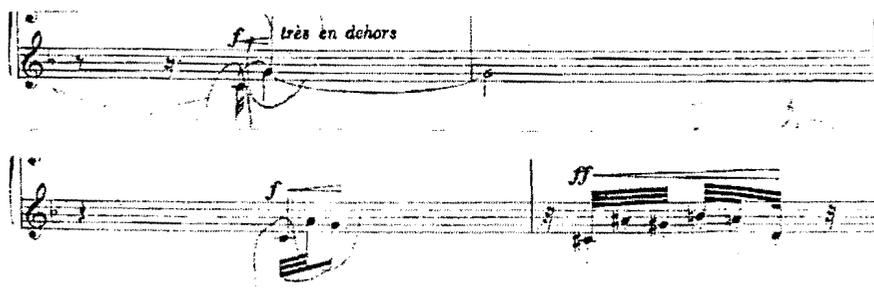


Por último cabe mencionar que la obra se desarrolla en un ambiente tonal, pero con cierta influencia modal.

2.2 ANÁLISIS DE "...FEUX D'ARTIFICE".

La construcción de este tipo de preludios se basa específicamente en el desarrollo de ciertos motivos rítmico- melódicos. En este caso la realización del último de los preludios de Debussy "*...Feux d'artifice*" esta hecha con un motivo muy pequeño (ejemplo 13), pero que lo desarrolla y combina con gran maestría y virtuosidad .

Ejemplo 13



El Preludio inicia con una gran parte a manera de introducción, realizada con arpeggios de *tresillos* sobre las tonalidades de *Fa mayor* y *Sol bemol mayor*, enseguida aparece una melodía en el registro agudo básicamente, para finalizar esta parte nos encontramos con un gran *crescendo* y un *glissando*. Después tenemos un pequeño puente de cinco compases que nos lleva al inicio de lo que será una amplia sección en la que aparece el motivo melódico principal, dicha sección se extiende por varios sistemas mostrando el motivo principal de diferentes maneras y en diferentes registros, hasta que llega a una sección de acordes en valores de *tresillos* , que sirve como puente (durante 10 compases) para llegar a lo que es, a mi parecer, una de las partes más bellas del preludio: una sección de arpeggios libres (en cuanto al tiempo se refiere), en nivel de *pp* y con bellas armonías construidas a base de intervalos de segunda, cuarta, de séptima, y algunos acordes con quinta aumentada.

Posteriormente le sigue un pequeño puente modulador de cuatro compases con *glissandos*, y armonías en *do mayor* y después en *mi bemol menor*, que conecta con otra sección que se desarrolla sobre la armadura de *Fa sostenido mayor* en donde resalta una vez más el motivo melódico principal. Ya hacia el final del Preludio se encuentra un periodo sencillo en el que se reafirma una y otra vez el motivo principal; enseguida nos encontramos con otro periodo sencillo en el cual ahora el motivo melódico es presentado con octavas y en nivel de *f*. Para finalizar este periodo tenemos dos compases (en compás de 6/8) en los que se encuentra una progresión ascendente cargada de acordes *menores y mayores* en el registro agudo, acordes de *séptima disminuida* (con cinco notas) en el registro medio, y una progresión cromática de octavas en el registro grave. Toda esta carga de música se "estrella" en un doble *glissando* descendente desde una nota de *sol natural* y otra de *sol bemol* índice 8, que recorre todo el teclado del piano, con una mano sobre las teclas blancas y con la otra sobre las teclas negras hasta un *sol natural* y un *sol bemol* índice 3. Finalmente se oyen a lo lejos unas reminiscencias, primero del motivo con el que empieza el preludio, luego un fragmento de la *Marsellesa* y simultáneamente pero al último el motivo melódico principal en un nivel de *pp*. Toda esta *coda* tiene un pedal de un trino sobre dos notas: *re bemol* y *la bemol* índice 2.

Ejemplo 14 (referencia a la Marsellesa)



Por último sólo cabe mencionar que aunque el preludio inicia con la armadura de la tonalidad de *Fa mayor*, se desarrolla en muchas tonalidades lejanas. De la misma manera, los cambios de compás que presenta son numerosos, inicia con un compás de 4/8 pero utiliza compases de 2/8, 5/8 y 6/8, para finalmente regresar al compás de 4/8. Destacan, además, todas las indicaciones de carácter de sonido e interpretación hechas por el autor.

3. OPINIÓN PERSONAL .

En lo que a este compositor se refiere, a continuación presento la comparación de los preludios no. 1 del libro I "...*Danseuses de Delphes*" y el no. 12 del libro II "...*Feux d'artifice*". Una de las versiones es la del pianista Walter Giesecking y la otra corresponde a Claudio Arrau.

3.1 PRELUDIO NO. 1, LIBRO I "... DANSEUSES DE DELPHES " .

TEMPO. La versión que nos presenta Giesecking en cuanto a su pulso es un poco más caminada y fluida que la de Arrau. Esta primera versión no tiene muchos matices agógicos que mencionar, se desarrolla básicamente en un tiempo moderadamente lento pero sin usar el *ritardando*, excepto en algunos puntos finales de las cadencias, como el que se encuentra en la segunda hoja, tercer sistema, segundo compás, en donde incluso encontramos un calderón con una respiración sobre la barra del compás; un punto importante de reposo. Fuera de este lugar no hay algún otro sitio de tal importancia que resaltar.

En cuanto a la versión que nos brinda Claudio Arrau, ésta es un poco más lenta que la primera, Arrau sí se toma algunas libertades en los finales de cadencia, sin ser muy exagerado el tiempo que ocupa en cada final; hace uso de algunos pequeños y casi imperceptibles *ritardandi*, que le dan a su versión cierta sensación de reposo y tranquilidad, aunque para mi gusto este preludio ya es por naturaleza muy lento.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Lo que se debe subrayar de la interpretación de la versión de Giesecking es básicamente el uso del pedal, el cual es claro, discreto y enmarca perfectamente la idea musical del compositor. En cuanto a sus frases es lógico, claro (en cuanto a la idea musical) y casi no hace uso del *rubato* o *ritardando* excepto en puntos muy especiales, como ya se señaló anteriormente.

