



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

## **ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

### **NOTAS AL PROGRAMA**

**Obras de Beethoven, Chopin, Debussy  
Serratos y Soler**

**que presenta como opción de titulación  
Felipe García Chacón**

**Para obtener el título de  
Licenciado en Piano.**



**Asesor: Mtra. Ma. Teresa Frenk Mora**

**Ciudad Universitaria, México D.F. Enero 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## AGRADECIMIENTOS

*A la misteriosa fuerza creadora que nos alimenta como artistas y como seres humanos,  
por ponerme en el camino de la Música.*

*A mis padres y hermanas, gracias por su grandísimo apoyo y magníficas enseñanzas;  
sin ustedes esto no sería posible.*

*A Laura, por su paciencia, amor y comprensión; te amo.*

*Al Mtro. Arturo Urchurtu y a la Mtra. Tere Frenk por lo que me compartieron durante  
mi estancia en la ENM.*

# ÍNDICE

<b>Introducción.</b>	1
<b>Programa.</b>	2
<b>Capítulo 1 Soler. Barroco.</b>	
1.1 Aspectos biográficos.	4
1.2 Contexto histórico.	5
1.3 Análisis estructural.	6
1.3.1 Sonata no 77 en Fa sostenido menor.	6
1.3.2 Sonata no 90 en Fa sostenido mayor.	13
1.3.3 Sonata no 78 en Fa sostenido menor.	18
1.4 Recomendaciones interpretativas.	24
<b>Capítulo 2 Beethoven. Clásico.</b>	
2.1 Aspectos biográficos.	29
2.2 Contexto histórico.	31
2.3 Análisis estructural.	32
2.3.1 Primer movimiento. Allegro molto e con brio.	32
2.3.2 Segundo movimiento. Adagio molto.	47
2.3.3 Tercer movimiento. Finale. Prestissimo.	51
2.4 Recomendaciones interpretativas.	57
<b>Capítulo 3 Chopin. Romanticismo.</b>	
3.1. Aspectos biográficos.	62
3.2 Contexto histórico.	64
3.3 Análisis estructural.	64
3.4 Recomendaciones interpretativas.	70
<b>Capítulo 4 Debussy. Siglo XX.</b>	
4.1 Aspectos biográficos.	73
4.2 Contexto histórico.	75
4.3 Análisis estructural.	76
4.4 Recomendaciones interpretativas.	85
<b>Capítulo 5 Serratos. Música mexicana.</b>	
5.1 Aspectos biográficos.	88
5.2 Contexto histórico.	89
5.3 Análisis estructural.	90
5.4 Recomendaciones interpretativas.	93
<b>Conclusiones.</b>	94
<b>Anexo. Notas para programa de mano.</b>	95
<b>Bibliografía.</b>	97

# INTRODUCCIÓN

Las letras aquí plasmadas son el resultado de un largo proceso formativo, no sólo en lo académico sino también en lo artístico y en lo personal; en ellas se expresan ideas y conocimientos aprendidos en el periodo que pude pertenecer a la ENM y su objetivo es abarcar distintos aspectos importantes para la interpretación de las obras musicales seleccionadas para el recital de Examen Profesional. Entre estos puntos se encuentran: aspectos biográficos, contextos históricos, análisis estructurales, y recomendaciones interpretativas.

En el recital se interpretará música del periodo barroco, del periodo clásico, del periodo romántico, del siglo XX y música mexicana, lo cual resulta en un texto que sirve como un repaso histórico en cuanto al desarrollo del lenguaje musical europeo, enmarcado por la vida de los compositores y la sociedad que los rodeaba.

El texto está dividido en cinco capítulos. En ellos se abarcarán los cuatro puntos anteriores, intentando clarificar no sólo aspectos musicales sino también aspectos socioculturales de cada autor.

# PROGRAMA

Sonata No. 77 en Fa sostenido menor

*Padre Antonio Soler (1729-1783)*

Sonata No. 90 en Fa sostenido mayor

Sonata No. 78 en Fa sostenido menor

Sonata No. 5 en Do menor Op. 10 No. 1

*Allegro molto e con brio*

*Adagio molto*

*Finale. Prestissimo*

*L. V. Beethoven (1770-1827)*

Polonesa en Do sostenido menor Op. 26 No. 1

*F. Chopin (1810-1849)*

Balada

*C. A. Debussy (1862-1918)*

Bagatela

*R. Serratos (1895-1973)*

**Felipe García Chacón. Piano.**

# **CAPITULO 1.**

**Antonio Soler. Barroco.**

## 1. 1. ASPECTOS BIOGRAFICOS

### **Antonio Soler.**

(Olot, 1729- El Escorial, 1783)

Nacido en el pueblo catalán de Olot, ubicado en la provincia de Gerona, Antonio Soler fue uno de los principales compositores españoles para teclado de la España del siglo XVIII.

A la edad de seis años, por iniciativa de su padre, comenzó sus estudios en la prestigiada escuela musical perteneciente al monasterio de Montserrat, la Escolania, en donde recibió lecciones de parte de Benito Esteve de Capellades, Manuel Espona de Manlleu y Andrés Jaumeandreu de Granollers.<sup>1</sup>

Durante su estadía en el Escorial es probable que haya recibido lecciones directamente de Scarlatti, de acuerdo a un original de 27 sonatas que Soler le otorgó a Lord Fitzwilliam. En estas sonatas se puede apreciar una nota firmada por el mismo Lord Fitzwilliam en la que se lee: *“The original of these harpsichord lessons was given to me by Father Soler at the Escorial, 14th February. 1772; Father Soler had been instructed by Scarlatti”*.<sup>2</sup> Si recibió o no lecciones directamente de Scarlatti, es cierto que él mismo se consideraba un discípulo del compositor italiano, y es innegable la influencia en cuanto a recursos de composición y recursos formales en sus sonatas para teclado.

La fecha en la que se convirtió maestro de capilla del Escorial es incierta; sin embargo, es probable que haya recibido el cargo después del fallecimiento del Padre Gabriel de Moratilla en 1757. Para esta fecha su producción era vasta y la mayoría de su tiempo libre era dedicado a la composición. Tras la muerte de Scarlatti, en ese mismo año, se hizo cargo de las enseñanzas de los discípulos pertenecientes a la realeza, entre los que se encuentran Maria Bárbara y Carlos III.

Si bien Soler no fue un innovador en cuestiones formales, sus aportes al campo de la armonía y específicamente a la modulación, fueron sumamente importantes y representaron para la época un

---

1 Marvin, Frederick. “Soler, Antonio”. *Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, consultado Agosto 2, 2013, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26133?q=antonio+soler&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26133?q=antonio+soler&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)

2 Powell, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*, 1980, Indiana University Press, p. 15.



parteaguas por su atrevimiento. En su tratado de dos tomos *Llaves de modulación y antigüedades de la música*, Soler expone su teoría moduladora y explica cómo modular de manera sutil de una tonalidad a cualquier otra, ya sea mayor o menor, en pocos compases. El tratamiento modulador propuesto por Soler levantó ámpula entre los sectores más conservadores de la sociedad musical española de la época, al grado que durante algún tiempo Soler tuvo que defender por medio de nuevos tratados sus ideas.

Soler dedicó parte de su vida a la construcción de instrumentos; uno de los más destacables es el afinador o templete, cuyo propósito era demostrar la diferencia exacta entre un semitono mayor y un semitono menor y distinguir un tono dividiéndolo en nueve partes iguales, a pesar de que esta distinción es imperceptible al oído.<sup>3</sup>

Entre las composiciones de Soler podemos encontrar, principalmente, sonatas para teclado en forma binaria; sin embargo en sus composiciones tardías encontramos sonatas de tres o de cuatro movimientos, inclusive con recursos como el bajo de Alberti influenciado por la obra de Haydn. Soler también realizó muchas obras vocales como villancicos para las fiestas patronales del Escorial; en estas composiciones Soler utiliza una forma libre. Algunos villancicos contienen una obertura, otros inclusive marchas o fugas y los textos utilizados nos hablan más de la vida cotidiana que de textos religiosos. Entre otras composiciones se encuentran seis quintetos para cuarteto de cuerda y teclados, así como dos conciertos para dos órganos.

## 1. 2. CONTEXTO HISTÓRICO

En el marco del periodo barroco, muchos estilos característicos se desarrollaron a través de tres siglos en Europa. Podemos inclusive aventurarnos a hablar del estilo barroco alemán, o barroco francés, o barroco italiano, todos ellos permeados por una nueva visión del mundo y del hombre. Si en el renacimiento la música estaba al servicio de Dios y de sus representantes en la tierra, en el barroco, entran en el terreno de juego las cortes europeas, “música para Dios, música para el rey.”<sup>4</sup> La nueva

3 Marvin, Frederick. “Soler, Antonio”. *Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, consultado Agosto 2, 2013, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26133?q=antonio+soler&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26133?q=antonio+soler&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)

4 Camino, Fransisco, *Barroco*, 2002, Ollero & Ramos, p. 26

manera de observar el mundo gracias a los avances científicos, el predominio del pensamiento cartesiano y de la lógica, se reflejan en la creación artística. Fue una época en la que el entendimiento acerca del universo se había establecido afuera de la idea de Dios; las nuevas reglas para entender el mundo se basaban en leyes naturales y en reglas lógicas.

Durante este periodo, tanto en la música como en la pintura se le dio mucha importancia al contraste. Los contrastes entre los distintos elementos musicales eran parte esencial en la estética barroca, lo cual resulta en música cargada de dramatismo y movimiento. La armonía logró un desarrollo muy importante en este periodo, llegando a la instauración del sistema tonal, el cual se desarrollará en Europa prácticamente hasta el siglo XX.

La música del padre Soler está ubicada en una geografía y en un periodo temporal ambiguo entre el barroco tardío y el clasicismo temprano y está enmarcada por una guerra de sucesión y la instalación de la dinastía Borbona con Felipe V a la cabeza. La influencia de los músicos, y al mismo tiempo, de la música italiana en el estilo del padre Soler, no es sólo por su relación directa con Scarlatti, sino porque no se puede hablar de un estilo barroco netamente español.

No podemos ubicar, ni estilísticamente, ni formalmente, la música de Soler como barroca con todas sus letras, ya que también tiene influencia de composiciones haydenianas en cuestiones formales, así como un muy característico uso de la modulación, esto sí, propio del compositor.

### 1. 3. ANALISIS ESTRUCTURAL

#### 1. 3. 1. Sonata No. 77 en Fa sostenido menor

##### EXPOSICIÓN

A

En los primeros tres compases de la sonata se presenta la primer idea (a) de la sonata, seguida de una fórmula cadencial sobre el quinto grado

The musical score shows five measures of music. The first three measures contain the first idea (a) with trills. The last two measures contain a cadential formula. Roman numerals are placed below the bass line: i, V, i, iv, i, V.

La repetición del motivo se presenta de manera casi idéntica, con una variación en la extensión de los compases cadenciales. Ésta nos lleva a una cadencia auténtica perfecta, resolviendo hacia Fa sostenido menor.



El motivo que utiliza en seguida (b) está realizado con un movimiento melódico por terceras del bajo, con una serie de adornos en la voz superior que crean una serie de retardos en el acorde. Este motivo es realizado en dos ocasiones.

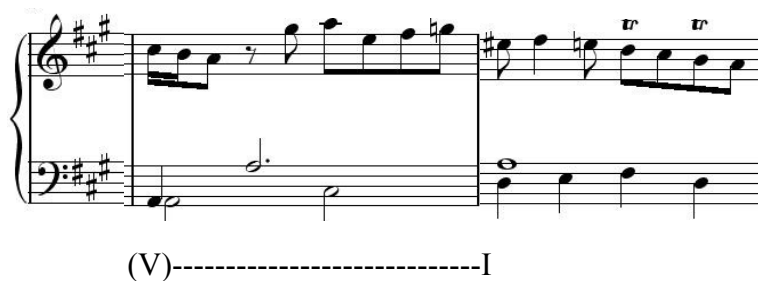


La tercera vez que se presenta, el bajo comienza su descenso melódico una tercera arriba, preparando la modulación a La Mayor para la siguiente sección.



Después de este pasaje comienza una sección moduladora (c) en la cual se utiliza el contrapunto como elemento para construir las diferentes modulaciones.

El motivo tiene una extensión de dos compases y el pasaje moduladorio comienza sobre el tercer grado, La mayor, utilizado como dominante y resolviendo a Re mayor.



La repetición del motivo se realiza sobre Si mayor como dominante. Es importante recalcar el uso de los cromatismos en el bajo para la modulación.



(V)-----I

La tercera vez que aparece se realiza una nueva modulación por medio de un movimiento cromático del bajo hacia Do sostenido mayor, para resolver a Fa sostenido menor y finalmente realizar una cadencia sobre la dominante.



(V)-----i

(V)

En esta parte del puente se realiza un juego con las dominantes auxiliares utilizando el sexto grado de la nueva “tónica” como dominante como se muestra en el siguiente esquema:

- La mayor-----Re mayor
- Si mayor-----Mi mayor
- Do sostenido mayor-----Fa sostenido menor

B

El nuevo motivo (d) construido sobre Sol sostenido mayor, se presenta un par de veces.

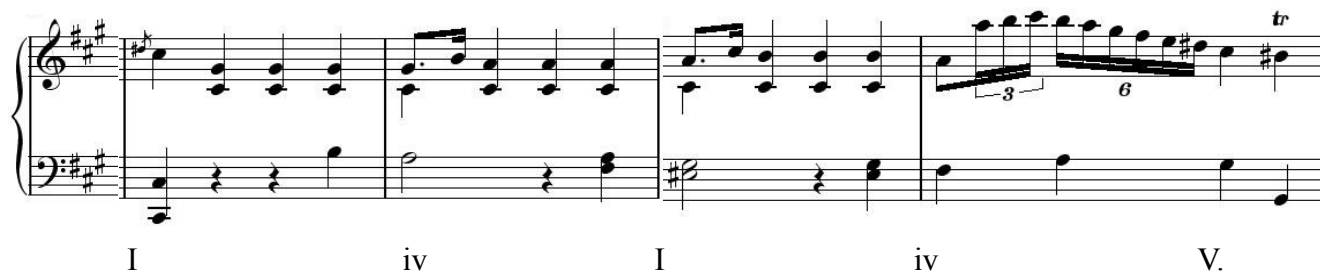


Al finalizar la tercera ocasión que aparece este motivo, por medio de un movimiento melódico en el bajo y en la voz superior se realiza a una cadencia rota hacia La mayor.



Este periodo es repetido de manera idéntica. Sin embargo, en esta repetición la resolución de la dominante es sobre la tónica, Do sostenido mayor. Es esta tonalidad la que se utiliza para la parte de la coda.

La coda está realizada con una frase de cuatro compases, y por medio del movimiento melódico del bajo y el uso de retardos y escapes se llega a una cadencia perfecta.



La repetición de esta frase es estructuralmente idéntica; sin embargo, hay una diferencia en el registro de la figura rítmica de la voz superior, al igual que una extensión de la tónica por medio de una cadencia rota.

iv                    V            vi                    V            i

### DESARROLLO

En el de desarrollo se comienza con la primer idea por una extensión de 7 compases.

i                    vii°                    i                    iv                    (vii°)-----

-----iv                    V                    i

La siguiente frase es material melódico nuevo (e) y es utilizado como un puente modulador hacia el homónimo menor de la dominante, Sol sostenido menor.

i                    (V7)----- III                    (V7)----- V

El siguiente periodo está compuesto por el material melódico del segundo motivo (b), sobre Sol

sostenido menor; en la repetición de la frase se realiza igualmente un cambio hacia una tercera arriba utilizando el acorde de Si mayor.

i (V) i (V)  
 III (V)-----III V

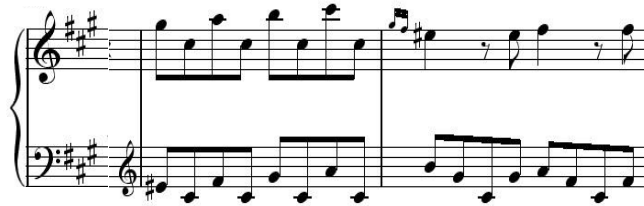
En la siguiente frase se vuelve a utilizar el material melódico nuevo, para realizar una nueva modulación, esta vez comenzando sobre el acorde de Re mayor. Una vez más se utiliza el recurso de las dominantes auxiliares.

