



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN PIANO

PRESENTA

ANDREA PADILLA ROMERO

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO DELGADO PARRA

**MÉXICO DF
2015**



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.

Contenido

Introducción.....	1
Programa.....	2
Capítulo I. <i>Johann Sebastian Bach. Preludio y Fuga en Sol menor BWV 885</i>	3
1.1 Semblanza biográfica.....	5
1.2. La obra para clave de Johann Sebastian Bach.....	7
1.2.2 El Clave bien temperado.....	9
1.3 Análisis formal	11
1.3.1 Preludio.....	11
1.3.2 Fuga	15
1.4 Sugerencias interpretativas.....	24
Capítulo II. <i>Wolfgang Amadeus Mozart. Sonata para piano en La menor KV 310</i>	27
2.1 Semblanza biográfica	29
2.2. Particularidades de la obra multi-estilística de W. A. Mozart.....	32
2.2.1 Las sonatas para piano	33
2.3 Análisis formal	36
2.3.1 Allegro maestoso.....	37
2.3.2 Larghetto	44
2.3.3 Presto.....	49
2.4 Sugerencias interpretativas	54
Capítulo III. <i>Fryderyk Chopin. Balada no. 1 en Sol menor Opus. 23</i>	57
3.1 Semblanza biográfica	59
3.2 La obra creativa de Fryderyk Chopin.....	62
3.2.2 Baladas	67
3.3 Análisis formal	68
3.3.1 Balada no. 1 en Sol menor Opus. 23.....	68
3.4 Sugerencias interpretativas	80

Capítulo IV. Manuel M. Ponce. Balada mexicana	86
4.1 Semblanza biográfica.....	87
4.2 El nacionalismo de Ponce desarrollado a través del estilo romántico y un lenguaje moderno	90
4.3 Análisis formal	93
4.3.1 Balada Mexicana.....	93
4.4 Sugerencias interpretativas.....	102
Capitulo V. Karol Szymanowski. Estudio Op. 4 No. 3.....	105
5.1 Semblanza biográfica	106
5.2. Influencias y Estilo de Karol Szymanowski.....	110
5.2.1 Estudios Opus 4.....	113
5.3 Análisis formal	115
5.3.1 Estudio Opus. 4 No. 3.....	115
5.4 Sugerencias interpretativas	121
Capitulo VI. Henryk Mikołaj Górecki. Preludios Op.1	125
6.1 Semblanza biográfica	126
6.2. La obra creativa de Henryk Mikołaj Górecki.....	127
6.2.1 Preludios Op. 1.....	130
6.3 Análisis formal	130
6.3.1 Preludio I	130
6.3.2 Preludio II	137
6.3.3 Preludio III	140
6.3.4 Preludio IV	144
6.4 Sugerencias interpretativas	149
Fuentes.....	153
Anexos.....	157

*"La música brinda alma al universo, alas a la mente,
vuelo a la imaginación y vida a todo ".*

- Platón.

*A la memoria de
María Romero Castro y
Jesús María Figueroa Santacruz.*

Agradecimientos

"Con mi música, Yo sólo intento expresar el alma y el corazón del hombre".

- Frédéric Chopin

Dedicado a Army, mi fiel compañero de estudio, maestro de vida y ser maravilloso que ha impregnado mi vida de felicidad absoluta y ha contribuido, gracias a su ejemplo de sensibilidad y nobleza, a ser de mí una mejor persona día a día, Gracias.

A mis maestros:

Jorge Zúñiga Olmos, por la formación invaluable que me ha brindado con su perseverancia. Cimiento importante en los momentos iniciales de mi formación, lleno de paciencia y cariño a lo largo de mi carrera, mostrándome su ejemplo excepcional como músico.

Wojciech Nycz, por su magnífica dedicación y empeño en mi realización como pianista, su sabiduría plena que trasciende el límite de las clases y proyecta, como nadie, la comprensión del arte de la Música y la virtud de tocar el Piano.

Luis Iván Jiménez Olivera, por su apoyo total en mi crecimiento, su trato fraterno, motivación y singular ejemplo de gran pianista y persona de inmensa calidad, digna de admirarse y seguirse.

Gustavo Delgado Parra y David Domínguez Cobo, por su soporte, dedicación y paciencia en la elaboración de las Notas al programa y valiosos conocimientos en mi desarrollo profesional.

A mis padres y familia:

Patricia A. Romero Sáenz y Jesús Padilla García, hermana Emma Padilla Romero; familia materna, Andrea Sáenz García, Agustina Romero Sáenz y María de la Luz Romero Sáenz. por todo su esfuerzo durante mi proceso, sus sacrificios para ayudarme a cumplir mis sueños y por brindarme, desde mis primeros días, el amor y cariño de una familia.

A mis amigos:

Stefan Steinmann, por las grandes enseñanzas de vida, su respaldo incondicional en momentos difíciles, gratos momentos de alegría y su impulso perseverante en mi paso a los escenarios.