Por su parte Arrau en este preludio hace mayor uso del pedal, que aunque no llega a ser demasiado, si es suficiente para darle otro sonido y color a la pieza. Esto, unido a su singular estilo de fraseo nos dan como resultado sonoro un preludio más "recargado" de elementos característicos de la música *impresionista*.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. Aunque la versión de Giesecking ya es una grabación relativamente "vieja" (1953), tiene una excelente calidad, se oye bastante clara, de un buen timbre sonoro y sobre todo que tiene un color singular para la recreación de esta música. En cuanto a la grabación de Arrau, realizada en 1979 también es de una muy buena calidad; en general yo prefiero la grabación y versión de Giesecking, en cuanto a este preludio se refiere, por las razones ya expuestas arriba.

3.2 PRELUDIO NO. 12, LIBRO II "... FEUX D'ARTIFICE ".

TEMPO. En este Preludio definitivamente las dos versiones son opuestas en cuanto al *tempo*. Giesecking toca este Preludio muy rápido y casi no juega con los matices agógicos de la obra; si bien en ocasiones hace algún *rubato* por que lo indica la partitura, lo realiza de manera muy sutil: En general usa un *tempo* bastante acelerado, y aunque es muy claro en su ejecución hay algunas partes que no se aprecia mucho la interpretación debido a esta velocidad, para mi gusto, excesiva.

En la versión de Arrau por su parte, nos muestra un preludio un poco más amable en el *tempo*, más cadencioso, más lento en general, en el cual sí se puede apreciar un poco más los detalles en cuanto al *tempo* y demás indicaciones de la agógica que se encuentran implícitas en la partitura. Por su parte el interprete realiza algunos otros "gestos" que no están indicados en la partitura, y que le dan un "toque" de buen gusto a este preludio. Tal es el caso de los dos últimos compases de la penúltima página cuya cadencia, a raíz de realizarla más lenta, le da un sentido de mayor importancia, dando como resultado sonoro el énfasis de uno de los puntos culminantes de mayor relevancia de todo el preludio; excelente para mi gusto.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Si bien es cierto que Giesecking en la primera versión de este Preludio es muy rápido en su interpretación, muy limpio en su pedal, claro en su fraseo (y en su ejecución en general), siento a mi parecer que le hace falta cierta sensibilidad en la interpretación de este número. A pesar de que se apega muy bien a la partitura no logra obtener ese resultado musical en el que brotan colores, sonidos, efectos, imágenes, como lo logra muy bien Arrau. Este por su parte hace mayor uso del pedal, de los matices tanto de la agógica como la dinámica, del tiempo, el cual siento que es uno de los factores fundamentales de su interpretación, y de ese sello personal que normalmente les inyecta a las obras que interpreta. En fin, todo reunido da como resultado la versión de este Preludio en el cual recrea muy bien ese ambiente de fantasía, de magia, de sorpresa y de la cantidad de imágenes sonoras que Debussy nos quiere transmitir en éste, el último de sus preludios.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. Realmente no hay mucho que añadir a este punto, ya que es del mismo álbum del preludio anterior, ambas con la buena calidad ya antes mencionada. Sólo añadiré un comentario más: a pesar de ser la misma grabación en ambos interpretes (respectivamente), la manera en que ellos abordaron este preludio le dio a la interpretación un giro interesante, pues si bien cada uno de los pianistas mantuvieron su estilo del primer preludio, al momento de aplicarlo a este último, el resultado fue radical; ahora prefiero el preludio de la versión de Arrau, por todas las sutilezas con las que el artista trató este número en particular, las cuales ya he mencionado anteriormente.

MANUEL M. PONCE

Balada Mexicana

1. HISTÓRIA.

1.1 BIOGRAFÍA.

MANUEL MARIA PONCE nació el 8 de Diciembre de 1882 en Fresnillo Zacatecas, y murió en la ciudad de México el 24 de Abril de 1948. Considerado un niño prodigio, tomó sus primeras clases de piano con su hermana Josefina y de teoría con Cipriano Ávila, en Aguascalientes. En 1900 se trasladó a la ciudad de México, donde estudió piano con Vicente Mañas (pianista español del Conservatorio de Madrid) y armonía con el maestro italiano Eduardo Gabrielli (quien más tarde le dio una carta de recomendación para Enrico Bossi). En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional, pero su paso por esta institución no duró mucho ya que la consabida burocracia educativa insistía en obligar al joven alumno a cursar las materias del primer ciclo antes de poder ascender a otros niveles. Para Ponce todo ello representaba una pérdida de tiempo y esfuerzo, así que decidió regresar a Aguascalientes. Los años de 1902 y 1903 fueron determinantes en su desarrollo artístico pues en esa etapa escribió numerosas obras para piano que no dejan de revelar la influencia de la canción mexicana: estudios, mazurcas, danzas; música de salón, de espíritu romántico, así como su conocida *Gavota*. Entre otras composiciones de este período figuran también 11 miniaturas y su *Malgré Tout*, "Danza para la mano izquierda", primer ensayo de Ponce de tipo habanera que dedicó a su coterráneo Jesús Contreras. La obra es un homenaje al artista quien, después de perder la mano en un accidente de trabajo, esculpió un gran mármol al cual tituló *Malgré Tout*. Es interesante mencionar que toda su producción de esta primera parte fue compuesta exclusivamente para piano.

Con la ayuda de su familia, Ponce viajó a Europa y llegó a Italia en diciembre de 1904 con la carta de recomendación de Eduardo Gabrielli para estudiar en el Liceo Rossini de Bolonia, donde recibió clases de composición, instrumentación y contrapunto con Cesare Dall'Olio y Luigi Torchi. La estancia en Bolonia también se tradujo en nuevas composiciones: *Tres preludios* para piano la canción *Sperando, sognando*, que fueron incluso editadas por la casa Buongiovanni. Durante su estadía en Italia compuso, además, una *Romanzetta* para violín y piano y algunas otras canciones con versos en italiano.

Ponce llegó a Berlín en diciembre de 1905. Los últimos días del año los utilizó para preparar su audición de ingreso a la clase de piano del maestro

Martín Krause, profesor en el conservatorio de Stern de dicha ciudad y célebre alumno de Liszt, y a su vez futuro maestro de Claudio Arrau. Ponce fue admitido como alumno de Krause, cuya influencia resultó definitiva. Ponce forjó durante aquellos meses de férrea disciplina las herramientas pianísticas necesarias para dominar el instrumento; la herencia del virtuosismo lisztiano se reflejará inexorablemente en gran parte de su obra para piano y sobretodo en las *Rapsodias*.