I (V)-----vi (vii°)-----  
 vi (V)

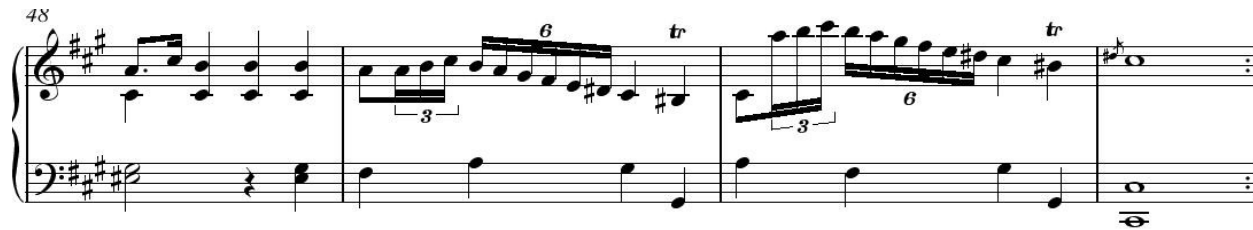
## REEXPOSICIÓN

B'

En la siguiente frase aparece el material del segundo tema de la exposición (motivo d), pero ahora sobre la dominante de la tonalidad original, Do sostenido mayor. Este periodo estructuralmente es idéntico al periodo de la exposición; se utilizan frases irregulares con compases en donde se realizan las cadencias para retomar el material melódico. En la primera ocasión la cadencia final es una cadencia rota, y en el segundo periodo se hace una cadencia perfecta.



Finalmente aparece el material de la coda sobre Fa sostenido menor, realizando una repetición idéntica estructuralmente, con excepción del cambio de registro del material de la voz superior.



La sonata presenta una estructura que no es la tradicional ni de la sonata barroca, ni de la sonata clásica. A continuación se presenta el esquema, con el objetivo de clarificar la aparición y relación de los diferentes motivos así como sus relaciones tonales.

### Esquema estructural:

#### EXPOSICION

A-----PUENTE-----B-----CODA :||  
a (c.1)-----b (c. 10)-----c (c.22)-----d (c. 25)-----coda (c.42)

#### DESARROLLO

||:a (c.52)-----e (c. 59)-----b (c. 63)-----e (c. 72)

#### REEXPOSICION

B'-----CODA:||  
d (c.78)-----coda



## Relaciones tonales:

### EXPOSICIÓN

A  
Fa sostenido menor

B  
Do sostenido mayor (iniciando sobre la dominante)

### DESARROLLO

Do sostenido menor

### REEXPOSICIÓN

B  
Fa sostenido menor (iniciando sobre la dominante)

## 1. 3. 2. Sonata no. 90 en Fa sostenido mayor.

La sonata comienza con una frase de cinco compases para confirmar la tonalidad.

A musical score for the first five measures of the sonata. The score is in 3/4 time and F# major. The first measure is marked 'ALLEGRO' and contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure contains a triplet of eighth notes. The fourth measure contains a triplet of eighth notes. The fifth measure contains a triplet of eighth notes. The bass line consists of a series of chords: I, V, I, IV, V, I.

La cadencia perfecta se repite un par de ocasiones para terminar con un arpeggio sobre Fa sostenido mayor. Esto nos lleva al siguiente periodo.

A musical score for the first two measures of the second period. The score is in 3/4 time and F# major. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes. The bass line consists of a series of chords: I, V, I, IV, V, I.

En el siguiente periodo se utiliza la rítmica del motivo anterior para poder construir una serie de cadencias hacia el quinto grado menor. El final de esta sección también está marcado por un arpeggio sobre Do sostenido menor.

A musical score for the first four measures of the third period. The score is in 3/4 time and F# major. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure contains a triplet of eighth notes. The fourth measure contains a triplet of eighth notes. The bass line consists of a series of chords: I, V, i, V.

15

i (V)-----v (V)-----V

A

Las siguientes frases, de carácter anacrúsico, tienen una extensión de dos compases. Se realiza una serie de cadencias que terminan en Do sostenido mayor (I).

IV I IV (vii°)-----I

(vii°)--V V-----vi V

-----vi V-----vi (V)

B

La siguiente frase está construida sobre Do sostenido mayor, la dominante de la tonalidad original. Esta frase se repite un par de ocasiones para después hacer una variación melódica y una reducción de la duración total de la frase de cuatro a dos compases.

I V I IV I V

Variación melódica y reducción de la frase.

En la última frase de la sección se realiza una variación para expandir y explorar el registro.

## DESARROLLO

La sección del desarrollo es una sección muy chica, de apenas 11 compases. En esta sección hay un cambio de armadura, cancelando los sostenidos de la tonalidad original, y se utiliza una serie de dominantes auxiliares con el fin de modular.

En la primera frase se establece la tonalidad de Fa mayor como tónica, por medio de arpeggios descendentes.

En la siguiente frase se utiliza una dominante auxiliar sobre el tercer grado, que resuelve al acorde de Re menor, y en el último compás se utiliza la dominante de Do mayor, se establece temporalmente esta tonalidad como tónica, por medio del arpeggio descendente.

V      I      V      (V)-----vi      (V)-----vi      (V)-----I

Del acorde de Do mayor se utiliza el sexto grado como dominante para modular a Re mayor.

I      (V)-----I

Este acorde cumple la función de dominante para la sección en la que se reexpone material de A y de B en Re mayor.

## REEXPOSICIÓN

(A')

Estructuralmente, la sección de la reexposición es completamente idéntica a su contraparte en la exposición, sin embargo hay cambios en las dominantes auxiliares que se utilizan para modular.

I      IV      I      IV      vii°      I

vi<sup>o</sup> I      V      (vii<sup>o</sup>)--iii      (vii<sup>o</sup>)-----

iii      (vii<sup>o</sup>)-----iii      (V)

(B')

En la reexposición de la última sección, se realizan las mismas tres frases que en la sección de la exposición, pero ahora sobre Fa sostenido mayor.

I      V      I      IV      I      V

I      IV      I      V      I

En el siguiente esquema se muestran los cambios en las relaciones tonales entre la sección A y A', y entre la sección B y B', así como las tonalidades utilizadas en la sección del desarrollo.

**EXPOSICION**

Fa sostenido mayor-----Do sostenido menor

A	B
La mayor	Do sostenido mayor

**DESARROLLO**

Fa mayor---Do mayor---Re mayor

**REEXPOSICION**

A'	B'
Re mayor	Fa sostenido mayor

**1. 3. 3. Sonata No 78 en Fa sostenido menor**

**EXPOSICIÓN**

(A)

La sonata comienza con una frase de seis compases.

En el séptimo compás se realiza una cadencia



En la repetición de la frase hay una variación a partir del tercer compás, en el que la voz que antes se encontraba en el bajo, ahora se encuentra en la voz media. Además, hay una extensión de la frase de un compás.

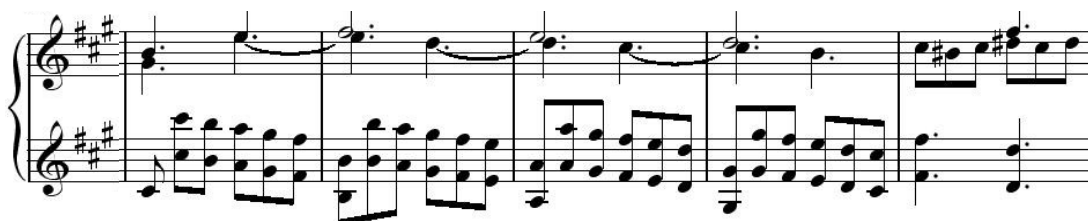


En la siguiente frase se utiliza un pedal de mi, y por medio de los movimientos melódicos de las voces superiores y de la voz media se crean diferentes acordes. Sin embargo, todo está basado en el acorde de Mi mayor.



(B)

Por medio de una progresión diatónica descendente y la utilización de retardos, se realiza una cadencia rota hacia Do sostenido menor, utilizando el acorde de Re sostenido disminuido al final de la frase. A partir de este momento comienza un puente modulante hacia la dominante.





Do sostenido menor

Le sigue un periodo que se repite un par de ocasiones, y la secuencia armónica que se utiliza está basada en el círculo de quintas descendentes a partir del Sol sostenido mayor utilizado en la frase anterior.



Do sostenido menor

Fa sostenido menor



Si mayor

Mi mayor

Se vuelve a utilizar la cadencia con el acorde disminuido, con función de subdominante, para realizar una cadencia perfecta hacia Do sostenido menor. Esta cadencia auténtica se realiza un par de ocasiones.



ii° (V)

i (V)

i



Para finalizar este periodo se realiza una progresión descendente, utilizando la escala de Do sostenido menor, y luego una cadencia que nos va a conducir a Do sostenido menor. En este punto se utiliza una fórmula melódica en el bajo (después de la doble barra) para regresar al acorde de Sol sostenido mayor y repetir todo el periodo; en la repetición se omite este movimiento melódico para realizar la coda en Do sostenido menor.



(C)

La coda realizada sobre Do sostenido menor utiliza una serie de imitaciones melódicas para realizar cadencias auténticas.



i (Do sostenido menor) iv V i



i ii V i ii V i ii V i

## DESARROLLO

En los primeros dos compases del desarrollo, por medio del movimiento melódico de la voz superior, se realiza un pasaje modulador, utilizando el acorde enarmónico del homónimo mayor del segundo grado (Mi bemol mayor). Enseguida, utilizando la misma fórmula melódica, se realiza una conducción hacia la dominante (Si bemol mayor) para resolverlo al homónimo menor.

68

Mi bemol mayor V i

Es sobre esta “tónica” (Mi bemol mayor) sobre la que se realiza la siguiente frase, utilizando material rítmico-melódico de la exposición.

I V i V i V i V i

La siguiente frase comienza en la mitad del compás y se realiza una cadencia hacia la dominante.

Con el siguiente motivo se realiza una progresión cromática utilizando el quinto grado y el homónimo menor de Si bemol, y es aquí donde hay un cambio de armadura para regresar a la tonalidad original.



La armadura regresa a la original; sin embargo, el motivo se realiza sobre el acorde de Fa sostenido mayor con función de dominante. Este motivo desembocará en la reexposición, utilizando la progresión diatónica descendente (A) que se usó en la exposición.



## REEXPOSICIÓN

(A')

Estructuralmente, la reexposición es casi idéntica a la exposición; los cambios que suceden son en cuanto a las relaciones tonales que existen entre las dos secciones y una extensión de un compás en la parte de la coda. Hay que aclarar también que en la siguiente sección hay una cadencia importante que nos llevará a la tonalidad de Do sostenido menor, sobre la cual se construye el puente modulante hacia Fa sostenido mayor. Por el uso de los retardos y las escalas descendentes se realiza una modulación desde Si menor a Do sostenido menor por medio de una cadencia rota en el último compás.



A continuación, se muestra un esquema en el que se clarifican las relaciones tonales entre secciones.

#### EXPOSICION

(A)------(B)

**Fa# menor**

Mi mayor – Sol # mayor – Do # menor – Fa # menor – Si mayor – Mi mayor – La mayor –  
Re # disminuido - Sol # mayor – Do # menor.

(C)

**Do # menor.**

#### DESARROLLO

Mi b menor – Si b mayor – Mi b menor -Si b mayor – Si mayor -

#### REEXPOSICIÓN

(B)

**Do # mayor** – Fa# menor – Si menor – Mi menor – La mayor – Re mayor – Sol # menor - Do # mayor - Fa # mayor

(C)

**Fa# menor.**

## 1. 4. RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

A primera vista, la sonata No. 77 parecería una sonata fácil. Si bien técnicamente es una obra sin muchas dificultades, esto sería una visión bastante ingenua de la música que se encuentra plasmada en el papel. La verdadera dificultad de la sonata se encuentra en lograr un fraseo expresivo y un sonido balanceado. En general, la sonata mantiene la línea melódica principal en la mano derecha; sin embargo, hay que saber identificar cuando se necesite algún otro tipo de balance, ya sea por algún contrapunto importante, o por que se haga la “misma” melodía en otra voz (ej. 1).

Ej. 1



Es importante también el trabajo con los adornos, ya que se recomienda que sean ligeros y rápidos (ej. 2). En cuanto a los diferentes retardos que se crean gracias al movimiento melódico de las voces, es importante resaltarlos por medio de *legato*.

Ej. 2.



La belleza de esta sonata no reside en el despliegue técnico, sino en la expresividad de la línea melódica, las características modulaciones que el compositor realiza y las diferentes texturas.

La sonata No. 90, por otro lado, requiere un mayor despliegue técnico debido a ciertos pasajes que se tienen que trabajar de manera muy específica. Primero, el pianista se enfrenta a un tempo *allegro*, lo cual no sólo nos habla de un tempo más rápido, sino de un carácter más animado. En esta sonata se le da mayor peso a la cuestión rítmica esencialmente; sin embargo, sería un acercamiento bastante pobre si se le deja todo el peso a la rítmica. Es a partir de contrastar el carácter rítmico de la primera frase con el carácter lírico de la segunda de donde proviene la belleza de la sonata (ej.3).

Ej. 3



Rítmico

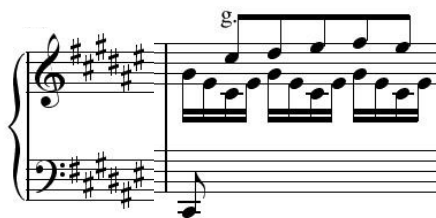


Lírico

Es precisamente en la frase de carácter lírico en donde el pianista tiene que realizar un trabajo de balance del sonido entre las diferentes partes. Por un lado, tenemos la melodía principal en la mano derecha; por otro, el bajo de Alberti, y finalmente tenemos un contrapunto en la voz inferior.

Otro pasaje con el cual el pianista tiene que tener cuidado es donde hay cruzamiento de manos; en específico se tiene que trabajar con el hecho de igualar el sonido en el cambio de mano (ej. 4). En esta textura se tiene que lograr una clara distinción entre los “planos”, para diferenciar las melodías en el bajo y la voz superior de la armonía en la voz media.

Ej. 4.



Es el aspecto textural el reto más grande de la Sonata No. 78., en donde algunos de los retos a vencer son el uso de octavas melódicas en el registro grave y, como en la sonata anterior, lograr un contraste entre las diferentes frases. La partitura no tiene ninguna indicación de dinámicas ni ligaduras de fraseo, como es común en la música de la época; esto le da al intérprete pianista la libertad de utilizar estos dos elementos para lograr dichas diferencias. Un ejemplo podría ser la siguiente frase:



En este tipo de repeticiones melódicas se recomienda que haya algún cambio en alguno de los dos elementos, ya sea un contraste de *stacatto* a *legato* o de *piano* a *forte*.

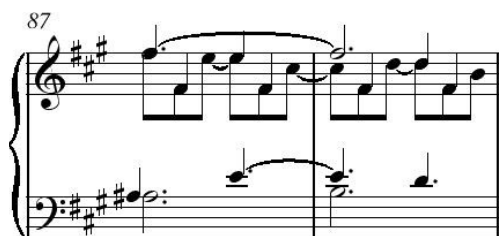
Hay una serie de pasajes en los que sí se indica una articulación determinada (ej. 5) en la mano derecha; para lograr dicho cometido se recomienda realizar un salto entre la primer y segunda nota del tresillo, con dedo 2 y dedo 1 respectivamente, para poder lograr la acentuación adecuada



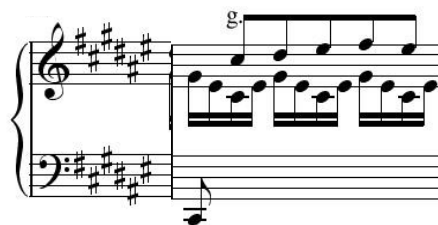
Finalmente, se tiene que tener en cuenta en todo momento el característico uso de la modulación en estas obras, y resaltar por medio de un fraseo adecuado las diferentes tensiones y distensiones armónicas. Recordemos que esta música no fue pensada para piano moderno; sin embargo, actualmente

se tiene la posibilidad de utilizar los recursos pianísticos necesarios para poder acercarnos a la intención del compositor, especialmente si nos ayudan a hacer los cambios dinámicos. Al respecto del uso del pedal, se recomienda que sea muy moderado en las tres sonatas. Hay algunos pasajes en específico en donde el pedal puede ofrecer un cambio en el color del instrumento (ej. 6), y hay otros en los que sirve para realizar cambios de manos de manera más cómoda (ej. 7). Sin embargo, en este tipo de música es recomendable, sobre todo por el movimiento melódico, el uso de medios pedales y sólo en momentos muy específicos

Ej. 6.