Ivonne Jaime Palau y Familia Fernández Alcázar y León, por su amistad invaluable que, junto con Martha A. Pérez Tapia, Laura Carolina Barros y José Eduardo Martínez Díaz, han escuchado, aprobado y celebrado todos mis proyectos e inquietudes profesionales y personales.

A José Omar Hernández León, por su compañía y amor absoluto, cómplice que ha ido enriqueciendo a diario una maravillosa relación, contribuyendo a una felicidad compartida y por su ayuda constante en mis diferentes facetas personales.

A Grieg, Galia y Nero porque todos los momentos con ellos están llenos de alegría y nobleza. Su amor y fidelidad desinteresados no tienen límites y son dignos de admirarse y seguirse.

A mis alumnos:

Erika Leticia Fernández Muñoz, Mariano Montiel Arambarri, Carlos Villarreal Luján y Clementina Bretón García, Roberto Torres Cordero, Roció Trejo Maldonado y Luis Corrales Estrada, por su constante aliento, admiración y cariño impulsándome a ser mejor maestra y pianista, y en general a todos mis alumnos, porque al brindarme la oportunidad de enseñarles, confirmo, día a día, mi pasión por la Música. Me han hecho aprender, entre otras cosas, la gran responsabilidad que posee un profesor al tener en sus manos la guía y el cuidado de personas talentosas.

A todas las personas y demás amigos, que han intervenido en la preparación de éste trabajo, han formado parte de grandes momentos de mi vida, han sido pedestal en situaciones difíciles y han contribuido a mi superación personal y profesional.

Introducción

Éste trabajo proporciona información diversa sobre las obras que conforman el contenido del Programa de Titulación presente, con la finalidad de brindar un acercamiento a las obras interpretadas en el Recital y apoyar el conocimiento de éstas, con aspectos necesarios para profundizar en su conocimiento y lograr la comprensión ideal de las mismas.

Está dividido por capítulos y ordenado cronológicamente de acuerdo a la fecha de creación de cada unas de las obras, con la excepción de la obra mexicana, ya que tomando un criterio basado en el estilo bajo la que fue compuesta se optó por colocar después de la obra romántica. Cada capítulo contiene un subíndice que proporciona información de cada obra y entorno a ellas, considerando una pequeña introducción que proporciona un acercamiento al contexto histórico, entorno social, características del estilo o influencias de los compositores, entre otros. Todos los capítulos contienen como primera parte una semblanza biográfica del compositor referente a la obra. El segundo punto expone las características de su obra, influencias que ayudaron a desarrollar la obra creativa y estilo o estilos que caracterizan a los mismos. El tercer punto está conformado por el análisis de cada obra, proporciona información de carácter musical, como la conformación estructural, movimientos armónicos y melódicos establecidos, tipo de textura y estilo compositivo y detalles de carácter expresivo, entre otros, apoyados por imágenes de los pasajes descritos facilitando la comprensión al lector. Cabe señalar que el análisis se ha elaborado con el apoyo del Profesor David Domínguez Cobo considerando su criterio analítico en múltiples aspectos. Finalmente el cuarto punto posee las sugerencias interpretativas que consideramos propias a cada obra, proporcionando recomendaciones que competen a la ejecución de cada una ellas en el instrumento, enfocándose sobre aspectos técnicos e interpretativos que faciliten y dirijan la comprensión a futuros interpretes o interesados en éstas para su ejecución. En términos generales se establecen sugerencias sobre el ataque en diferentes pasajes, manejo de texturas y planos sonoros, dirección e interpretación de las líneas melódicas dentro de pasajes polifónicos, uso e importancia del *Legato*, manejo del pedal, además de aspectos interpretativos como elementos de dinámica, agógica, tratamiento del *Rubato*, entre otras. Ésta última sección se realizó con el apoyo de los maestros Wojciech Nycz y Luis Iván Jiménez Olivera, quienes a lo largo de la Carrera y en todo el proceso de preparación del repertorio de titulación me han brindado múltiples y valiosos consejos sobre la ejecución e interpretación de las obras.

Programa de Titulación

Preludio y Fuga en Sol menor No. XVI BWV 885

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
6´12”

Sonata para Piano en La menor No. 8 KV 310

- I. Allegro Maestoso*
- II. Andante Cantabile con Espressione*
- III. Presto*

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)
20´45

Balada en Sol menor Op. 23 No. 1

Fryderyk Chopin
(1810-1849)
11´15

Balada Mexicana

Manuel María Ponce
(1882-1948)
6´53”

Estudio en Si Bemol menor Op. 4 No 3

Karol Szymanowski
(1882-1937)
5´22”

Cuatro preludios para piano Op. 1

- I. Molto agitato*
- II. Lento-recitativo*
- III. Allegro scherzando*
- IV. Molto allegro quasi presto*

Henryk Mikolaj Górecki
(1933-2010)
8´37”

Capítulo I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio y Fuga en Sol menor BWV 885.