Ponce regresó a México y llegó a Aguascalientes en los primeros días de 1907 y hacia finales de ese mismo año ocupó una cátedra de piano en el Conservatorio Nacional. Durante los años 1909 y 1912 ganó un lugar indiscutible en la escena musical de México, tanto como compositor que como pianista y maestro; esto se debió a las múltiples actividades que llevaba a cabo.

A pesar de su afán de no involucrarse en los movimientos políticos y sociales que sucedían en México, Ponce no pudo eludir los efectos de la revolución. Desde finales de 1913 la situación política en el país se había vuelto insostenible. Obligado por diversas circunstancias, abandonó México en marzo de 1915 y se dirigió hacia la Habana vía Veracruz, en compañía de un grupo de colegas e intelectuales. Así comenzó un exilio relativamente voluntario en Cuba, de esta manera el compositor dejaba tras de sí una fructífera y brillante etapa de trabajo.

La Habana en 1915 era una especie de refugio natural -tanto por su proximidad geográfica que cultural- para aquellos artistas, intelectuales y políticos asociados con Huerta o con su régimen. Ponce se dedicó a escribir reseñas y artículos en algunos diarios de la Habana; algunas de sus composiciones fueron editadas por las casas de Anselmo López y José Giralt. También compuso nuevas obras con determinados rasgos de la música local. Fue así como formó un grupo de partituras para piano que, haciendo a un lado el mexicanismo característico de la producción anterior, se distingue por un inconfundible aire antillano: tres *Rapsodias Cubanas*, una *Suite Cubana* y una *Elegía de la ausencia*, son las obras más representativas de ese estilo; composiciones que unen al refinado sentido armónico de Ponce la sensualidad y la cadencia rítmica de la música Cubana. En 1917 recibió la noticia del rompimiento entre Obregón y Carranza, factor que abrió una leve esperanza para su regreso; así, antes de partir a México ofreció algunos recitales y llegó a Veracruz en junio de 1917.

El 3 de septiembre de 1917 contrajo matrimonio con Clementina Maurel, joven de origen Francés y talentosa cantante. Ella fue, a simismo, la primera intérprete de muchas de las canciones escritas por Ponce. No tuvieron hijos, situación determinada en gran parte por los problemas de salud de ambos, así como por su inestable economía familiar. Casado y establecido, Ponce recuperó de inmediato su posición protagónica en la escena musical de México. Sustituyó a Jesús M. Acuña al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional y debutó frente a la misma el 28 de diciembre de 1917. De esta época sobresalen algunos conciertos legendarios en los que Ponce dirigió al violonchelista Pablo Casals (enero de 1919) y al gran pianista Arthur Rubinstein (julio de 1919). A sus múltiples ocupaciones del compositor suma la impartición de clases en el conservatorio y una importante tarea como escritor sobre asuntos musicales.

A Ponce se le cumplió uno de sus sueños más anhelados: vivir en París. De inmediato buscó a Paul Dukas. El reconocido maestro francés ofrecía un curso de composición en la École Normale de Musique y fue ahí donde Ponce se inscribió, iniciando así un período de estudio que cambiaría de manera sustancial su evolución artística. Ponce tomó también algunas clases de armonía con Nadia Boulanger. En 1927 ofreció en París un recital en el que acompañó al violonchelista André Huvelin en la interpretación de los *Tres preludios* y la *Sonata* para violonchelo y piano. Para 1928 la clase de composición de Paul Dukas se había convertido en un claustro privilegiado. Entre los condiscípulos de Ponce se hallaban Joaquín Rodrigo, José Rolón, el búlgaro Lyubomir Pipkov y el rumano Alfred Romeo Alexandresco.

Ponce se graduó en composición en el año de 1932 y en febrero de 1933 regresó a su patria. Cuando Ponce volvió a México contaba con 51 años, a esa edad no sólo tuvo que comenzar de nuevo, si no también asegurar una posición estable que le permitiera dedicarse a la composición.

Ponce fue director del Conservatorio, de la Escuela Universitaria de Música y de la Orquesta Sinfónica de México; sustentó cátedras de piano, historia, estética, pedagogía, análisis y folklore musical; guió a toda una generación de músicos mexicanos; dirigió las revistas ***Cultura Musical*** y ***Revista Musical*** (en México) y la ***Gaceta Musical*** (en París); fue miembro fundador del Seminario de Cultura Mexicana; recibió múltiples consideraciones, diplomas y homenajes de sociedades artísticas, tanto mexicanas como extranjeras; fue el primer compositor a quien se le otorgó El Premio Nacional de las Artes y Ciencias y obtuvo la Medalla del Mérito Cívico de la Ciudad de México.

“En la actualidad, ante la figura de un artista privilegiado, cuya obra debe ser orgullo de México y no menospreciada, es tiempo de que comprendamos que resultan secundarias las averiguaciones acerca de si su estilo fue romántico, impresionista, neoclásico, nacionalista o bien universal.”⁵

1.2 HISTORIA DE LA OBRA.

La obra de Ponce ofrece dos fases, una romántica y otra moderna, dividida en cuatro etapas:

La primera, de 1891 a 1904, anterior a su primer viaje a Europa;

La segunda, de 1905 a 1924, después del primer viaje;

La tercera, de 1925 a 1932, su segundo viaje y

La cuarta, de 1933 a 1948, después del segundo viaje.

En la primera etapa (romántica) compuso gran número de obras para piano que revelan la influencia del folklore nacional. En la segunda etapa (aún romántica) recogió y armonizó más de 200 canciones mexicanas, presentó temas populares en forma ternaria, suite y variaciones. Además —como resultado de su profunda asimilación del elemento folklórico— escribió obras inconfundiblemente “mexicanas” sin recurrir al cancionero popular. En la tercera etapa (moderna) se familiarizó con los recursos del impresionismo

⁵ Castellanos, Pablo. Recopilación y revisión Paolo Mello. *Manuel M. Ponce*. Pág. 54 .

francés, practicó la politonalidad y se entregó a la música pura en espíritu neoclásico. Gracias a su amistad con Andrés Segovia compuso un considerable número de obras para guitarra. En la cuarta etapa (moderna) Ponce volvió a presentar temas folklóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales y compuso obras originales de auténtico sabor mexicano.