Ej. 7



## **CAPITULO 2**

### **Ludwig van Beethoven. Clasicismo.**



## 2. 1. ASPECTOS BIOGRAFICOS

### Ludwig Van Beethoven

(Bonn, 1770 – Viena, 1827)

Beethoven llegó a la ciudad de Viena en noviembre de 1792, cuando aún no cumplía los 22 años. Mozart había fallecido hacía ya casi un año y Haydn tenía alrededor de 60 años. La ciudad de Viena en esta época era considerada la capital cultural europea por excelencia y era una parada obligada para alguien que, como Beethoven, deseaba realizar una carrera musical.

Debido a las recomendaciones con las que contaba Beethoven, no le costó trabajo acomodarse en los círculos aristocráticos vieneses, lo cual, debido a la falta de pago de su mecenas en Bonn, le ayudó a tener un lugar para hospedarse y así poder realizar sus labores. Uno de los primeros lugares en los que residió fue la mansión del príncipe Lichnowsky, quien tiempo después se convirtió en su mecenas, y es a él a quien le dedica su primer Opus publicado en Viena, los tres tríos para piano, violín y violonchelo Op 1.

Durante este periodo Beethoven recibió diferentes lecciones, entre las que destacan las recibidas del mismo Haydn durante un año, y las cuales sin duda son parte importante de la formación del nuevo estilo beethoveniano; en el momento en el que Haydn se retiró por segunda ocasión a Londres, Beethoven comenzó sus lecciones al lado de Johann Georg Albrechtberger, así como del maestro de capilla Antonio Salieri. Este periodo de formación, junto con su anterior visita a Viena en el cual tuvo contacto directo con las enseñanzas de su ídolo Mozart,<sup>5</sup> fueron decisivos para la formación del estilo beethoveniano, en un principio con mayor afinidad a la estética formal mozartiana. No hay que dejar de lado que, Haydn influyó en muchas de las innovaciones armónicas beethovenianas,<sup>6</sup> convirtiéndose en cierta medida en el precursor de un nuevo lenguaje armónico que desembocará en el principio del próximo siglo y en la creación de un nuevo lenguaje musical.

Uno de los sellos distintivos de las composiciones beethovenianas es la utilización de la tonalidad de Do menor; utilizada por primera vez en el trío para piano, violín y violonchelo, Op.1 No 3. Durante sus

---

5 Scott, Marion M. *Beethoven*, 1960, Schapire, p 35.

6 Ibid, p 49.

primeros años Beethoven realiza varias obras utilizando esta tonalidad, entre ellas la Sonata op 10 no 1 para piano, compuesta presumiblemente entre 1795 y 1796 y publicada en 1798 con dedicatoria para la Condesa Anna Margarete von Browne. El uso de la tonalidad de Do menor fue recurrente durante toda la creación beethoveniana, cuya cúspide la podemos encontrar en obras como la Sonata Patética, el Tercer Concierto para Piano o la Quinta Sinfonía.<sup>7</sup>

Para esta época la reputación de Beethoven comenzaba a crecer, en parte a su habilidad como improvisador en las diferentes veladas en las casas de los diferentes aristócratas y también a su labor como profesor de los miembros de estas mismas familias. Como lo relata Joseph Gelinek, famoso pianista de la época, tras medirse con Beethoven en una de esas asambleas vienesas:

*“Ah, no es un hombre, es un demonio. Jugaría conmigo y con cualquiera de nosotros hasta la muerte. ¡Y cómo improvisa!”*.<sup>8</sup>

Esta fama en ascenso lo llevó a debutar como pianista en público en una serie de conciertos benéficos como era la costumbre en esa época. En el año de 1795, con el concierto en Si bemol mayor, tocaba en conciertos con Haydn, ya no tomaba clases con Albrechtberger, y las clases con Salieri eran esporádicas. Su círculo social se componía de artistas y de la alta burguesía, logró obtener un contrato con la editora vienesa Artaria. Fue en este ambiente benevolente en el cual fue compuesta la Sonata No.5, Op. 10 no 1.

En 1796 Beethoven ofreció diferentes conciertos, no solamente en Viena, sino en Praga, Pressburg y Pest; en este mismo año se publicaron las sonatas Op. 2 con dedicatoria a su antiguo maestro J. Haydn. En el año siguiente, fueron editadas las Sonatas para violonchelo Op. 5 y la Gran sonata para clavecín o pianoforte Op 7. En 1798, a la par de su labor como concertista y pedagogo, le fueron publicadas las sonatas para violín y piano Op. 12 con dedicatoria para Antonio Salieri y las sonatas para piano Op. 10, con dedicatoria para uno de sus mecenas, el Conde von Browne y su esposa la condesa Anna von Browne. Durante esta época no había nadie que pudiera competir contra Beethoven en el piano; sin embargo, en este mismo año tuvo un encuentro con un joven pianista proveniente de Salzburgo,

---

7 Kerman Joseph, et al. "Beethoven, Ludwig van." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, consultado Julio 25, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg3>.

8 Orga, Ates, *Beethoven*, 2001, Ma non troppo, p 78.

discípulo del padre de Mozart y del hermano menor de Haydn, llamado Joseph Wölfl, con quien finalmente pudo medir fuerzas en el piano. Otro personaje que también le representó un reto en este sentido fue el pianista Johann Baptist Cramer, de quien Beethoven sólo podía decir elogios. En el último viaje de Beethoven de este siglo, conoció al contrabajista Domenico Dragonetti en Venecia. De él recibió enseñanzas y consejos para la escritura de este instrumento<sup>9</sup>.

A finales de 1799 fue publicada la Sonata para piano en Do menor Op 13, titulada por el mismo Beethoven Patética, con dedicatoria para el príncipe Lichnowsky. Esta obra representa tanto un cierre para esta etapa de la vida de Beethoven, como el inicio de una nueva era en el estilo clásico, lleno de innovaciones musicales.

Las obras realizadas durante estos años fueron obras que permitieron a Beethoven establecer su camino como artista; fue la creación de estas obras y los eventos que sucedieron en esta etapa de su vida los que definieron la nueva figura del artista independiente, libre de todo compromiso con sus mecenas, comprometido solamente con su creación y consigo mismo. Al mismo tiempo se comienzan a establecer las nuevas directrices del lenguaje musical, el cual tendrá influencia muchos siglos después con artistas como Schubert, Liszt y Brahms. Para el inicio del siglo XIX Beethoven ya había terminado de formarse tanto técnica como intelectualmente. El artista había llegado y miraba al futuro.

## **2. 2. CONTEXTO HISTÓRICO**

Beethoven es considerado un compositor de transición entre el periodo clásico y el periodo romántico. Su obra, tradicionalmente dividida en tres periodos, nos da muestra de esta evolución estilística, la cual siempre estuvo enmarcada por sucesos históricos que influyeron en la sensibilidad artística del compositor.

En el momento en el que Beethoven llega a radicar a Viena, la Revolución Francesa ya había estallado y los ideales de libertad, igualdad y fraternidad promulgados por ésta se habían esparcido de manera viral por toda Europa. La nueva actitud burguesa de negar y derrocar al antiguo régimen monárquico fue una actitud que se vio reflejada en la vida y obra de Beethoven. Si bien el círculo social en el que

---

<sup>9</sup> Orga, Ates, *Beethoven*, 2001, Ma non troppo, pp. 91-96.

desenvolvía su vida vienesa estaba compuesto por aristócratas y burgueses, esto nunca significó estar a su servicio creativamente. Fue el primer artista independiente; su obra no estuvo subordinada a los deseos estéticos ni a las necesidades de sus mecenas, Beethoven fue amo y señor de su creación. Precisamente este ambiente revolucionario, aunado a su personalidad antisocial, influyó en la creación de un lenguaje personal, cosa que en épocas anteriores hubiera sido improbable. A partir de Beethoven, el artista se pone en el centro del proceso creativo; el arte está a favor del arte.

Para el periodo en el cual Beethoven realiza las sonatas Op. 10, la forma de la sonata clásica está más que establecida y es la carta de presentación del clasicismo vienés. Si bien es una obra que muestra un poco del próximo estilo beethoveniano, más influenciado por la nueva corriente estética de la libertad romántica “en la cual los modelos clásicos comienzan a romperse, lo bello ya no es lo que se alcanza con el raciocinio, sino con la inspiración, se crea no a partir de reglas sino a partir de emociones”<sup>10</sup>, también respeta los antiguos cánones estéticos.

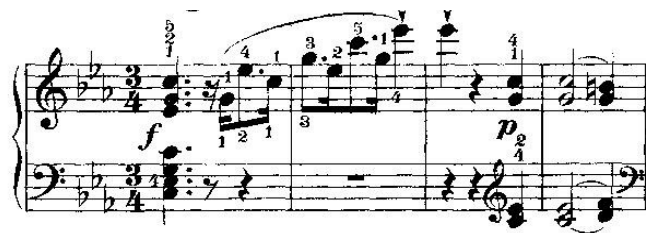
## 2. 3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

### Sonata No 5 en Do menor. Op. 10 No 1

#### 2. 3. 1. Primer movimiento. *Allegro molto e con brio.*

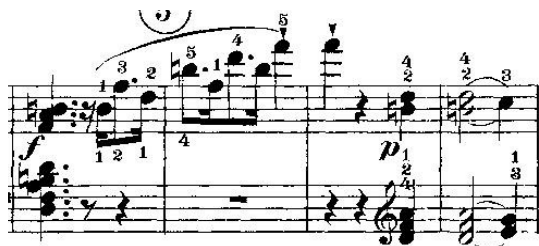
##### EXPOSICIÓN

La sonata comienza en la tonalidad principal, con una *frase* tética de carácter rítmico en los primeros dos compases, la cual se complementa con una *frase* anacrúsica en los siguientes dos compases, que nos conduce al quinto grado.



<sup>10</sup> Manzanos, Arturo, *apuntes de historia de la música*, SEP, 1975, p 8.

Los siguientes cuatro compases están estructurados de la misma manera, pero ahora yendo de la dominante a la tónica.

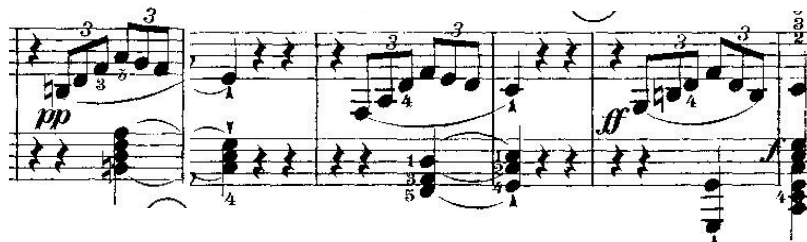


Estos ocho compases son la frase principal del tema A en la exposición de la sonata.

En la siguiente parte (cc.9-30), el material es derivado de la primera frase, siempre manteniendo el carácter anacrúsico y realizando cadencias entre la dominante y la tónica. El motivo melódico que se presenta en la frase que abarca del compás 9 al compás 15 es una variación rítmica-melódica de la segunda frase de la frase principal, siempre teniendo a la dominante en el tiempo fuerte del compás y a la tónica en los tiempos débiles.



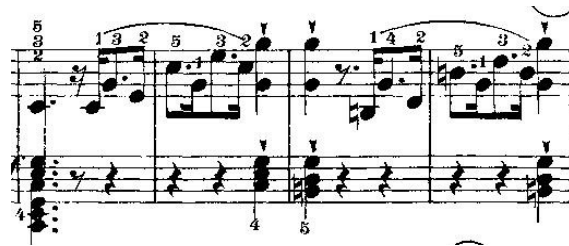
La sección que abarca del compás 16 al compás 20 utiliza una variación rítmica con subdivisión ternaria, pero aún con carácter anacrúsico y respetando la cadencia dominante-tónica; sin embargo, ahora presenta la dominante en el tiempo débil del compás y la tónica en el tiempo fuerte del compás.



Del compás 21 al compás 29, se utiliza el material de la frase con carácter rítmico, presentándolo



primero en tónica, luego en dominante, nuevamente en tónica y en los últimos tres compases se realiza una cadencia ii-V-i.

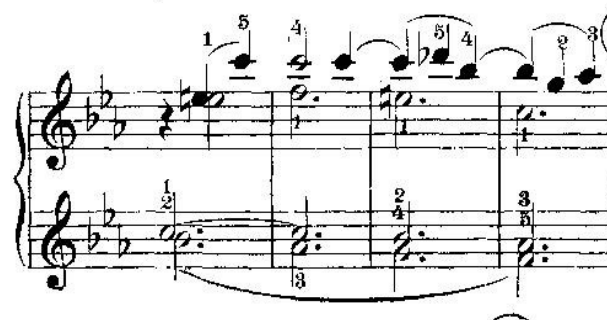


### PUENTE

El puente comienza en el compás 31; la primer frase del puente consta de 5 compases; sin embargo armónica y estructuralmente las frases están realizadas con una extensión de cuatro compases. Primeramente se nos presenta un Mi bemol; esto por sí sólo nos podría indicar muchas cosas. Sin embargo, ya en el compás 32, esta nota se complementa con el resto de la armonía; en este compás se está utilizando el tercer grado mayor como una dominante auxiliar. En el compás 33 se resuelve a un sexto grado mayor, o dicho de otra manera, al acorde mayor ubicado a una cuarta superior de distancia (La bemol mayor). En el compás 34 se vuelve a presentar la dominante auxiliar para en el 35 resolverla al acorde de sexto grado.



La siguiente frase (c.36) está construida sobre el acorde de Do mayor, el cual es utilizado como una dominante auxiliar; esta dominante se resuelve por cuartas ascendentes, pero en este caso se resuelve al acorde menor (Fa menor). Esta nueva frase del puente se estructura de la misma manera que la anterior, a base de cadencias perfectas de dos compases de extensión.



La tercer frase del puente (cc.40-48), es iniciada sobre el acorde de La bemol mayor, teniendo función de dominante, y se estructura de igual manera que los anteriores, con cadencias de cuatro compases; en los siguientes cuatro compases (c.44-48) Beethoven altera con un becuadro la fundamental de la dominante, con lo cual nos da la idea de una dominante con generador omitido de Si bemol.

En la última sección del puente se utiliza Si bemol como un pedal y sobre esta nota se construye un pasaje contrapuntístico que sirve como una gran dominante que nos lleva al tema B, cuya tonalidad principal es el relativo mayor del tema A (Mi bemol mayor).

Me parece importante sintetizar la manera en la que Beethoven realiza el viaje de un Mi bemol con función de dominante a un Mi bemol con función de tónica a través del uso de dominantes auxiliares construidas sobre el tercer grado mayor de la tónica resultante. Ver el siguiente esquema:

<b>DOMINANTE</b>	<b>TONICA</b>
Mi bemol mayor	La bemol mayor
Do mayor	Fa menor
La bemol mayor	Re bemol mayor
Fa mayor	Si bemol mayor
Si bemol mayor	Mi bemol mayor

## TEMA B

El tema B es contrastante en cuanto a textura y carácter en comparación al tema A. Este nuevo material está constituido por una melodía de carácter lírico y un bajo de Alberti. Esta sección comprende del compás 55 al compás 85.

En un principio encontramos el motivo sobre la tónica (cc.55-56); en los siguientes dos compases vemos el mismo motivo rítmico, pero ahora sobre la región de dominante (cc.57-58). De esta manera nos queda una frase de 8 compases.

La siguiente frase es una variación rítmica melódica del motivo, ya que utiliza la escala ascendente en los primeros dos compases del motivo, pero en la segunda parte de la frase sigue utilizando el recurso del retardo como lo había utilizado en la frase anterior. Sin embargo, en los siguientes cuatro compases que completarían de manera perfecta la variación, ya no se utiliza este recurso.

A partir del compás 70, se comienza a preparar la cadencia para el paso a la coda. Se pasa por la región de la subdominante (c.71), por la tónica (c.73) y finalmente por el quinto grado con séptima (c.74). Regresamos a la tónica con una arpeggio ascendente en los siguientes dos compases. A partir del compás 81, por medio del movimiento cromático del bajo, se prepara la cadencia hacia la sección en el compás 85.



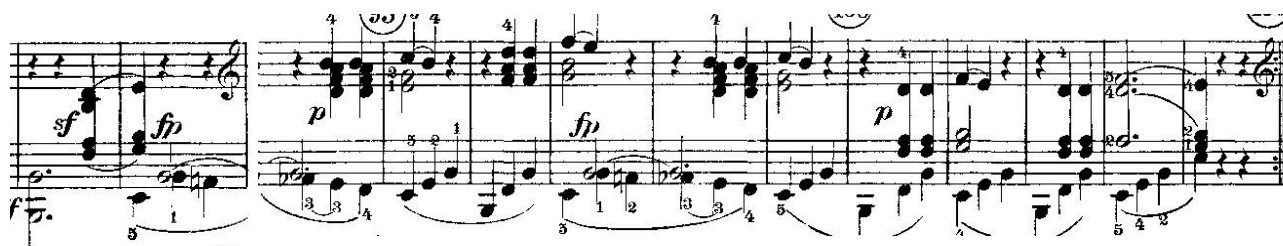


En los primeros cuatro compases de la última sección del tema B (cc.85-88) se utiliza el motivo rítmico del tema A, el octavo punteado con semicorchea. Éste se realiza sobre el acorde de tónica, luego sobre el acorde disminuido con séptima del tercer grado; sin embargo, se resuelve a la tónica. Esta cadencia se realiza de nuevo en los siguientes dos compases y termina con una pequeña transición en el acorde de tónica construido sobre el arpeggio descendente.



#### CODA

En el compás 92 se utiliza una nueva textura con cadencias V-I utilizando el recurso de las apoyaturas, a veces de la cuarta a la tercera, a veces de la segunda a la tónica, pero siempre con carácter anacrúsico y con un movimiento melódico del bajo.

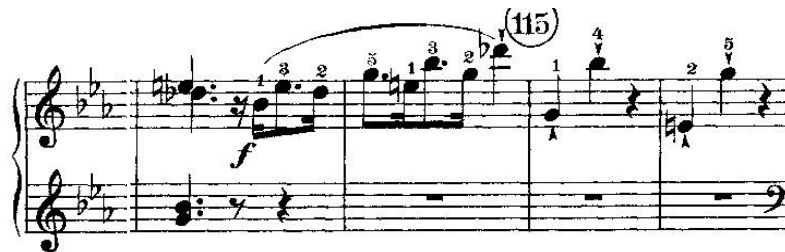
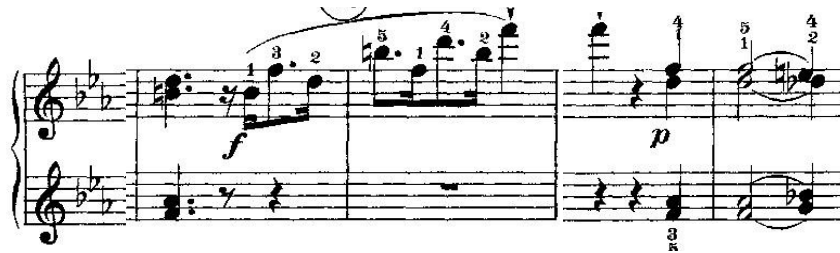


#### DESARROLLO

El desarrollo comienza con material del tema A. La primera vez que aparece el motivo principal aparece en Do mayor, el homónimo mayor de la tonalidad principal. La extensión y características de esta frase son exactamente iguales a las que se utilizan en el tema A, y la cadencia que se realiza es de un grado I mayor a un grado VII con séptima.



Este acorde disminuido sirve como generador de la nueva frase para terminar en un acorde nuevamente disminuido, pero a una quinta justa de distancia; este nuevo acorde sirve como un acorde dominante para la sección que se realiza con material del tema B en la tonalidad de Fa menor.



En los compases 119 y 120 se presenta el material del tema B, pero ahora octavado en la mano derecha en Fa menor y utilizando un nuevo motivo melódico; los siguientes cuatro compases se realizan sobre la dominante, para resolver en los siguientes dos compases sobre Fa menor por medio de un retardo melódico en el primer tiempo del compás 124.



En este mismo compás, en el tiempo dos y tres, se da un giro cromático que realiza una cadencia convirtiendo esta “tónica” en dominante para, en el compás 125, resolver a una nueva tónica: Si bemol menor.

Los siguientes 8 compases tienen la misma estructura que la primer frase en Fa menor.



En los compases 133 y 134 se realiza una nueva cadencia, utilizando el acorde de La bemol mayor como dominante para resolver a la nueva tónica de la nueva sección. Esta nueva tónica es Re bemol mayor.



Esta sección está construida sobre el motivo melódico previamente utilizado (cc.119 y 120). Sin embargo, en esta ocasión se presenta como parte del acorde de Re bemol mayor. Cada motivo tiene una extensión de dos compases; la primera vez que aparece el motivo original está situado en el registro agudo de la mano derecha y se armoniza, en el primer compás, con el acorde de tónica, y en el segundo con una sexta mayor descendente de distancia.



La segunda vez que aparece el motivo original es en el registro central, en la mano izquierda y es armonizado con una decima de distancia, es decir con una tercera octavada.



En su tercera aparición, el motivo original se encuentra en el registro agudo, en la mano derecha, y es armonizado con una sexta descendente.



A partir del compás 141 el material melódico es desarrollado y realiza una serie de modulaciones por medio de dominantes auxiliares, las cuales nos llevarán a la sección final del desarrollo. Durante toda esta sección, el movimiento melódico del bajo es muy importante para poder reconocer y entender el movimiento armónico. El bajo está realizando una línea descendente con un pequeño escape en el segundo tiempo del compás, generalmente con un intervalo de tercera. En esta frase el bajo comienza en si bemol; esta tónica se encuentra en el primer tiempo del compás; en el tercer tiempo el bajo está en la bemol, lo cual nos hace pensar en un acorde de séptima auxiliar que resuelve, por medio de una cadencia rota hacia Sol menor y luego a Do mayor, sin perder la séptima. Es en este punto (c. 143) donde viene la primera modulación importante hacia el acorde de Fa menor, sobre el cual se construirá la nueva secuencia armónica.



La siguiente frase se construye a partir del acorde de Fa menor en el compás 145; el bajo realiza un movimiento similar al de la frase anterior, hasta que en el compás 149, se presenta una cadencia hacia Do menor.



La siguiente frase es una frase extendida de ocho compases, terminando en el primer tiempo del compás 157, en el cual se realiza una cadencia II-V.



A partir del compás 157, con el sol como nota pedal, se realiza una secuencia de acordes desplazados por movimiento diatónico, que culmina con la vuelta a la tonalidad original y el inicio de la reexposición.



## REEXPOSICIÓN

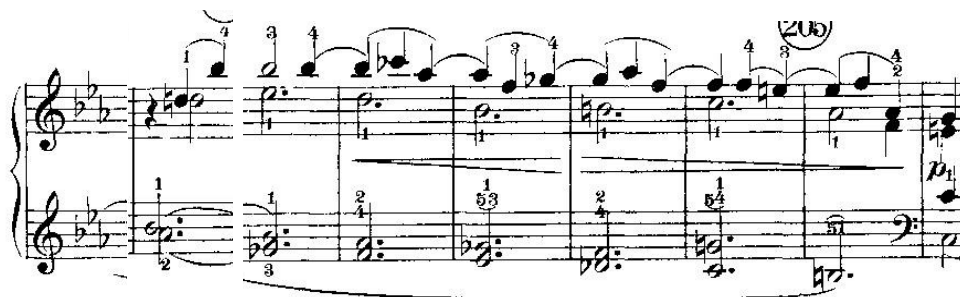
La reexposición comienza en el compás 167, y el tema A se presenta de manera idéntica que en la exposición. Es en el puente donde comienza la variación armónica para poder realizar el tema B en la región de la subdominante de la tonalidad original.

En el compás 190 comienza el puente; esta vez no se comienza sobre el tercer grado de la escala, sino sobre el segundo grado descendido, realizando un acorde de Re bemol con séptima que resuelve a un Sol bemol. La extensión de esta frase es de cinco compases; sin embargo, como en la exposición, se podría considerar que estructuralmente corresponde a los cuatro compases tradicionales. Los siguientes cuatro compases son exactamente la misma cadencia a la octava superior.



A partir del compás 199, comienza la frase extendida en Si bemol, utilizando el acorde como dominante auxiliar y resolviéndolo a Mi bemol menor. En los siguientes cuatro compases aparece el movimiento cromático para poder realizar la modulación a la tónica. En el compás 203 se encuentra si natural, lo cual nos indica una clara sensible de Do mayor. Sin embargo, en el bajo se resuelve a Do mayor por un movimiento cromático de Re bemol a Do natural. En el compás 205, en el bajo, tenemos un si natural que resuelve a do, por lo que la cadencia es mucho más conclusiva.

A partir de este momento estamos en el homónimo mayor de la tonalidad original: Do mayor.



En el compás 206 comienza la segunda parte del puente, el cual, por medio de un movimiento melódico en la voz intermedia y una nota pedal en el bajo (do), sirve como una gran dominante para la reexposición del tema B en Fa mayor.



A continuación, se muestra un esquema comparativo de las cadencias del puente para que se aprecie la manera en la que Beethoven hace la variación para regresar a la tonalidad original.

## EXPOSICIÓN

### **DOMINANTE**

Mi bemol mayor  
Do mayor  
La bemol mayor  
Fa mayor  
Si bemol mayor

### **TÓNICA**

La bemol mayor  
Fa menor  
Re bemol mayor  
Si bemol mayor  
Mi bemol mayor

## REEXPOSICIÓN

### DOMINANTE

Re bemol mayor  
Si bemol mayor  
Si bemol mayor (generador omitido)  
Si (movimiento cromático del bajo)  
Do mayor

### TÓNICA

Sol bemol mayor  
Mi bemol menor  
Mi bemol menor  
Do mayor  
Fa mayor

## TEMA B

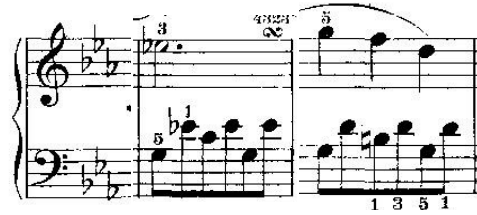
El tema B es estructuralmente idéntico al correspondiente de la exposición. Los primeros dos compases están contruidos sobre la tónica (Fa mayor), y los siguientes dos están contruidos sobre la dominante (Do mayor).

La siguiente frase comienza sobre la dominante y termina en la tónica; al igual que su contraparte en la exposición

De igual manera, los siguientes ocho compases son idénticos a su contraparte en la exposición. Sin embargo, la resolución final de la dominante, en este caso, resuelve al homónimo menor de la tónica (Fa m). Con estos dos compases (228 y 229) se realiza el regreso a la tonalidad original.



Los compases 230 y 231 es una imitación de los dos compases anteriores pero ahora sobre el acorde de Do menor y enseguida sobre la dominante.



A partir del compás 232, prácticamente se repite el tema B pero ahora sobre la tonalidad de Do menor.





Musical score for measures 245-246. Measure 245 is circled and contains a circled number '245'. The score shows a treble and bass clef with various fingerings and dynamics like *sf* and *cresc.*

A partir del compás 247, se utiliza un movimiento cromático del bajo para poder realizar una cadencia hacia Do menor

Musical score for measures 247-250. Measure 247 is circled and contains a circled number '247'. The score shows a treble and bass clef with various fingerings and dynamics like *sf*, *tr*, and *f*.

Musical score for measures 251-254. The score shows a bass clef with various fingerings and dynamics like *f* and *sf*.

Musical score for measures 255-258. The score shows a bass clef with various fingerings and dynamics like *cresc.* and *ff*.

En el compás 262, se utiliza el mismo motivo rítmico que en la exposición, pero ahora sobre Do menor, y utilizando un acorde disminuido como dominante que resuelve de manera cromática a Do menor.

Musical score for measures 262-265. The score shows a treble and bass clef with various fingerings and dynamics like *sf*.

CODA

Finalmente, la coda está realizada de la misma manera que en la exposición, sólo haciendo el cambio a la tónica original.

### 2. 3. 2. Segundo movimiento. *Adagio molto.*

Este movimiento es lento, con carácter lírico, y está escrito en la tonalidad de La bemol mayor.

En los primeros ocho compases del segundo movimiento se realiza la primera frase. En los compases uno y dos se utiliza una cadencia perfecta y en los compases tres y cuatro se realiza una semicadencia hacia la dominante. Finalmente, la siguiente frase, del compás 5 al compás 8, armónicamente está construida sobre una cadencia plagal y después sobre una cadencia perfecta.

Adagio molto.  $\frac{3}{4}$

*p* *cresc.* *ff* *p*

I V I V I IV I V I

Detailed description: This musical score shows the first phrase of the second movement, spanning measures 1 to 8. It is written in G-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is 'Adagio molto'. The score is in piano (p), then crescendos to fortissimo (ff), and ends in piano (p). The melody features various ornaments and fingerings. The bass line is simple, with chords indicated by Roman numerals: I, V, I, V, I, IV, I, V, I.

En la segunda frase, se realiza una variación en el bajo, sin embargo se mantiene la misma progresión armónica.

*p*

(10)

I V I V

I IV I V I

Detailed description: This musical score shows the second phrase of the second movement, spanning measures 9 to 13. It continues in G-flat major and 3/4 time. The tempo remains 'Adagio molto'. The score is in piano (p). The melody features various ornaments and fingerings. The bass line is more varied than in the first phrase, with chords indicated by Roman numerals: I, V, I, V, I, IV, I, V, I.

A continuación se utilizan una serie de cadencias con el fin de realizar una inflexión a Mi b mayor.

La primer cadencia comienza con una dominante sobre el sexto grado (Fa mayor) y resolviendo a su cuarta ascendente (Si b mayor). La siguiente cadencia se realiza sobre el cuarto grado de esta nueva "tónica", utilizado como dominante (Mi b mayor), para resolverlo una cuarta ascendente a La b mayor.



La siguiente cadencia está construida sobre el homónimo menor de la nueva tónica, La b menor, y en este momento se realiza una cadencia hacia un acorde de Si bemol mayor con séptima. En el segundo tiempo de los compases segundo y tercero de la sección, se observan una serie de apoyaturas sobre el mismo acorde. A partir de este momento, el acorde de Si b mayor está realizando la función de dominante.



En la siguiente sección se estará utilizando la cadencia perfecta V-I, con diferentes variaciones melódicas.



## Variación melódica

The image displays two systems of musical notation. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The second system shows a similar structure with more complex melodic patterns and fingerings.

La nueva sección se presenta dos veces. La diferencia esencial entre estas dos presentaciones es la variación rítmica melódica.

The image shows musical notation with a sequence of chords and dynamics. The notation includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, *sf*, and *p*.

I v I I° IV VII° (VII°) I V

En esta secuencia armónica se utilizan acordes disminuidos como dominantes auxiliares. Se utiliza un desplazamiento cromático para regresar a la tonalidad principal

## Variación rítmica-melódica

The image shows musical notation with a sequence of chords and dynamics. The notation includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Dynamics include *mp*, *cresc.*, *rinf.*, *f*, *sf*, and *sfp*.