Podemos referirnos entonces a un factor crucial en la trayectoria del compositor: la aparición de lo mexicano como elemento esencial de su lenguaje. Esta faceta –que se convertiría en una de las fuentes fundamentales del repertorio de Ponce- se inició con la armonización de varias canciones populares, cuya sencilla e impecable transcripción les otorgaron una fama y difusión que perviven. Sin embargo, esa búsqueda de lo mexicano no se limitó a la estilización de las melodías, sino que conjugó con el lenguaje romántico que el autor ya había desarrollado felizmente. El resultado lo constituyen una serie de obras donde dichos elementos –lo romántico y mexicano- se funden para dar lugar a la primera de las grandes síntesis realizadas por el músico a partir de un proceso ya conocido: la utilización de algún tema popular –“El durazno” , “Acuérdate de mi” (Balada Mexicana, 1915); “Las mañanitas”, “El Atole” (Rapsodia Mexicana II, 1914), “Jarabe Tapatío” (Rapsodia Mexicana I, 1911)- como materia prima para el desarrollo de un lenguaje pleno de exaltación y virtuosismo. El éxito de semejante procedimiento llevó a Ponce a confesar que: “Para decir verdad, yo no tengo predilección para ninguna de mis obras. Pero si me insta a declarar por cual de mis trabajos tengo predilección, diré que lo que considero más ‘reussie’⁶ es la Balada Mexicana”.⁷

La conocida *Balada Mexicana* compuesta en 1915, sobre las canciones “Me he de comer un durazno” y “Acuérdate de mi” ejemplifica de una manera muy clara este avance formal a la vez que las limitaciones inherentes a su lenguaje romántico. Como artista individual Ponce reelabora constantemente desde el interior del tema, introduce una carga emotiva que va apoyada en un constante bordado contrapuntístico y una considerable movilidad armónica que arroja a cada momento nuevas luces sobre el contenido característico del tema. Pero sus recursos son aún los recursos expresivos del lenguaje romántico. La gama emotiva recorre en esta obra desde la nostalgia a la exaltación y en su estilo altamente ornamentado se transparenta por momentos su modelo: la balada chopiniana. Su universo expresivo discurre todavía dentro de la narración dramatizada de los afectos.

⁶ “Más logrado”

⁷ Fradique, “Encuestas de ‘Zig-zag. Confesiones de artistas” citado por Pablo Castellanos. Recopilación y revisión de Paolo Mello.

2. ANÁLISIS .

2.1 ANÁLISIS FORMAL.

La *Balada Mexicana* esta realizada con la técnica de composición que Ponce aprendió durante su primer viaje a Europa y tiene forma ternaria (ABA); se utilizan dos canciones mexicanas ("Me he de comer un durazno" y "Acuérdate de mí") como primero y segundo temas respectivamente, presentándolos en tonalidades contrastantes.

El primer tema, *Andantino placido*, se desarrolla prácticamente en la tonalidad de *La mayor* , con algunas modulaciones hacia *la menor* ; y cuenta con un breve desarrollo.

El segundo tema, *Andante*, se desenvuelve en la tonalidad de *Re bemol mayor* , y es una especie de tema con variaciones (variaciones con trinos, polifonía, contrapunto, cromatismo), al final de éste tenemos un pequeño puente modulador en *la menor* que nos lleva de regreso a la reexposición.

La reexposición, como ya sabemos, nos muestra nuevamente el primer tema, sólo que en esta ocasión más corto que la primera vez, ya que a través de un gran *crescendo* y *acelerando* ubicado al final de esta sección nos conecta con lo que será la *coda*.

La *coda* por su parte es una brillante culminación que utiliza el segundo tema, sólo que de una manera virtuosística, lleno de octavas, acordes y escalas, en una velocidad mucho más rápida que en las secciones anteriores. De esta manera podemos decir a grandes rasgos que el esquema básico de la obra sería el siguiente: A..(p)..B..(p)..A..(p)..B'(o coda).⁸

2.2 ANÁLISIS ARMÓNICO .

Dentro de la exposición de la obra podemos decir que el ritmo armónico básico es el de: I- V - I, en la tonalidad de *La mayor* , con algunas modulaciones hacia los grados: vi y i (homónimo menor). Cabe señalar que hacia el final de esta sección tenemos una escala hexágona descendente que usó a menudo Debussy.

En la sección media básicamente sigue el mismo patrón armónico I- V- I, sólo que ahora dentro de la tonalidad de *Re bemol mayor* con sus diferentes variaciones ya mencionadas; hacia el final de esta sección el compositor nos lleva a través de una serie de escalas al enarmónico de *Re bemol mayor* , es decir a *do sostenido*, si bien ahora en el modo menor, como una preparación para el puente que se desarrolla en *la menor* .

La reexposición no tiene complicaciones ya que se repite armónicamente tal como la primera vez; lo que sí podemos señalar de manera importante es el puente hacia la *coda* que se va "gestando" de manera inquietante dentro de una atmósfera de *dominante* que se presenta en una interesante combinación: la tonalidad inicial, *La mayor*, pero con el segundo

⁸ En donde (p) tiene la función de puente modulador.

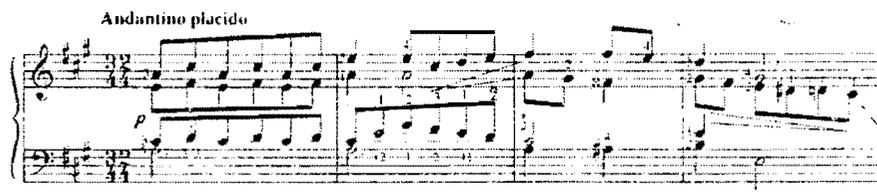
tema "Acuérdate de mí". En esta última parte la romántica melodía es llevada a un apoteótico final de estilo lisztiano.

2.3 ANÁLISIS MELÓDICO .

En la obra de Ponce se repiten ciertos motivos rítmicos, melódicos y armónicos que constituyen su lenguaje propio. Uno de estos *leit-motiv* fue su *Estrellita*. Ya que antes de publicarla en forma de canción mexicana, figuran fragmentos de la bella melodía en algunas obras para piano.