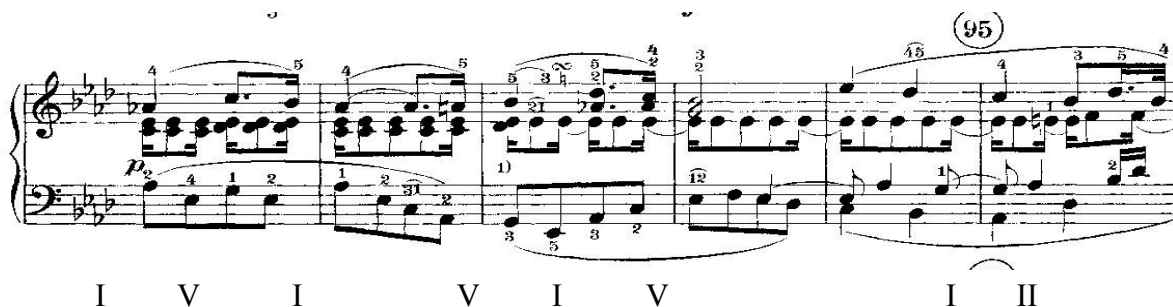
En esta variación se establece el acorde de Mi bemol con séptima como dominante para regresar a la tonalidad original de La b mayor.

En la siguiente sección (B) se utiliza una serie de variaciones rítmicas melódicas; la única diferencia principal entre las dos grandes secciones es la parte modulatoria que se describe a continuación.



El primer compás de este pasaje modulatorio comienza sobre Fa bemol mayor, y por medio de un retardo, resuelve a Do bemol menor con séptima. En la siguiente cadencia, por medio de retardos de la tercera y de la tónica, se resuelve a un acorde de Si bemol mayor con función de dominante y finalmente a Mi bemol mayor, el cual eventualmente presenta la séptima de dominante, que resolverá hasta el segundo compás de la siguiente sección. Es aquí donde se encuentra la diferencia esencial entre las dos secciones; en la primera el acorde de séptima de dominante es sobre Si bemol mayor, el cual resuelve a Mi bemol mayor, la quinta de la tonalidad original; en la segunda sección el resultado de la sección modulatoria es a Mi bemol mayor, la cual resuelve a La bemol mayor, la tonalidad original.

Estructuralmente, la sección es parecida a la anterior, con variaciones rítmico-melódicas, hasta que en el compás 90 aparece una coda con el mismo material melódico de las secciones anteriores, pero con una textura diferente; esta vez realizando un contrapunto en el bajo y en algunas partes contrapunto a tres voces. En esta sección final se regresa a la tonalidad principal.



Musical score for the first system, showing piano accompaniment with chords I, V, I, V, I and a measure number 110.

Musical score for the second system, including vocal line with lyrics "de - cre - scen - do" and piano accompaniment with chords V, I.

Esquema formal.

A	B	A'	B'	Coda
La b mayor-----Mi b mayor		La b mayor-----La b mayor		La b mayor

### 2. 3. 3. Tercer movimiento. *Finale. Prestissimo.*

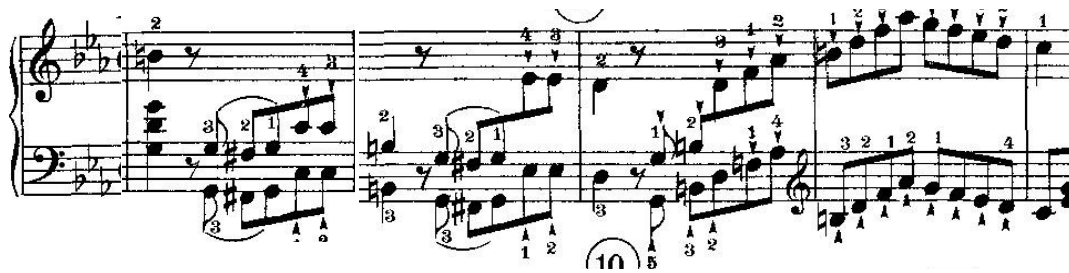
El tercer movimiento es un movimiento rápido de carácter rítmico, en Do menor con forma sonata.

Tema A

En el tema A, se encuentra uno de los motivos principales, el cual es el hilo conductor durante todo el movimiento.

Musical score for the "Motivo principal" in the third movement, showing piano accompaniment with a dynamic marking "p".

La primer frase de cuatro compases está construida con el motivo principal. Se realiza una cadencia hacia la dominante, en la segunda frase, una vez más de cuatro compases y, con el mismo motivo, una cadencia hacia la tónica.



En la siguiente frase se realiza una melodía a base del motivo principal sobre una cadencia auténtica perfecta, en la cual se utiliza una dominante auxiliar del cuarto grado y un pedal de do.



### PUENTE

La siguiente sección es un pequeño puente hacia el tema B y está construido sobre la escala de Do menor armónica; durante el último compás se realiza una serie de cadencias auténticas perfectas y se realiza una cadencia hacia la dominante.





### TEMA B

De carácter anacrúsico, y con una extensión de dos compases por frase, este nuevo material melódico se construye sobre la tonalidad de Mi b mayor, al igual que el primer movimiento. Se realizan una serie de cadencias por medio del movimiento melódico del bajo.

I (Mi b M como tónica) V                      I                      V                      I (Mi b M como dominante)

En los siguientes seis compases se observa un juego contrapuntístico, utilizando el motivo del tema B en la voz superior y el bajo.

IV                      ii                      V                      I                      ii                      V                      ii                      V

En la siguiente sección se realiza una serie de cadencias de carácter conclusivo con el objetivo de finalizar esta exposición.

En la primer frase de tres compases se utiliza el motivo del tema A, sobre la tónica.

V I (35) ii V

En la segunda frase se utiliza una especie de puente para realizar una cadencia hacia la tónica. Esta misma fórmula se repite los siguientes tres compases.

En la siguiente sección, por medio del movimiento melódico del bajo, se realiza una serie de cadencias de carácter conclusivo.

I V (vii°) VI II I V I V I V

Finalmente, la exposición termina sobre el acorde de tónica del tema B (Mi bemol mayor), con una serie de apoyaduras.

(45)

## DESARROLLO

La sección del desarrollo es muy corta, consta apenas con 11 compases y el material utilizado para realizarla es el motivo rítmico melódico del tema A

En la primera frase se realiza una cadencia auténtica imperfecta, siempre jugando con el carácter anacrúsico del motivo.

Musical score for the first phrase of the development section, measures 45-48. The score is in 4/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is characterized by an anacrusis. The bass line includes a cadence with Roman numerals I and V. Fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents) are present throughout the passage.

A partir del compás 49, comienza la sección moduladora con el objetivo de regresar a la tonalidad original del tema A.

Musical score for the modulatory section, measures 49-53. The score is in 4/4 time and features a crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*ff*) dynamic. The melody in the right hand continues with the anacrusis motif. The bass line includes Roman numerals (IV, V, i, i7, vii°) and a fermata over the final chord. A circled number (50) is placed above the first measure of the second phrase.

\*El primer acorde disminuido se mueve por medio de un movimiento cromático hacia Si b M.

A partir del segundo compás de la segunda frase, hay un movimiento melódico descendente del bajo. Esto nos da como resultado una serie de tensiones armónicas que desembocan en el acorde del séptimo grado disminuido de la tonalidad original, Do menor.

Musical score for the second phrase of the modulatory section, measures 54-57. The score is in 4/4 time and features a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody in the right hand continues with the anacrusis motif. The bass line shows a descending melodic line. Fingering numbers (1-5) are present throughout the passage.

## REEXPOSICIÓN

La reexposición del tema A y del puente en el tercer movimiento es idéntica a la de la exposición. A partir del tema B es donde viene el cambio para realizar el resto del movimiento en la tonalidad original; en la exposición el tema B está construido sobre Mi bemol mayor; en la reexposición está construido sobre Do mayor, el homónimo mayor de la tonalidad original.

Estructuralmente, ambas secciones son prácticamente idénticas a excepción de algunas modificaciones que son realizadas como pequeños puentes, que nos dirigen, ya sea a alguna frase en específico, o a alguna tonalidad nueva.

A continuación estas nuevas secciones serán descritas y analizadas:

Después de la sección en donde se realiza el juego contrapuntístico entre el bajo y la soprano, se encuentran estos tres compases que sirven como un “puente”. Este “puente” está construido sobre Do menor y realiza una cadencia hacia la dominante.

En lo que parecería ser el final del movimiento, Beethoven realiza una extensión sobre el sexto grado, pero no funcionando como tónica, sino como dominante para realizar una modulación a Re bemol mayor.

En esta tonalidad encontramos una serie de cadencias que utilizan el material melódico del tema B, las cuales nos van a dirigir a la coda del movimiento.

## CODA

Finalmente, se utiliza el material melódico del tema A junto con una escala mayor ascendente. Armónicamente se está empleando el homónimo mayor de la tonalidad original, haciendo uso tanto de la dominante como de dominantes auxiliares.

The image shows a musical score for the CODA section. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Tempo I.' and 'ff'. It features a piano accompaniment in the left hand and a vocal line in the right hand. The piano part includes fingerings (e.g., 5 3 2 1, 4 2 1, 1 2 1, 5, 2 3, 4) and articulation marks (accents, slurs). The vocal line has lyrics 'de - ces cen - do' and includes a circled measure number '(115)'. Below the first system, the harmonic progression is indicated as: I V I (V)----IV V I (V) IV V. The second system continues the piano accompaniment and vocal line, with a circled measure number '(120)' and the harmonic progression: I V I V I.

## 2. 4. RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

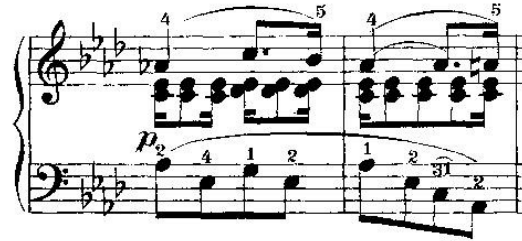
Para poder interpretar el primer movimiento de la Sonata No. 5 es necesario tener en cuenta el carácter rítmico del tema A y su contraste con el tema B. El intérprete, al manifestar este contraste, estará logrando una verdadera interpretación de una forma sonata. Desde el primer momento en que aparece el motivo rítmico de corchea punteada con dieciseisavo (ej.1), se recomienda realizar el dieciseisavo un poco más reducido de su ritmo normal, claro está, sin perder nunca un pulso regular en la obra. Al momento en el que se presente el tema B, habrá que realizar un cambio tanto en rítmica como en textura, por lo que un nuevo balance en el sonido será necesario.





toque en cada uno de los acordes. Esto es de especial importancia en la coda, ya que es en esta sección en donde la conducción es mucho más polifónica que en el resto del movimiento. Hay que lograr un fraseo independiente entre las diferentes voces que interactúan en el bajo, las voces medias y la melodía superior (ej. 5).

Ej. 5



En el tercer movimiento hay varios pasajes que se tienen que trabajar con cuidado. Uno en donde hay más problema es en el pasaje del tremolo en la mano derecha (ej.6), sobre todo porque representa un problema de poliritmia que se recomienda solucionar estudiando cuarto por cuarto; mientras en la mano derecha se tiene que escuchar el trémolo con rítmica en semicorcheas, en la mano izquierda se tiene que escuchar la escala con tresillo de octavo.

Ej. 6



Este problema de poliritmia se presenta una vez más en un pasaje distinto, en el cual se tiene que superponer un quintillo de semicorcheas a un par de octavos (ej. 7). Al final, lo importante en esta escala es tener muy claro en dónde inicia el cuarto tiempo para no perder el pulso.

Ej. 7





## **CAPITULO 3**

### **Frédéric Chopin. Romanticismo.**

### 3. 1. ASPECTOS BIOGRAFICOS

#### **Frédéric Chopin**

(Polonia, 1810-Francia 1849)

Nació en Żelazowa Wola, producto del matrimonio entre Mikołaj Chopin y Tekla Justyna Krzyżanowska. Debido al empleo de su padre la familia se mudó a Varsovia en 1810, y vivieron en el palacio Saxon. La familia de Chopin fue una familia de clase media respetada y bien conectada socialmente; fue esta posición la que permitió al compositor acercarse al medio cultural de Varsovia y que permitió que sus intereses literarios y musicales fueran cultivados.

En medio de este círculo social de intelectuales y aristócratas, el pequeño prodigio Chopin logró abrirse paso gracias a su increíble talento. En poco tiempo ya era solicitado en diferentes salones y a la edad de 8 años tuvo su primera publicación; durante este periodo, Chopin fue discípulo de Wojciech Żywny quien lo introdujo a la música de Bach y la música del clasicismo vienés. Después de varios años de tomar lecciones privadas con Józef Elsner, Chopin ingresó a la Escuela Superior de Música de Varsovia, en donde recibió lecciones del mismo Elsner y de Wilhelm Würfel; sin embargo, su formación en el piano fue prácticamente autodidacta. Por otro lado, en el tiempo que pasó en la Escuela Superior de Música recibió una sólida formación en cuanto a composición y teoría musical.

Para el año de 1830, Chopin realizó un viaje a Viena, al lado de Tytus Woyciechowski, que en un principio estaba planeado como un tour europeo con Viena como la primera parada. Sin embargo, debido al Levantamiento de Noviembre en Varsovia, su estadía en esta ciudad se prolongó por ocho meses, en los cuales le fue difícil colocarse en el círculo musical vienés.

En 1831, Chopin llegó a París envuelto en un clima de nostalgia e indecisión; sin embargo, este humor se disipó al darse cuenta de la efervescente vida cultural parisina. Tal fue su entusiasmo que inclusive se decidió a tomar clases con uno de los pianistas reconocidos en la ciudad: Frédéric Kalkbrenner. Fue en esta ciudad en donde entabló amistad con personajes como Berlioz, Liszt, y Hiller. Durante los siguientes años, Chopin repartió su quehacer entre la composición, la pedagogía y las presentaciones en

vivo. Para esta época Chopin tenía ya un gran catálogo de obras compuestas, un buen currículum como pianista, así como un estilo personal a la hora de sentarse en el piano. Había dejado de lado las variaciones y los rondós de Varsovia para abarcar mazurcas, estudios y nocturnos.

Es durante esta época cuando Chopin crea algunas de sus grandes obras, incluyendo el primer Scherzo Op. 20, la primer Balada Op. 23 y las dos Polonesas Op. 26.<sup>11</sup>, ubicándose entre la crítica como un compositor prometedor. Al mismo tiempo, este periodo fue turbulento en su vida personal debido a la decepción amorosa con Maria Wodziński, sus primeros encuentros con Aurore Dupin, mejor conocida como George Sand, quien fuera la mujer de su vida y con quien llevaría una relación particular, así como el crónico deterioro de su salud.

A partir de su relación con George Sand, su residencia se repartía entre Nohant, en la mansión de la familia Dupin, y París. Mientras en el primero se dedicaba a la composición, en la capital francesa se repartía entre sus presentaciones y la pedagogía. En el primer verano que pasó en Nohant, Chopin compuso obras tan importantes como las Mazurkas Op. 41, el segundo de los Nocturnos Op. 37, el Impromptu en Fa sostenido mayor Op. 36 y tres movimientos de la Sonata en Si bemol menor Op. 35. En el verano de 1841 completó sus Preludios Op.45, los Nocturnos Op.48, así como la Balada en La bemol mayor Op.47 y la Fantasía en Fa menor Op.49. Al siguiente año, en este mismo lugar, compuso las Mazurkas Op.50, la Polonesa en La bemol mayor op.53, la Balada en Fa menor Op.52 y el Scherzo op.54.

A partir del año de 1845, la relación con Georg Sand y con su familia comenzó a tambalearse, culminando con la ruptura de la pareja debido a una serie de malentendidos<sup>12</sup>. Estas circunstancias tuvieron graves consecuencias para Chopin.

---

11 Kornel Michałowski y Jim Samson. "Chopin, Fryderyk Franciszek." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, consultado Septiembre 28, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099>.