Como ya sabemos la Balada Mexicana esta construida melódicamente en base a dos canciones mexicanas ("Me he de comer un durazno" y "Acuérdate de mí"), ahora veamos algunos otros elementos que también estan incluidos. De entrada podemos mencionar el contrapunto cromático que Ponce utiliza cada vez que presenta el primer tema, mientras la voz de la soprano canta la conocida melodía, hay una voz interior (que correspondería a la mezzosoprano) que acompaña al tema casi siempre de manera descendente. En cuanto a la parte moduladora siguiente (en *la menor*), podemos decir que melódicamente esta construida con una progresión descendente por grados conjuntos, misma que se alterna en forma de pregunta-respuesta con un par de compases de arpeggios a manera de ornamento; hacia el final de esta sección nos encontramos con la ya mencionada escala de seis tonos descendente.

Ejemplo 15 - Tema 1



En el segundo tema es interesante ver la cantidad de elementos diferentes con los que el compositor combinó la melodía, que está siempre en la voz superior (soprano). Nos encontramos entre las voces intermedias diferentes tipos de contrapunto; por ejemplo: comienza con una pequeña introducción a manera de contrapunto imitativo, posteriormente hace uso de la polifonía a través de apoyaturas, notas de paso, retardos, sincopas, trinos y hasta una gran escala cromática descendente de casi tres octavas, todo esto sin perder el elemento protagonista que es la melodía de la canción mexicana. Rumbo a la reexposición nos encontramos con un puente moduladorio (en *la menor*) construido a base de arpeggios, del cual es interesante resaltar la voz de la mano derecha que se encuentra semi-escondida y que le da un carácter mucho más profundo a la sección.

Ejemplo 16 – Tema 2



Hacia el final de la obra nos encontramos nuevamente con el segundo tema, sólo que ahora más elaborado, e incluso un poco escondido entre la cantidad de escalas y octavas que le dan a este final ese sello de virtuosidad. Aquí es trascendental la importancia que el intérprete le de al tema, ya que éste debe predominar a pesar de lo denso de la *coda* .

3. OPINIÓN PERSONAL.

El análisis que a continuación se presenta corresponde a las versiones de dos pianistas mexicanos que actualmente se encuentran vigentes en el círculo musical de México y el mundo. Si bien es cierto que ambos iniciaron sus estudios en México y posteriormente en el extranjero, también es cierto que hoy en día son algunos de los principales intérpretes de la música mexicana. La primera versión de la *Balada Mexicana* corresponde al pianista Gustavo Rivero Weber, mientras que la segunda esta a cargo de Jorge Federico Osorio.

3.1 BALADA MEXICANA, VERSIÓN DE GUSTAVO RIVERO WEBER.

TEMPO. El *tempo* que indica la partitura es de *Andantino Placido*, para el primer tema. En esta primera versión de la *Balada Mexicana*, el interprete inicia la obra con un aire bastante tranquilo y fluido, muy parecido al de la segunda versión que más adelante ampliaré con detalle. En toda esta primera parte Rivero Weber mantiene un pulso bastante equilibrado, sin muchos cambios en la agógica, excepto en ciertas partes climáticas y cadenciales de la melodía, como es el caso de el último periodo de esta primera mitad (compás 86), fragmento en la que el interprete estira un poco más la frase, como para enfatizar la culminación de una primera gran parte.

En el segundo tema hay algo curioso que destacar: el pianista inicia esta sección bastante a prisa, aunque después, en el tiempo del *Andante* lo establece (animado pero no rápido) y lo mantiene hasta el final de la sección; en la segunda versión notaremos que el interprete lo hace a la inversa. Hay algunos arpeggios de esta sección que me parecen demasiado rápidos en relación con el tiempo que ya había establecido (compases 134, 135, 139 y 140). La última sección que corresponde al puente modulador que conecta nuevamente con la reexposición o primer tema, la realiza de una forma bastante tranquila, no tiene ningún cambio agógico o dinámico de relevancia que mencionar, excepto el *rit.* del final que señala el compositor y el cual el ejecutante hace muy notorio.

Hacia la parte del final de la obra, en cuanto a la sección que precede a la *coda*, cabe mencionar que el artista inicia esta parte ya muy animado aunque con un matiz de dinámica en *piano*. En cuanto a la *coda* se refiere el tiempo que emplea Rivero Weber es muy bueno, aunque es rápido y fluido se toma ciertos espacios para finalizar sus frases; ya hacia el final de ésta se acelera para mi gusto demasiado. En general este interprete maneja esos cambios súbitos de tiempo muy constantemente, esto se puede considerar como un sello personal del pianista.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. Aunque en esta versión el pianista respeta y se apega muy bien a las indicaciones generales de la partitura, hay que señalar que es un poco plano en la conducción de las frases, es decir, que para mi gusto toca muy parejo en cuanto a términos de la agógica se refiere; en cuanto a la dinámica es un poco más flexible e incluso hay partes en las que se nota muy expresivo, sobre todo de la primera parte.

En general su interpretación es bastante correcta en cuanto a la partitura se refiere; pero en cuanto al estilo a mi me parece un poco "cuadrado" en sus tiempos y precipitado en ciertos pasajes musicales y técnicos, esto por los cambios tan súbitos que maneja constantemente. Aunque se desarrolla con cierta fluidez melódica y rítmica, no es, para mi gusto la mejor interpretación de esta obra.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. Esta grabación al igual que la otra es relativamente reciente, de 1992, y fue realizada en una excelente sala de conciertos: la sala Nezahualcoyotl. Es por eso que la calidad de esta es verdaderamente de primer nivel; sólo señalaría un aspecto en el timbre del piano que me parece muy brillante en los matices de *ff*, sobre todo en la *coda*.

3.2 BALADA MEXICANA, VERSION DE JORGE FEDERICO OSORIO.

TEMPO. El pulso general que maneja este pianista es bastante cómodo, o al menos así se siente gracias a la fluidez con la que se refiere en la conducción de sus frases; por momentos muy tranquilo y gradualmente va aumentando según lo requiera el desarrollo de la música. También tengo que hacer mención que hay fragmentos que considero un poco rápidos sobre todo los pasajes técnicamente difíciles, en los que el interprete los toca con una velocidad mayor a la velocidad inicial.