12 Idem.

### 3. 2. CONTEXTO HISTÓRICO

La Revolución Francesa dejó como resultado el establecimiento de un nuevo sistema político-económico, así como el surgimiento y empoderamiento de una nueva clase social, la burguesía. El pensamiento burgués de libertad e individualismo, el cual a la larga desembocará en el nacionalismo europeo, trae consigo un sistema de valores en el que se le da gran importancia a los sentimientos y emociones humanas. La sociedad del siglo XIX es una sociedad que aún conserva los ideales revolucionarios de libertad, de honor, de amor, de moral; el arte, en todas sus expresiones, es el encargado de retratar y plasmar esta realidad. Por esto, Delacroix pinta *La Liberté guidant le peuple*, o Goethe escribe *Fausto*. El artista “romántico” se deja llevar por las emociones y muchas veces se vuelve un idealista. El artista ya no está comprometido a la creación por encargo, los mecenas lo saben, y ahora los artistas son libres de buscar sus propias fórmulas, y sus propios procesos. Por esta razón, el lenguaje musical es tan diverso como las personalidades de sus creadores; en la sociedad, los artistas y su quehacer son admirados, como lo retrata Liszt:

“Men who have consecrated their genius to embellish noble feelings through works of art, through which they shine like brilliant meteors in the eyes of the surprised and delighted crowd<sup>13</sup>”

Chopin es uno de los artistas que mejor pudo captar la esencia de la sociedad “romántica” y traducirla al lenguaje musical; en su música se ve reflejada, al mismo tiempo, su sensibilidad y la sociedad que lo rodea. Es, al mismo tiempo, una expresión personal y un reflejo cultural.

### 3. 3. ANALISIS ESTRUCTURAL

#### Polonesa Op. 26 No. 1

(a) La polonesa esta escrita en un compás ternario en la tonalidad de Do sostenido menor. En los primeros cuatro compases, después de presentar un motivo rítmico, se realiza una cadencia auténtica perfecta para confirmar la tonalidad.

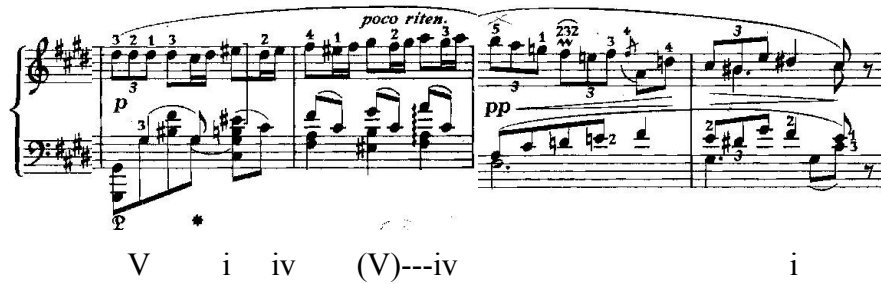


13 Liszt, Franz, *Life of Chopin*, Dover, 2005, p. 60.

La primer frase comienza sobre la dominante y realiza una serie de dominantes auxiliares que regresan en la dominante.

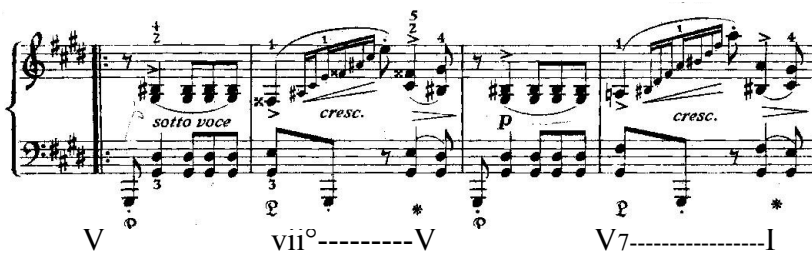


La siguiente frase comienza sobre la dominante y termina en la tónica.



Este periodo se repite de manera idéntica.

En el siguiente periodo (b) se comienza sobre la dominante mayor; utilizando arpeggios sobre acordes disminuidos; se realiza una serie de modulaciones



I                      vii°7-----V      vii°7-----V

Durante todo este periodo, está presente en todo momento un pedal de sol sostenido.

Después de un breve puente construido sobre la dominante de la dominante y resuelto al quinto grado, comienza un nuevo periodo con un carácter mucho más lírico que el anterior.

Este nuevo periodo está construido sobre el acorde de Si mayor, el tercer grado del quinto.

Mediante un cambio de registro de la melodía se repite la melodía anterior y al final se utiliza el acorde de Sol sostenido mayor para regresar a la tonalidad original.

V

Mediante un pequeño puente se regresa a la primer frase del primer periodo y se regresa a realizar la primer frase después de la introducción de A (a'), y se repite completo para ingresar a B.

**B**  
(a)

En esta gran sección hay un cambio radical en cuanto al carácter de la música, se vuelve mucho más lírico, la textura cambio de una mano izquierda que utilizaba arpeggios a un acompañamiento homófono; al mismo tiempo, por medio de la enarmonización, cambia de tonalidad de Do sostenido menor a Re bemol mayor.

I (vii°)-----V I (V)

IV II V

La segunda semifrase comienza con una variación rítmico melódica y utiliza una serie de acordes derivados del movimiento cromático del bajo y de la enarmonización, que nos recuerdan a Do sostenido menor.

I (V)--IVb II

I V I

(b)

En este periodo nuevo, se utiliza un contrapunto florido entre el bajo y la voz superior, en las voces centrales se sigue utilizando el acompañamiento homófono.

Utilizando semifrases de dos compases de extensión, se realizan una serie de inflexiones que nos llevarán a la primera frase de la sección B. La sección comienza sobre el acorde de la dominante La bemol mayor.

V I V I V

La siguiente frase está construida sobre el acorde del tercer grado, sobre Fa menor. Por medio del movimiento melódico en el bajo y en la soprano una serie de disonancias son preparadas y resueltas, así como la inestabilidad provocada por los bajos.

V I V I V

La tercera frase está construida sobre Mi bemol mayor, el segundo grado de Re bemol. La inestabilidad es creada por la utilización de la segunda inversión del acorde. Al final se utiliza una escala cromática en el bajo para comenzar la cadencia final.

Ii (V)-----ii (V)-----

En la última frase de esta sección se hace uso de acordes disminuidos y cromatismos para resolver toda la tensión armónica acumulada a Re bemol Mayor.

Sol° vii°-----V----I Re bemol mayor.



La cadencia anterior nos lleva a la reexposición de (a) de la sección B.

A continuación un esquema formal de la polonesa completa, incluidas las repeticiones.

**A**

(a) Do sostenido menor	(b) Sol sostenido mayor	(a´) Do sostenido menor
	(b)	(a´)

**B**

(a)  
Re bemol mayor

(a) Re bemol mayor	(b) Sección modulante	(a´) Re bemol mayor
-----------------------	--------------------------	------------------------

*Da capo al fine senza repetizion*

**A**

(a) Do sostenido menor	(b) Sol sostenido mayor	(a´) Do sostenido menor
---------------------------	----------------------------	----------------------------

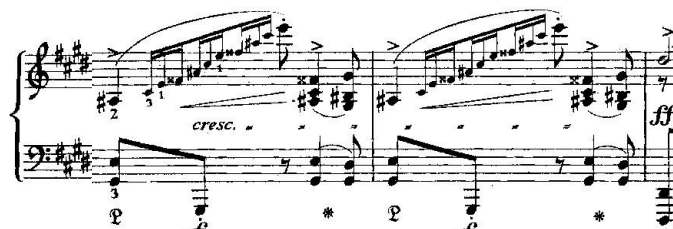
Esta polonesa tiene una clara forma ternaria y el contraste entre A y B no es solamente armónico si no también de carácter, mientras A tiene un carácter marcial y rítmico, B tiene un carácter lírico y cantabile.

### 3. 4. RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

En general, para lograr un buen sonido en la Polonesa es necesario darle la importancia necesaria a los bajos y utilizar de manera adecuada el pedal derecho. Para esto solamente hay que respetar las indicaciones de pedal, que son bastante claras, para que las armonías no se superpongan.

Hay algunos pasajes en los que, técnicamente, hay cuestiones que resolver, como lo es en las frases de B (ej. 1) en donde se tiene una serie de arpeggios en la mano derecha que abarcan un cuarto de duración. Para lograr una distribución regular del arpeggio en este periodo de tiempo, es recomendable dividirlo en “partes iguales”, en la medida de lo necesario. Si un arpeggio consta de 7 notas, se pueden dividir tres en el primer octavo y cuatro en el segundo; si un arpeggio tiene 8 notas, se dividen en cuatro notas en el primer octavo, y cuatro en el segundo. El uso del metrónomo es recomendable en un primer acercamiento a este pasaje, sin embargo, debido al carácter *rubato* del estilo romántico, a la larga las divisiones que planeamos no quedarán cuadradas en un cien por ciento y por supuesto que no son necesarias que queden cuadradas. Una buena estrategia de estudio de este tipo de rítmicas irregulares es el estudio de puntos de apoyo de ambas manos. Por ejemplo, en el segundo compás del ejemplo 1, nuestro primer punto de apoyo podría ser el intervalo de sexta en la mano izquierda junto con el fa doble sostenido en la mano derecha. El pianista lo tiene que sentir realmente como un apoyo, con todo el peso del brazo, mientras que el mi que tiene la mano derecha, es una nota a la que el movimiento del brazo llegará, sin peso. Esta “coreografía” es algo que también se tiene que tener conscientemente aprendido.

Ej. 1



Un nuevo reto de balance de sonido gracias a la textura en la parte B, tiene que ser resuelto (ej. 2); este pasaje puede ser estudiado dividiendo las distintas “capas” de sonido y buscando un color diferente de

cada voz; es para la segunda parte de esta sección (ej. 3) en donde este tipo de estudio, debido al contrapunto en el bajo, tiene que ser realizado idea por idea, voz por voz, para lograr un sonido claramente diferenciado entre las tres partes de la textura.

Ej. 2



Ej. 3



En estas dos secciones es importantísimo trabajar de manera efectiva lo que se ha mencionado. Si bien las voces interiores se tienen que manejar en un matiz discreto, eso no quiere decir que no haya un fraseo dentro de este mismo matiz. Esta mecánica va a dar una riqueza sonora mucho más interesante a la sección entera, ya que se pueden lograr distintos colores al poder resaltar las tensiones y sus resoluciones de manera melódica y dentro de un acorde.

Finalmente, ahondando en un punto previamente visto de manera superficial, el uso de los cambios agógicos, creo que es más recomendable utilizarlos en el tema B, por su carácter lírico y cantabile, antes que en la sección A, ya que ahí la polonesa posee, principalmente, un carácter rítmico. En la partitura está marcado, en la parte B, un cambio con la frase *Meno mosso* (menos movimiento), pero al mismo tiempo, Chopin, indica *con anima* (con vida), esto nos da pauta para pensar más que en un cambio de velocidad en el pulso, en un cambio de carácter en la música. Dentro de este nuevo carácter *cantabile*, el uso de *rubato* y *ritenuto*, tienen que ser considerados de acuerdo a la textura y al resultado sonoro de las tensiones armónicas, así como de la amplitud de la textura relacionada con el registro utilizado.

## **CAPITULO 4**

**Claude A. Debussy. Siglo XX.**

## 4. 1. ASPECTOS BIOGRAFICOS

### Claude Achille Debussy

(Saint Germain-en-Laye, 1862-París, 1918)

Claude Debussy es considerado uno de los pilares estéticos de la música de siglo XX. Sus primeras lecciones pianísticas las recibió de parte de Jean Cerutti en 1870, gracias al arreglo de su tía Clementine; en 1872 fue aceptado en el conservatorio de París, en donde recibió clases de piano de parte de Antoine Marmontel y solfeo de parte de Albert Lavignac.

Entre 1875 y 1877 recibió premios menores en los concursos de solfeo y, debido a su fracaso en el premio principal del concurso de piano, renunció a la idea de una carrera pianística. Fue entonces cuando se enlistó en la clase de armonía de Emile Durand y en la clase de acompañamiento de August Bazille. Durante la clase de armonía con Durand fue cuando Debussy tuvo más problemas. Era bien sabido de los choques que tenía con el profesor debido, no a la falta de conocimiento de parte de Debussy, sino a la falta de heterodoxia en sus procedimientos, sin duda como una expresión de su genio creador<sup>14</sup>.

Sus primeras composiciones fueron compuestas en el año de 1879; una serie de *melodies* basadas en textos de Alfred de Musset. Al año siguiente se comprometió a ser el maestro de los hijos de Nadezhda von Meck, mecenas de Tchaikovsky, primero en Arcachon y luego en Florencia. A su regreso a París, se enlistó en la clase de composición de Ernest Guiraud y para 1881 se unió nuevamente a Madame von Meck en Rusia por dos meses y después en Viena.

En 1833 fue su primer intento para ganar el Premio de Roma con su cantata *Le Gladiateur*; sin embargo, alcanzó el segundo lugar. En este mismo año se convirtió en el pianista acompañante de la Sociedad Coral Concordia, en donde fue apadrinado por Gounod. Al mismo tiempo su catálogo de composiciones seguía creciendo con *melodies* basadas en textos de Bourget y Verlaine, escenas líricas, coros y suites para cello, entre otras. Fue al año siguiente cuando, con su cantata *L'Enfant Prodigue*, la

---

14 Gourdet, Georges, *Debussy*, 1979, Espasa-Calpe, p. 21.

cual fue descrita como de “sentido poético muy marcado, colorido brillante y cálido, música viva y dramática”<sup>15</sup>, ganó el primer premio del Premio de Roma que consistía en la pensión con estancia en Villa Médici.

Durante su estancia en Villa Médici entró en contacto con una gran cantidad de obras artísticas, no sólo musicales. Conoció los textos de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, y tuvo la posibilidad de analizar la obra de Wagner y de Palestrina, entre otros. Compuso, como parte de su obligación al haber ganado el Premio de Roma, *Zuleima*, la suite sinfónica *Printemps* y *La damoiselle élue*, esta última completada en París.

A su regreso a París Debussy pasó por un momento de inestabilidad económica. Frecuentaba los cafés parisinos, en los cuales entabló amistad con personalidades como Dukas, Godet y Bonheur. Sus *Ariettes oubliées* fueron presentadas por la Sociedad Nacional de Música y comenzó con la obra *Cinq poèmes de Baudelaire*. En 1889, gracias a la Exposición Universal presentada en París, entró en contacto con la cultura de la isla de Java, y quedó fascinado por la música de gamelán; este nuevo sonido fue algo que marcó su estética hasta el fin de sus días.

Entre los años de 1890 y 1892, Debussy logró publicar algunas de sus obras y obtener ingresos de la venta de su música; entre ellas estaba la obra titulada *Ballade*, anteriormente conocida como Balada Eslava por el tema que se utiliza en ella. Esta obra precede de cierta manera a su suite *Pour le piano*, en el sentido de los recursos técnicos y compositivos utilizados en ella.<sup>16</sup>

A partir de este momento la vida creativa de Debussy es cuando entra en su mayor apogeo y es cuando realiza las obras de mayor envergadura y de mayor trascendencia. Entre ellas su *Pelléas et Mélisande*, estrenada en 1902, *La mer*, estrenada en 1905, sus *Images*, escritas entre 1905 y 1912, los dos libros de *Préludes* para piano compuestos entre 1909 y 1912, entre muchas otras. Para este momento, Debussy ya era un compositor de renombre y sus obras eran interpretadas con frecuencia. Las obras resultantes de este periodo creativo resultaron de gran importancia estética y de gran influencia para la música occidental del siglo XX. Es importante resaltar el hecho de que Debussy compuso principalmente música programática durante este periodo, muchas veces basada en ideas extramusicales, como

---

15 Ibid, p 33.

16 Vallas, León, *Claude Debussy his life and works*, 1973, Dover, p. 70.

resultado de las diferentes influencias artísticas de todo tipo a las que estuvo expuesto. Es igualmente importante resaltar el hecho de que al final de su vida, entre sus últimas obras, escribió tres sonatas, la Sonata para Cello y Piano, la Sonata para Violín y Piano, y la Sonata para Flauta, Viola y Arpa.

## 4. 2. CONTEXTO HISTÓRICO

Claude Achille Debussy vivió en la Francia previa a las dos grandes guerras que marcaron el rumbo sociopolítico del mundo en el siglo XX; la figura de Napoleón ya había quedado en el pasado. La sociedad francesa se había organizado en forma de una República democrática y estaba constituida por una clase burguesa con acceso a la educación laica y gratuita y por la clase obrera organizada por medio de sindicatos con ideales socialistas y anarquistas. Un estado moderno en toda la extensión de la palabra. Fue justo en el centenario de la Revolución Francesa, con la Exposición Universal de París, cuando Debussy tuvo el primer contacto con la música de la isla de Java, hecho que marcaría su vida y su estética, es de esta música donde Debussy retoma el uso de las escalas hexáfonas y pentafonas para su propia música, así como la sonoridad nebulosa presente en mucha de su armonía; París, en esa época, se había convertido en la capital cultural europea en la cual se reunían los artistas que representaban la vanguardia.