En cuanto al segundo tema se refiere, a diferencia de la primera versión, Osorio empieza la segunda parte muy lenta, tranquila y poco a poco la va acelerando hasta llegar a una velocidad bastante diferente a la que inició; sin embargo, esto no es muy notorio gracias a que lo hace de manera gradual y equilibrada. Basta poner como ejemplo la parte del puente que nos conduce nuevamente al primer tema, la cual logra haciendo uso de este recurso: inicia tranquilo y en la medida que va avanzando va creciendo en velocidad, dinámica y en profundidad en la interpretación. A diferencia de la versión anterior, esta sección pasa prácticamente desapercibida.

Ya en la *coda* el efecto que tiene de intensidad, velocidad y fluidez es muy bueno, gracias en parte a la sección preparatoria que inicia nuevamente tranquila y en un matiz de *ppp*, lo cual da como resultado sonoro la sensación de que la *coda* es muy rápida. Aunque ciertamente lo es, la manera en que la logra resulta ser de gran categoría. Tengo que mencionar que aunque en la versión de Rivero Weber hay partes más rápidas, no son de el resultado musical que Osorio nos muestra en su versión.

ESTILO E INTERPRETACIÓN. En esta versión Osorio es un poco libre en cuanto a las generalidades de la partitura se refiere, como lo son las relativas a la agógica y dinámica; sin embargo, el manejo que tiene de los diferentes recursos aplicados a la obra nos dan como resultado una *Balada Mexicana* de gran madurez y buen gusto. Aunque a veces raya en el límite de las características del estilo (como lo es la velocidad en el *rubato* y en ciertos pasajes), no se sale del contexto de la interpretación que la obra exige; al contrario, me parece que le pone un sello personal y muy particular a la interpretación de esta obra.

Para mi gusto esta versión me parece más correcta, agradable y apegada a la partitura, a pesar de las libertades que se toma el interprete en ciertas secciones de ésta; una gran interpretación.

CALIDAD DE LA GRABACIÓN. La realización de este disco es ligeramente más reciente a la de la primera versión (1995). Esta realizada en el extranjero (St. Barnabas Church, Mitcham, London), y mantiene una calidad muy semejante a la versión anterior; ambas son muy buenas. Sólo habría que mencionar que en esta segunda versión el color es más "oscuro", quizá por que predominan más ciertas frecuencias graves; en este sentido existe una diferencia en la primera versión en la que predomina un color más "claro". A pesar de esto el resultado musical no se ve afectado en lo más mínimo.

FUENTES CONSULTADAS.

1. BIBLIOGRAFIA .

-Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce* . Recopilación y revisión de Paolo Mello. México. Dirección General de Difusión Cultural UNAM, 1982. 73 pp.

-Cross, Milton y David Ewen. *Los Grandes Compositores*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, S. A. 1963.

-De la Guardia, Ernesto. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Historia y análisis. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1961.

-Horst, Louis. *Formas preclásicas de la danza*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, EUDEBA . 1966. 127 pp.

-Huyghe, René. *El Arte y el Hombre*. Barcelona, Editorial Planeta, tomo no. 2, España, 1965. 399 pp.

-Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce*. Ensayo sobre su vida y obra. México. CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1998. 187 pp.

-Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, Escuela Nacional de Música, 1995. 255 pp.

-Sadie, S. *The New Grove: Dictionary of music and musicians*. London. Macmillan Publishers Limited, United States of America, 1995.

-Slonimsky, Nicolas. *The concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. E.U.A. Schirmer, 1988. 1407 pp.

1.1 PARTITURAS .

- Bach, J. S. *Partiten 1-3*. Urtext, 1979 .
- Beethoven, L.V. *Sonaten für Klavier Band 2*. Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 1999 .
- Chopin, F. *Scherzos*. Edición Paderewski, Instituto Chopin de Polonia. Real Musical. Madrid, 1988 .
- Debussy, C. A. *Los 24 Preludios para Piano*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Ponce, M. M. *Balada Mexicana*. Revisión de Paolo Mello. Edición especial Clema Ponce. México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2000 .

1.3 DISCOGRAFÍA .

- Arrau, Claudio. *Debussy*. –Arrau Edition. Disco compacto. Philips, 1991. Catálogo 432304-2 .
- Brendel, Alfred. *Sonatas para piano de Beethoven*.
- Demus, Jörg. *J. S. Bach, Clavier works vol. II. The Six Partitas*. Disco compacto. Nuova Era, catálogo 6816/17.
- Giesecking, Walter. *Debussy, Préludes I & II*. Disco compacto. Emi Classics, 1955 . catálogo 567233 2 .
- Katsaris, Cyprien. *Frédéric Chopin. 4 Ballades – Scherzos* . Disco compacto. Teldec, 1984. Catálogo 243 035-2.
- Osorio, Jorge Federico. *Música para Piano de Manuel M. Ponce*. Disco compacto. Spartacus. Clásicos Mexicanos, 1995. Catálogo 21019.

- Rivero Weber, Gustavo. *Música Mexicana para Piano vol. 1*. Disco compacto. Difusión Cultural UNAM. México, 1992. Catálogo CD-GRW 001

- RübSam, Wolfgang. *J. S. Bach: Partitas I y II*. Disco compacto. Naxos. Catálogo 8.550692.

- Rubinstein, Artur. *The Chopin Collection. 4 Ballades – Scherzos*. Disco compacto. RCA Victor, 1972.

- Schnabel, A. *The complete Beethoven piano sonatas*. Disco compacto. History, 2001. Catálogo 205211.