Richard Wagner estrenó *Tristán e Isolda* en 1865, cuando Debussy apenas tenía tres años de edad. La obra de Wagner marcaba la evolución de la tradición musical europea a niveles que nadie había imaginado; el sistema tonal había alcanzado todas sus posibilidades con todo lo que esto implicaba. En ese momento es cuando los artistas comienzan a buscar una nueva manera de ver y hacer música. Si bien la figura de Arnold Schoenberg entra en juego, la figura de Debussy también nos presenta una nueva solución, inspirado por corrientes artísticas extra-musicales, como el impresionismo y el simbolismo.

Gracias al resultado de los pintores impresionistas (nombrados así de manera irónica gracias a la obra *Impression, soleil levant* de Monet),<sup>17</sup> en que las formas se fundían entre sí, donde el color tomaba gran importancia, donde la luz era una parte fundamental de la creación pictórica, en donde lo principal no era el objeto que se pintaba, sino como se veía al pintarlo, la música llamada impresionista adopta este

---

17 Herzfield, Frederich, *la música del siglo XX*, Labor, 1964, p 30.

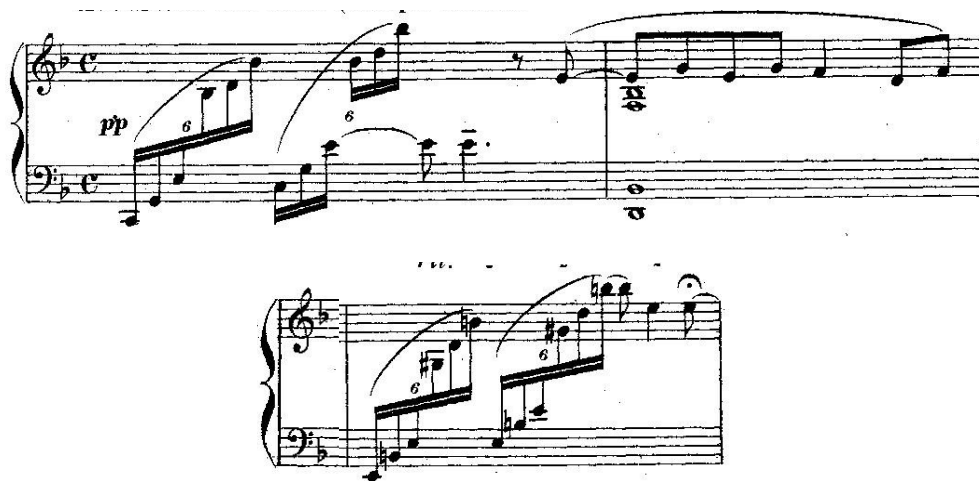
carácter difuso, en el que lo importante es el sonido en sí.<sup>18</sup> Esta nueva concepción de la creación musical fue un parteaguas y su resonancia fue tan grande que es un nuevo paradigma de creación para artistas como Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi e inclusive John Cage. La gran aportación de Debussy, no es su manejo de la forma, sus innovadoras armonías ni sus maravillosas orquestaciones, sino el haber despojado a la música de sus ataduras racionales, para poder llevarla al terreno de la imaginación y del hedonismo, premisa básica de mucha de la música de los siglos XX y XXI. El lenguaje musical de Debussy no está basado en las relaciones sonoras que se habían utilizado desde la época barroca; se basa en la naturaleza y, al mismo tiempo, trata de transformar en música las “impresiones” del grupo de pintores. Racimos de acordes paralelos, acordes “disonantes” sin resolución, intervalos paralelos, notas pedal, texturas, capas de sonido, escalas exóticas,<sup>19</sup> son algunos de los recursos musicales utilizados en la música de Debussy, con lo cuales logra retratar imágenes tan inauditas como una catedral surgiendo de las profundidades, o una tarde en Granada.

### 4. 3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

#### Ballade

(A)

La pieza comienza con un arpeggio de Do mayor, incluyendo la séptima y la novena, para después presentar el motivo principal en el segundo compás. Este periodo se repite una vez más y al final es transportado para realizarlo sobre Mi mayor.



18 Manzanos, Arturo, *apuntes de historia de la música II*, SEP, 1975, p. 123-124.

19 Herzfield, Friederich, *la música del siglo XX*, Labor, 1964, p. 34-35.



En la primera frase de cuatro compases se utiliza este mismo motivo, armonizado de una manera distinta, en lo que parecería un La frigio.

**Tempo**

I    ii    VI    vii

La siguiente frase utiliza una variación rítmico-melódica de la frase anterior. Durante estas frases se utiliza un pedal en Do y al final de la frase utiliza un acorde de dominante construido en Fa.

Durante el siguiente periodo el movimiento melódico en la voz superior se hace más evidente, al mismo tiempo que aparece un contrapunto en el bajo; al final del periodo se presenta un acorde de dominante con séptima.

En esta frase se realiza un movimiento cromático en el bajo, mientras en la voz superior se presenta el motivo principal; en la textura media se arpeggia el acorde en tresillos de diesisicisavos. Esta textura se utilizará hasta el final de la sección. Esta frase se presenta un par de ocasiones.

Si bemol    La mayor    Re<sup>o</sup>    Sol mayor    Fa<sup>o</sup>    Sol mayor con séptima

La segunda frase del periodo presenta unos nuevos acordes en la parte de la voz central y un movimiento del bajo ascendente; esta vez el motivo se presenta transportado y octavado.

Do mayor con séptima    Re menor    Do mayor con séptima    Fa mayor con séptima

El último compás de esta frase se repite un par de ocasiones para comenzar la cadencia final de este periodo.

Sol mayor con séptima

En los siguientes dos compases, por medio del movimiento melódico de la voz superior y de la voz del bajo, se realiza una cadencia hacia Do mayor.



Sin embargo, el siguiente periodo comienza en el homónimo menor de Do mayor. Esta frase se realiza un par de ocasiones con un único cambio en el acorde final.

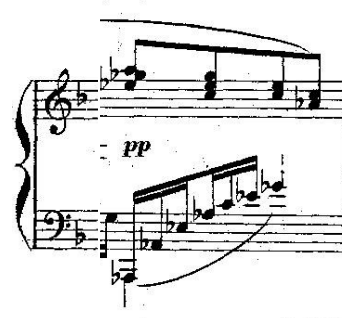


Do menor

Re mayor

Do menor

Re menor



E 440.

La bemol mayor

El acorde sobre el que termina la segunda ocasión es La bemol mayor, para construir la siguiente frase sobre La bemol menor.

Al igual que en periodos anteriores, la frase de dos compases se repite un par de ocasiones, con un cambio en el último compás como cadencia para la nueva frase.

**poco mosso**  
*p*

*rit.*

En este momento el cambio se realiza hacia Do mayor.

Esta frase se repite un par de ocasiones con variaciones melódicas en el bajo

**pp a Tempo**

Do mayor      Re menor      La menor      Sol menor

Enseguida se comienza un tipo de puente para entrar en la segunda sección de la obra, la cual presenta un motivo melódico nuevo.

*pp*

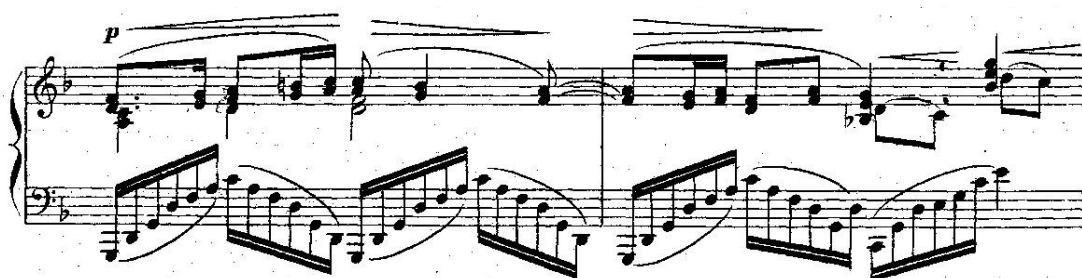
mo - ren - do.

B

En esta sección de la obra se presenta un motivo melódico nuevo en la voz media, acompañado por el color de Re menor, con una rítmica de tresillos de dieciseisavo. Como en las frases anteriores, se repite un par de veces.



En la repetición de la frase se realiza la textura rítmica en el bajo y el motivo melódico en la voz superior con terceras. En esta frase se introduce un bajo en Sol como pedal, que al final de la frase se cambia a Do utilizándolo como dominante para la siguiente frase.



En esta ocasión el motivo melódico se encuentra en la voz media y en la voz superior una tercera arriba, lo que nos puede ubicar en Fa mayor. Al final de la frase se prepara la entrada a un puente por medio de la repetición una octava abajo.



En este tipo de puente se utiliza el motivo rítmico de cuatro octavos del final de la última frase para realizar una serie de cambios armónicos, con el objetivo de modular a Mi mayor para una nueva sección.



Motivo principal del puente

Las dos primeras presentaciones de este motivo se realizan sobre Fa mayor como dominante. Se resuelve, en la primera frase a Sol menor, y en la segunda a Si bemol mayor.



Sol mayor

Si bemol mayor.

La siguiente sección moduladora se construye sobre si disminuido. Por la alteración del sol sostenido, se puede empezar a escuchar el Mi mayor; sin embargo, solamente se utiliza la dominante en una ocasión, cuando el si aparece como un acorde disminuido y es resuelto a Mi mayor.

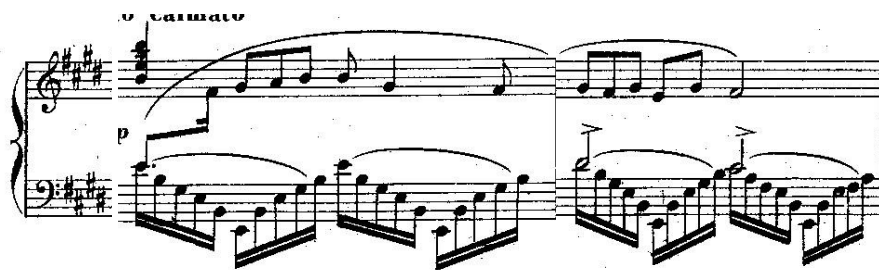


Si °

Mi mayor

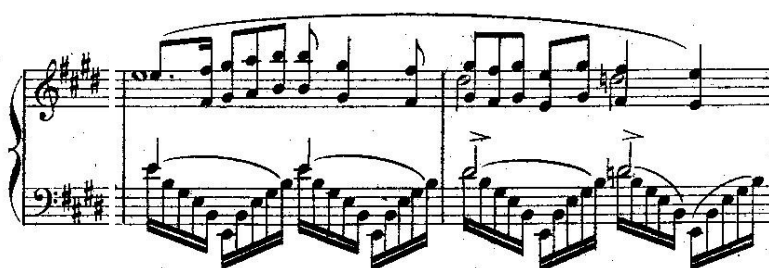
Si °

La siguiente sección comienza con un cambio a la armadura de Mi mayor. En la voz central podemos escuchar una variación rítmico-melódica del motivo de la sección B. Esta vez está acompañado en la mano derecha por un quintillo de dieciseisavos.



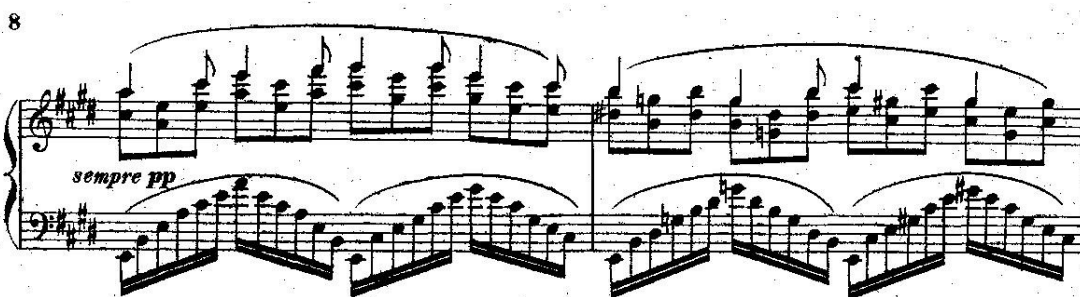
I (V) vi

En la frase que sigue, el motivo melódico se octava.



I V

La siguiente “variación” del motivo es por medio de un cambio de la rítmica de binaria a ternaria, y al mismo tiempo se aumenta la textura con el uso de las sextas paralelas. Esta frase se repite un par de ocasiones; la tercera vez que aparece presenta una variación en el bajo con el objetivo de modular. En esta frase Debussy utiliza un arpeggio muy amplio, en el que superpone un acorde al pedal de Mi (el acorde escrito en la parte de abajo corresponde al acorde que se sitúa por encima de este pedal).



IV (La mayor) Sol mayor Do sostenido menor

Para comenzar a finalizar la sección, por medio de la rítmica ternaria, se realiza una serie de cadencias hacia Sol sostenido mayor.

The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, including dynamic markings 'dim.', 'p', and 'rit.', and a triplet in the bass line.

A

En esta sección reaparece el material melódico de A con distintas texturas y en distintas octavas.

The treble clef features a melodic line with a triplet, and the bass clef features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking 'pp' is present.

Después de una serie de modulaciones, se regresa a la armadura original. La obra termina en Fa mayor.

The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, including dynamic markings 'très retenu', 'ppp', 'p', and 'pp'.



#### 4. 4. RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

En general, en la obra de Debussy lo más importante es la delicadeza del uso de los pedales del piano, con el objetivo de lograr distintos colores con el instrumento. En la Balada se tienen muchas posibilidades en este sentido; un ejemplo muy claro es la introducción (ej. 1), en donde por medio del uso del pedal *una corda* se puede tener un color diferente entre la parte del arpeggio y la parte del tema melódico.

Ej.1



Otro ejemplo es el pasaje en donde se utilizan los seisillos de semicorchea en la voz media (ej. 2). En esta sección el uso del pedal *una corda* le puede ayudar al intérprete a realizar un contraste, no sólo de dinámica, sino de color, lo cual puede ayudar al escucha identificar el cambio en la amplitud de la textura.

Ej. 2



*Con una corda*



*Sin una corda.*

Una parte importantísima donde se tiene que tener mucho cuidado con el uso del pedal es la parte final, ya que la armonía tiene que ser sumamente clara y puede ser altamente contrastante en cuanto a colores. En el ejemplo 3, se puede utilizar el pedal *una corda* al momento de atacar el acorde y liberarlo al momento de tocar la melodía.

Ej. 3



Si bien la partitura trae algunas indicaciones de agógica, la música misma pide un mayor número de *ritenuti* en su interpretación; lo recomendable en este sentido es la utilización de cambios agógicos con el objetivo no de cambiar el pulso o crear expectativa, sino con el objetivo de que los distintos colores que se crean, por los arpeggios en el registro medio o grave del instrumento puedan ser escuchados, y para que el sonido de alguna manera, se “disipe”.

Una de las dificultades técnicas de la obra es lograr tres cosas en el toque: ligereza, precisión rítmica y una dinámica suave que permitan resaltar la melodía (ej. 4). Una buena estrategia para lograrlo, es estudiarlo con diferentes articulaciones, diferenciando la melodía de la parte armónica, sobre todo cuando ambas partes se encuentran en la misma mano (ej. 5). El método es tocar una voz *legato* y otra *staccato*.

Ej. 4



Ej. 5



Esta estrategia puede servir para poder diferenciar las capas sonoras en muchos pasajes de la obra de mayor o menor complejidad textural.

## **CAPITULO 5**

**Ramón Serratos. Música mexicana.**

## 5. 1. ASPECTOS BIOGRAFICOS

### **Ramón Serratos**

(Nayarit 1895- México D.F. 1973)

Pianista, compositor y pedagogo nayarita. En 1907, a la edad de doce años, asume el cargo de organista en la parroquia de Compostela, su ciudad natal. Para el año de 1910, comienza a tomar clases con José Rolón, quien regresaba de París. De José Rolón, Serratos no sólo aprendió las nuevas técnicas pianísticas, sino que obtuvo conocimiento de las nuevas corrientes de composición, como el impresionismo, así como el oficio y la inquietud de encontrar su propia poética musical.