NOTAS AL PROGRAMA

JOHANN SEBASTIAN BACH nació en Eisenach, Alemania. Comenzó su carrera musical con un puesto de corista en Lüneburg; posteriormente obtuvo el puesto de organista en Arnstadt. Tiempo después ocupó el puesto de organista de la Capilla Ducal de Weimar, fue aquí donde escribió música para órgano y compuso la mayor contribución para dicho instrumento. En 1717 Bach se trasladó a Cöthen, en donde tenía que dirigir una orquesta y fue así como escribió numerosas obras para instrumentos solistas y para orquesta de cámara. En mayo de 1723 se hizo cargo de su último puesto, el de *Kantor* en la *Sankt Thomasschule* de Leipzig. Durante los veintisiete años siguientes y hasta el momento de su muerte permaneció en allí. Sus actividades eran numerosas y variadas. En 1747 Bach visitó Potsdam, donde conoció a Federico el Grande, a quien dedicara su "Ofrenda musical". Antes de morir trabajó en lo que sería su última obra: "El arte de la fuga". Murió el 28 de julio de 1750. En cuanto a su música se refiere, Bach compuso un vasto catálogo de obras:

Las obras corales que coronan la música religiosa de Bach son La Pasión según San Juan, La Pasión según San Mateo, la Misa en *si menor* y las trescientas cantatas para los servicios dominicales y días festivos. Escribió cuatro suites orquestales, seis Conciertos de brandeburgo, también dos conciertos para violín y orquesta; un Concierto para violín, flauta, arpa y cuerdas; y uno para violín, oboe y cuerdas. En cuanto al clave y el clavicordio, las obras más conocidas son: las invenciones, las suites francesas e inglesas y las partitas, de técnica y arte más adelantadas; el "Clave bien temperado", las Variaciones Goldberg, y la Fantasía cromática y fuga.

Dentro de la música de cámara encontramos: seis sonatas para violín y clave; tres sonatas para violín sin acompañamiento; y tres partitas igualmente para violín sin acompañamiento. También figuran sonatas para flauta, viola da gamba y las 6 suites para violoncello solo.

Las formas que utilizó Bach en su música para órgano las heredó de sus predecesores, Frescobaldi y Buxtehude, e incluyen el *pasacalle*, la *chacóna*, la *tocata*, la fantasía, el preludio coral y la *fuga*.

La Partita fue un término que se usó para las suites o conjunto de danzas, en el siglo XVII y primera mitad de siglo XVIII. Bach compuso seis partitas para teclado (BWV 825-830), compuestas entre 1726 y 1731 aproximadamente; en éste su tercer y último período compuso obras mucho más serias, abstractas y "cerebrales". En cuanto al contenido de las partitas podemos mencionar que la gran mayoría mantienen danzas básicas en su estructura, la *allemande*, *corrente*, *sarabanda* y *gigue*, que se alternan con algunas otras formas, como pueden ser las gavotas, bourrés, minuet, rondó, capricho, burlesca, scherzo, entre otras. La estructura de la Partita no.1 es: *praeludium*, *allemande*, *corrente*, *sarabande*, *menuets I y II* y *gigue*.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, compositor cuyo talento y genialidad se expresó con suprema maestría en sus sinfonías, música de cámara y sonatas para piano, nació en Bonn, Alemania el 15 de Diciembre de 1770 y marcó un giro histórico en el arte de la composición.

Beethoven tuvo la fortuna de encontrarse con importantes y acaudalados admiradores, entre ellos el Conde Ferdinand von Waldstein, a quien dedicó su sonata no. 21 Op. 57, el Príncipe Karl Lichnowsky y el embajador de Rusia en Viena, Razumovsky, a quien Beethoven dedicara sus tres cuartetos op. 59. Algunas de sus composiciones de principios del siglo fueron *La Sonata para Piano en do menor Op. 13, "Patética"*; *El Concierto para Piano en Do mayor Op.15, "Sonata quasi una fantasía" para Piano en do sostenido menor Op.27, "Claro de Luna"*; *La Sonata para Piano en Re mayor "Pastoral", Op.28 no.15*; *8 Sonatas para Violín*; *4 Tríos para Piano*; *4 Tríos de cuerdas*; *6 Cuartetos de Cuerdas op. 18*.

La temprana carrera de Beethoven en Viena fue marcada por un buen éxito, lamentablemente su progreso fue afectado por una misteriosa sordera creciente que alcanzó una crisis en 1802. Bajo esas condiciones Beethoven fue capaz de seguir componiendo creatividad y energía. Durante los años de 1802 a 1808 compuso una gran cantidad de obras: los tres cuartetos de cuerdas Op.59, Razumovsky; las sinfonías no. 3, 4 y 5; el Concierto para Violín; el cuarto Concierto para Piano; el Triple Concierto; la Overtura Corolian; y un buen número de sonatas para piano, incluyendo la de *re menor, Op.31 no.2 Tempestad*; la de *Do Mayor Op. 53, Waldstein*; y la de *fa menor Op. 57, Apasionata*. Entre el año de 1809 y 1812 compuso su quinto Concierto para Piano; su cuarteto de cuerdas en *Mi bemol Mayor, Op.74*; la música incidental del drama de Goethe: *Egmont*; las sinfonías no. 7 y 8; la Sonata para Piano en *Mi bemol Mayor Op. 81 a*, subtitulada "*Les Adieux, l'absence, et le retour.*" En el año de 1824 completa su monumental 9ª Sinfonía. Finalmente muere en Viena, la tarde del 26 de Marzo de 1827. Su música marcó una división entre el período clásico del siglo XVIII y el nuevo espíritu romántico que caracterizó al siglo XIX .

La decimoquinta sonata (op.28) es conocida como: *sonata "Pastoral"*. La historia de esta sonata nos remonta al verano de 1801, año en el cual el compositor residió una temporada en Hetzendorf, en una casa de campo. En muchas ocasiones Beethoven fue inspirado por el sentimiento de la naturaleza, pero en esta sonata fue evidente, ya que se encuentra llena de frescura y tranquilidad en general y de un ambiente "campirano" que evoca ciertas sensaciones bucólicas, sobre todo el *Rondo*.

FRÉDÉRIC CHOPIN fue uno de los grandes genios del piano, quien creó un estilo romántico y único dentro de la música de teclado. Nació en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia, en un 1º de marzo de 1810. Su talento fue manifestado desde muy temprana niñez. Recibió su primera instrucción musical del pianista Adalbert Zywny, pero su más importante maestro fue Joseph Elsner, director de la escuela de música de Varsovia. A la edad de 15 años contaba con una exitosa carrera como concertista, misma que le fuera "interrumpida" debido a la invasión rusa. Decidió a viajar a París visitando durante su trayecto algunas ciudades como Linz, Salzburgo, Dresden y Stuttgart, entre otras. Llegó a París en septiembre de 1831, donde conoció a varios artistas como Rossini, Bellini y Liszt, con quienes entabló una particular amistad. En febrero de 1832 Chopin presentó su primer concierto en París, con el cual se ganó la admiración y el respeto de la crítica parisina.

En 1836 Chopin conoció a la famosa novelista Aurora Dupin (George Sand), con la cual mantuvo una relación de pareja. Chopin se enfermó de

tuberculosis, enfermedad que le provocara lesiones en la cara dándole una apariencia de vejez prematura. Aún así continuo con su carrera realizando en 1848 una gira por Inglaterra y Escocia. Ese mismo año dio su último concierto, en París. Chopin murió en París el 17 de octubre de 1849. Representó la liberación del piano de las influencias orquestales y corales; es considerado como uno de los mejores compositores de música para piano a lado del grandioso Liszt. Dentro de su extensa obra musical podemos encontrar: *Preludios, Nocturnos, Estudios, Valses, Scherzos, Baladas, Polonesas, Mazurcas, Sonatas, Fantasias, Improptus, Conciertos*, entre otros trabajos de música de cámara, canto y piano.

Chopin es admirado no sólo por su herencia musical y originalidad, sino también por su exploración artística del instrumento cuya aportación es un invaluable legado a las generaciones posteriores a él.

El *Scherzo No. 2* de Chopin esta constituido como una pieza estrictamente ternaria, parecido un poco al *scherzo* clásico, sólo que éste esta construido con una mayor cantidad de materiales temáticos y detalles estructurales.

CLAUDE AQUILES DEBUSSY nació en Saint-Germain-en -Laye, cerca de París, el 22 de agosto de 1862. Debido a la situación económica de la familia vivió con una tía que gozaba de un relativo bienestar. Este cambio de hogar fue muy importante en su vida ya que la tía era versada en arte y su posición le permitía hacer conocer al niño a los grandes pintores, de quienes tenía una excelente colección de cuadros. Cuando tomó lecciones de piano, no sólo reveló una innata capacidad musical sino curiosidad por buscar nuevos sonidos.

Madame Mauté de Fleurville, antigua discípula de Chopin, fue la primera maestra de Debussy. A los once años de edad ingresó al Conservatorio de París donde ganó varios premios, así como el respeto y el apoyo de maestros.

Debussy ganó el *Prix de Rome* con una cantata, *L'Enfant prodigue* (El hijo pródigo). Posteriormente se puso en contacto con las tendencias avanzadas de la poesía y el arte franceses al conocer y tratar a sus principales representantes: poetas y pintores impresionistas. En 1891 Debussy conoció a Eric Satie, compositor de piezas para piano extrañas y exóticas. Influida por sus ideas y las conversaciones con el excéntrico músico francés, Debussy cristalizó sus pensamientos sobre la música en general y la suya en particular. Intentaba entonces lograr en su música lo que los simbolistas y los impresionistas habían realizado en poesía. El 29 de Diciembre de 1893 estrenó en París su *Cuarteto en sol menor*; el 22 de diciembre de 1894, presentó su exquisito prelude orquestal *L'après-midi d' un faune* (La siesta de un fauno). Entre 1893 y 1899 completo los tres *Nocturnes* para orquesta. En 1892, empezó a trabajar en el más ambicioso de todos sus proyectos: una ópera basada en el drama de Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*. Para entonces Debussy era uno de los más famosos y osados compositores de Francia; siguió escribiendo música y produciendo obras maestras para orquesta, para piano y para canto.

La última década de la vida de Debussy estuvo llena de dolores físicos y morales, ya que sufrió la enfermedad del cáncer; murió el 25 de marzo de 1918. Aunque Debussy no gustaba del término impresionismo, fue el padre de este estilo en la música. No sólo fue el primero de los grandes pintores de la música, sino que a hasta este momento es el más grande de todos.

Debussy escribió dos series de Preludios (divididos en dos libros), de doce cada una, entre 1910 y 1913. Cada Preludio es libre en forma y poseen el carácter de improvisación. Con Debussy el preludio es un estado de ánimo o de impresión fugaz, y no siempre tiene que ver su contenido musical con el título.

MANUEL M. PONCE nació el 8 de Diciembre de 1882 en Fresnillo Zacatecas, y murió en la ciudad de México el 24 de Abril de 1948. Tomó sus primeras clases de piano con su hermana Josefina en Aguascalientes. En 1900 se trasladó a la ciudad de México, donde estudió piano con Vicente Mañas. En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional. Los años de 1902 y 1903 fueron determinantes en su desarrollo artístico pues en esa etapa escribió numerosas obras para piano que no dejan de revelar la influencia de la canción mexicana. Es interesante mencionar que toda su producción de esta primera parte fue compuesta exclusivamente para piano.

Ponce viajó a Europa y llegó a Italia en diciembre de 1904. Ya en Europa llegó a Berlín en diciembre de 1905 donde estudió piano con el maestro Martín Krause, célebre alumno de Liszt, y a su vez futuro maestro de Claudio Arrau, cuya influencia resultó definitiva, ya que la herencia del virtuosismo lisztiano se reflejará inexorablemente en su obra.

Ponce regresó a México y durante los años 1909 y 1912 ganó un lugar indiscutible en la escena musical de México. Obligado por diversas circunstancias, nuevamente abandonó México en marzo de 1915 y se dirigió hacia la Habana; compuso entonces nuevas obras con determinados rasgos de la música local. Destacan: tres *Rapsodias Cubanas*, una *Suite Cubana* y una *Elegía de la ausencia*. En 1917 regresó a México y en este mismo año contrajo matrimonio con Clementina Maurel. Ponce recuperó de inmediato su posición protagónica en la escena musical de México. Sustituyó a Jesús M. Acuña al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional y debutó el 28 de diciembre de 1917.

Ponce vivió posteriormente en París, iniciando así un período de estudio que cambiaría de manera sustancial su evolución artística. Se graduó en composición en el año de 1932 y en febrero de 1933 regresó a su patria.

La conocida *Balada Mexicana* compuesta en 1915, sobre las canciones "Me he de comer un durazno" y "Acuérdate de mí" Los recursos expresivos que utiliza para desarrollar esta pieza son propios del lenguaje romántico. La gama emotiva recorre en esta obra desde la nostalgia a la exaltación y en su estilo altamente ornamentado se transparenta por momentos su modelo: la balada chopiniana. La *Balada Mexicana* esta realizada con la técnica de composición que Ponce aprendió durante su primer viaje a Europa y tiene forma ternaria (ABA').

Leobardo Guerrero Ramírez