En 1915, Serratos obtiene, por parte de la Academia de Música de Guadalajara, el diploma como pianista profesional en el Teatro Degollado de Guadalajara. En esta misma ciudad recibió la condecoración “José Clemente Orozco” de parte del Gobierno del Estado, por su labor como pedagogo en la entidad tapatía.

En la década de los años veinte, gracias a la relación amistosa con el pianista Josef Lhévinne, tuvo la oportunidad de desarrollar una teoría pianística basada en teorías y técnicas tanto de Lhévinne como de otros pianistas importantes como Busoni, Godowsky, Leimer y Giesecking. Al lado de su esposa Aurora Garibay, fundó uno de los primeros dúos pianísticos de México, al mismo tiempo que dedicaba su tiempo a la música de cámara y a su carrera como solista. En Guadalajara fue el encargado de la reorganización de la “Sociedad Artístico Musical”, entidad destinada a la organización de temporadas de conciertos. Esto le dio la oportunidad de presentar a jóvenes pianistas mexicanos.

Años más adelante, ya en la Escuela de Música de la UNAM, impartió la cátedra de “Investigación Pianística”. Durante los años cincuenta, Serratos fue director de la ENM.

## 5. 2. CONTEXTO HISTÓRICO

México a principios de siglo XX era una sociedad marcada por la desigualdad y un ambiente político inestable; por un lado la clase alta mexicana, inmersa en la vida urbana; por otro lado la burguesía liberal y en la base de todo esto la clase campesina destinada a los trabajos en las haciendas. Es en 1910 cuando, debido principalmente a la desigualdad social, estalla la Revolución Mexicana con el objetivo de derrocar al dictador Porfirio Díaz y establecer una “vida democrática” en México. Durante aproximadamente 10 años, la vida política en México estuvo permeada por luchas armadas, traiciones políticas y reformas nacionalistas.

Si bien el resultado del porfiriato fue la Revolución Mexicana, en el aspecto cultural, el resultado fue la influencia francesa en todos los campos del arte, desde la arquitectura hasta la música. Es en esta época cuando corrientes netamente francesas, como el impresionismo, se funden con los sonidos mestizos característicos de nuestra nación, con la tradición romántica europea y al mismo tiempo con la llamada música de salón. En este periodo es cuando los compositores más importantes como Manuel M. Ponce y José Rolón, con el apoyo oficial, lograron el acercamiento a estas corrientes.

Serratos pertenece a una nueva generación de artistas; sin embargo, la influencia de los compositores afrancesados es clara, así como también la antigua tradición romántica. La fecha de composición de la Bagatela es, presumiblemente, antes de 1925. Es un ejemplo del estilo de Serratos, música con influencia post-romántica, pero al mismo tiempo “innovadora” en el campo de la armonía debido al uso de la disonancia. Si bien durante el México post-revolucionario, época en la que Serratos aún estaba activo, una nueva generación de músicos postró su creatividad en la corriente modernista, su lenguaje se identifica más con el de generaciones pasadas.

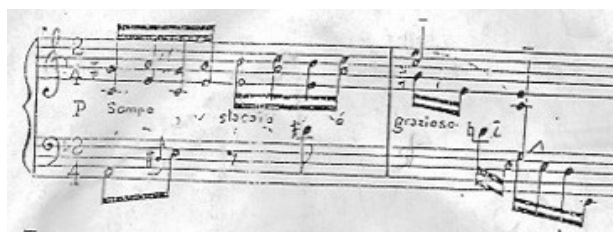
### 5.3. ANALISIS ESTRUCTURAL

#### Bagatela

Nota: El texto musical utilizado es un manuscrito, se desconoce si es de la mano misma del compositor o es trabajo de un copista.

A

La Bagatela comienza con una frase de dos compases, la cual se repite para formar una frase de cuatro compases.



i

V

La siguiente frase se complementa con dos compases que se utilizan para cerrar por medio de una cadencia a la dominante. En esta frase se utiliza el quinto grado menor, sugiriendo el uso de la escala menor natural.



i

v

(V)----- V

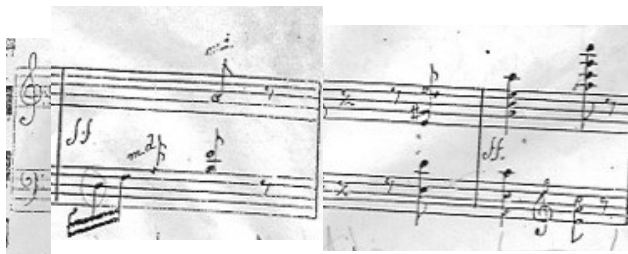
El siguiente periodo está compuesto por la repetición de la primera frase y la variación armónico-melódica de la segunda. Esta variación incluye la aumentación en el número de compases para realizar una cadencia a la tónica. El último compás de esta sección se repite tres veces octavado.



i

(V)-----iv

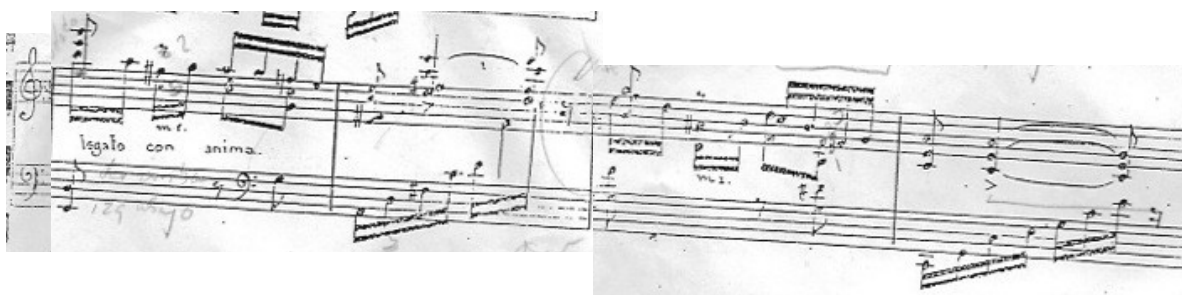
i



V i

B

En esta sección se utiliza una frase de dos compases. Durante los primeros seis compases se realiza en diferentes grados.



VI

(V)-----II

(V)---- i



VI

V

Los siguientes seis compases utilizan material utilizado en A y sirven como un tipo de puente hacia una cadencia. El material que se presenta en los dos primeros compases se repite a la octava superior un par de ocasiones para completar el periodo.



(V)-----V

Este periodo se repite con una variación armónico-melódica en el “puente”.



(V)-----v



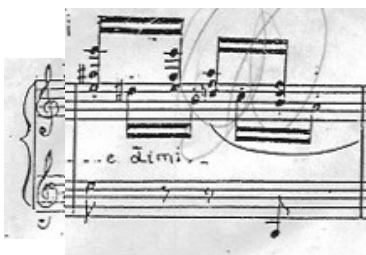
ii V ii



V

## CADENCIA

La primera parte de la cadencia está construida con este motivo, el cual se repite sucesivamente en las octavas inferiores. Si bien el motivo utiliza diferentes acordes, el carácter es netamente melódico.



La segunda parte está construida con este segundo motivo que se repite, pero ahora en las octavas superiores.



Después de la cadencia se retoma A con una variación rítmica en la última cadencia. Al final la forma de la Bagatela es la siguiente:

A - B - A



## 5. 4. RECOMENDACIONES INTERPRETATIVAS

Una de las dificultades técnicas de la obra de Serratos es lograr una ejecución limpia de los intervalos armónicos (ej.1) debido a que la música es disonante; para lograrlo, se recomienda el estudio individual de los pasajes en *legato* y después con la articulación *non legato*.

Ej. 1



El trabajo que se tiene que hacer de balance sonoro, sobre todo en la parte B (ej. 2) para resaltar la línea melódica, es trabajar con diferentes articulaciones, diferenciando *legato* para los dedos que tocan la melodía y *stacatto* para los dedos que sean los encargados de los intervalos, con el fin de lograr una fuerza distinta que nos dará como resultado un contraste dinámico dentro del mismo intervalo.

Ej. 2



Un aspecto más a considerar en la obra es el aspecto del movimiento de la mano y de la muñeca. Se tiene que poner especial atención en la posición de estas dos partes de nuestro cuerpo encima del teclado y volverlas conscientes, ya que muchas veces, debido a las extensiones y a la dirección melódica, se vuelve más cómodo si se encuentra una posición natural sobre el teclado.

## CONCLUSIONES

Como conclusión me gustaría hablar acerca de mi experiencia con las obras abarcadas y la enseñanza que he recibido de cada una de ellas. En general, haber podido armar un recital en el que se incluyan obras de los distintos periodos de la música occidental, me permitió profundizar en mis conocimientos en torno al piano y, al mismo tiempo, descubrir las distintas relaciones entre los autores, así como la influencia de sus trabajos y vidas en generaciones siguientes.

En particular la obra de Soler me ayudó a comprender la transición entre el lenguaje barroco y el lenguaje clásico y cómo es que se da esta transición con los diferentes elementos musicales. En este sentido transicional se encuentra también la sonata de Beethoven, tanto en su propio catálogo, como en el momento de la historia de la música en el que fue escrita. De la obra de Chopin, lo que puedo comentar es el aprendizaje que pude obtener de una obra que representa un arte maduro y personal. Los comentarios de la música de Debussy los tendría que hacer en el sentido de los paradigmas que rompió el compositor, y por supuesto los recursos pianísticos utilizados. Fue también interesante observar cómo toda esta tradición se relaciona con nuestro país directamente, y como fue entendida en su momento por compositores nacionales.

## ANEXO

### Notas para programa de mano.

En este recital se presentará música de los cinco diferentes periodos de la música de concierto.

El recital inicia con la música del padre Antonio Soler, quien nació en el municipio español de Olot, y fue uno de los principales compositores para teclado que España ha dado al mundo.

Tuvo formación desde temprana edad gracias a la iniciativa de su padre y se cree que recibió lecciones del mismo Scarlatti en el Escorial. Durante su juventud se convirtió en maestro de capilla del monasterio del Escorial, en donde recibió su formación y donde vivió la mayor parte de su vida.

La música del padre Soler es una mezcla bastante interesante entre el lenguaje del barroco tardío gestado en Italia, específicamente de la música de su posible mentor Scarlatti, y, en algún sentido, con sus raíces españolas. Dentro de las innovaciones de la música de Soler se encuentra su particular visión de la modulación descrita en su tratado *Llave de la modulación y antigüedades de la música*.

Las tres sonatas interpretadas en este recital son una muestra del característico estilo de este compositor, en el cual se puede percibir el germen de la sonata clásica por medio del cambio de tonalidad de las secciones, así como una sección media como una especie de desarrollo.

Este tipo de recursos compositivos alcanzó su más alto nivel en la escuela vienesa, con Haydn como el maestro, Mozart como el más grande exponente y Beethoven como el compositor que llevó esta forma clásica de arte a un nuevo nivel. Y es de este último compositor de quien se interpretará la Sonata No. 5 Op. 10 No.1. Fue compuesta en la juventud del compositor, durante su estadía en la ciudad de Viena, en una etapa de su vida en la cual se encontraba en formación y su fama estaba en ascenso. El joven virtuoso del piano se codeaba con la alta aristocracia vienesa y tenía prácticamente el mundo a sus pies.

Es una obra que nos muestra un poco de lo que Beethoven haría en sus obras posteriores. La sonata está compuesta por tres movimientos: *Allegro e con Brio*, *Molto Adagio* y *Prestissimo*. El primer movimiento es una forma sonata clásica, pero con algunas innovaciones en cuanto los cambios de tonalidad entre las secciones. El segundo movimiento es un movimiento lento con carácter lírico y, finalmente, el tercer movimiento nos presenta de nuevo una forma sonata de menos extensión que el primer movimiento.

Como ya se mencionó, Beethoven fue el compositor que llevó esta forma de arte a un nuevo nivel, con una nueva visión no sólo del arte sino del artista mismo. Esto, junto con los cambios sociales derivados principalmente de la Revolución Francesa, trajo como consecuencia una nueva manera de concebir la vida y, naturalmente, el arte fue el fiel reflejo de este cambio de actitud con una nueva estética llamada romanticismo. Chopin fue uno de los principales expositores de este arte, no sólo por las innovaciones en el lenguaje musical, sino también por el estilo de vida apegado a la nueva visión del mundo del artista romántico.

La obra romántica presentada en este recital será la Polonesa en Do sostenido menor op. 26 No. 1, compuesta en la ciudad de París, durante una etapa de la vida del compositor en la que el exilio obligado de su natal Polonia lo tenía con sentimientos nostálgicos, pero al mismo tiempo, se encontraba entusiasmado por la maravillosa vida cultural de la ciudad. En esta obra se puede apreciar un lenguaje completamente distinto al de Beethoven; esto no es sólo debido a una nueva estética musical, sino a un desarrollo del instrumento a través del tiempo y por lo tanto de los recursos pianísticos disponibles para los compositores.

Para el siglo XX el instrumento era prácticamente el que conocemos hoy día y los compositores podían aprovechar al máximo sus posibilidades; uno de estos ejemplos es Claude Debussy, quien fue un prolífico compositor de música para piano, y quien cambió el paradigma del lenguaje pianístico y musical en este siglo.

Nacido en Saint Germain-en-Laye, comenzó a recibir formación musical a muy temprana edad. A los 22 años resultó ganador del Premio de Roma. A su regreso a París fue uno de los compositores que logró mayor trascendencia e influencia en la historia de la música. La Balada que será interpretada en este recital es una obra que nos muestra un poco del revolucionario lenguaje de Debussy. Con inusitadas armonías modales y un tratamiento textural único, la Balada, anteriormente llamada Balada Slava por el tema melódico que utiliza, es una obra de juventud que funciona como un tipo de catálogo del lenguaje que desarrollará en obras como su serie de Preludios o sus Imágenes.

La influencia que el mundo europeo y en específico el mundo francés tuvo en México gracias a la figura de Porfirio Díaz, se vio reflejada en la creación musical de los compositores mexicanos. Ramón Serratos fue uno de los herederos de esta tradición. Fue un destacado pianista, compositor y pedagogo nayarita, quien gracias a los lazos con pianistas de la talla de Lhevine, Busoni y Giesecking, colaboró en el desarrollo de una escuela pianística mexicana. Su obra presentada en el recital, Bagatela, es una pieza ternaria con un lenguaje modernista, pero sin perder de vista la tradición romántica, que hace uso de la disonancia como elemento primario de la composición.

## BIBLIOGRAFÍA

Camino, Francisco

*Barroco*

Ollero & Ramos

Madrid, España

2002

Powell, Linton E.

*A Story of Spanish Piano Music*

Indiana University Press

Bloomington, EU

1980

Plantinga, Leon

*La música romántica*

Akal

Madrid, España

1992

Scott, Marion

*Beethoven*

Schapiro

Buenos Aires, Argentina

1960

Orga, Ates

*Beethoven*

Ma Non Troppo

Barcelona, España

2001

Orga, Ates  
*Chopin*  
Ma Non Troppo  
Barcelona, España  
2003

Korngold, Louise  
*Chopin*  
Juventud  
Barcelona, España  
1963

Liszt Franz  
*Life of Chopin*  
Dover  
Nueva York, Estados Unidos  
2005

Manzanos, Arturo  
*Apuntes de la historia de la música II*  
SEP  
México D.F.  
1975

Herzfeld, Friedrich  
*La música del siglo XX*  
Labor  
Barcelona, España  
1964

Vallas, Leon  
*Claude Debussy his life and works*  
Dover  
Nueva York, Estados Unidos  
1973

Strobel Hienrich  
*Claude Debussy*  
Rialp  
Madrid, España  
1966

## RECURSOS ONLINE

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo\\_gmo](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo_gmo)  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo\\_t237](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo_t237)  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo\\_t114](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo_t114)

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg11?q=beethoven&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg11?q=beethoven&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit)

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353?q=debussy&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353?q=debussy&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26133?q=antonio+soler&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26133?q=antonio+soler&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099?q=chopin&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099?q=chopin&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)