Durante la segunda mitad del siglo XVII la música instrumental estuvo determinada por las condiciones de los instrumentos ya que éstas iban en aumento y continuo desarrollo. Las posibilidades ofrecidas por los clavicémbalos de doble teclado, los órganos y la familia de las cuerdas inspiraron la imaginación de los compositores quienes crearon nuevas estructuras e idiomas. Las composiciones inspiradas en éstos instrumentos fueron Tocatas, Preludios o Fantasías continuamente acompañadas de una Fuga, Variaciones, Pasacaglias y Chaconas, arreglos de Corales Luteranos o de material litúrgico y Sonatas entre otros. Las composiciones para cuerdas se realizaban en su mayoría para conjuntos creando Sonatas de Iglesia o de Cámara, Sinfonías, Suites y Conciertos, por mencionar algunos.¹

La música del barroco tardío se desarrolló bajo la influencia del estilo francés y el estilo italiano principalmente. Compositores y teóricos reconocían ambos estilos como pilares fundamentales en el desarrollo de éste arte.²

La música italiana poseía exuberante vigor y se desarrollaba imparablemente en el terreno de la opera y la música instrumental.³ Los recursos armónicos de la tonalidad, el estilo de concierto en la música instrumental y vocal así como las formas estructurales de sonata y concierto fueron parte de los recursos y elementos importantes aportados por ésta. El estilo de concierto fue conocido gracias a las obras del Antonio Vivaldi (1678-1741) cuyas obras fueron imitadas por compositores alemanes, otro modelo de influencia radicó en la instrumentalización del bel canto en la ópera.⁴ El estilo italiano se expandía por toda Europa debido a las mejoras en la comunicación y el uso de la imprenta. Los compositores italianos viajaban por todo Europa difundiendo tanto la música como la técnica interpretativa.⁵

Por parte del estilo francés fueron determinantes los esquemas programáticos y patrones coloristas de la música instrumental, formas como la suite de danzas y la obertura, la disciplina

¹ Jay Grout, Donald. (1995). *Historia de la Música Occidental Vol. I*. Madrid. Alianza Música. p. 449.

² Bukofzer, Manfred F.(1986). *La Música en la época barroca, de Moteverdi a Bach*. Madrid. Alianza Editorial. p. 269.

³ Camino, Francisco. (2002). *Barroco*. Madrid. Ollero y Ramos. p. 24.

⁴ Bukofzer, Manfred F. Op. Cit. p. 269-270.

⁵ Camino, Francisco. Op. Cit. pp. 24-25.

orquestal y la florida ornamentación de las melodías, entre otras. La técnica en los instrumentos de teclado de François Couperin (1668-1733) y las innovaciones orquestales de Jean B. Lully (1632-1687) también fueron factores de esencial influencia.⁶

El estilo alemán, reconocido como el tercero dentro de los estilos nacionales tenía como principales características una marcada tendencia al empleo de solidas texturas de tipo contrapuntístico y armónico, ejerciendo el papel de mediador entre los dos estilos antes mencionados, ayudando a crear una compleja unidad de los tres estilos, culminando con la música de Bach y logrando alcanzar una universalidad y singular distinción gracias a la fusión de éstos. Los alemanes no se limitaron a realizar imitaciones sino desarrollaron las formas musicales y las fusionaron con su característico idioma armónico y contrapuntístico. Hubo un magnífico desarrollo de la escuela de clavicembalistas y organistas considerando desde Johann J. Froberger (1616-1667) hasta Johann S. Bach (1685-1750).⁷

En 1680 Bartolomeo Cristofori (1655-1731) dio a conocer el *Pianoforte*, un instrumento más versátil y sonoro que un siglo después habría sustituido casi por completo al clave.⁸

Tres compositores emblemáticos del Barroco tardío fueron: Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Éstos abarcaron todos los géneros musicales del periodo barroco, especialmente Bach y Haendel fusionaron todos los conocimientos musicales de la época, finalizando con un patrimonio musical insuperable, elevando a ambos compositores como grandes representantes del periodo en general.⁹

Durante los 150 años que duró el periodo barroco la música logró desarrollarse como una de las artes más vigorosas, variadas y extendidas. Se desarrollaron gran cantidad de formas y estructuras vocales e instrumentales, logrando extenderse por todo el continente e interpretándose en recintos sacros, populares, políticos y educativos. Cada una de las naciones desarrollo su propio lenguaje, sentando las bases de un estilo que se desarrollaría con vigor.¹⁰

⁶ Bukofzer, Manfred F. Op. Cit. pp. 269-270.

⁷ Bukofzer, Manfred F. Op. Cit. pp. 269-271.

⁸ Camino, Francisco. Op. Cit. p. 25.

⁹ Camino, Francisco. Op. Cit. p. 25.

¹⁰ Camino, Francisco. Op. Cit. p. 25.

Semblanza Biográfica.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Alemania el 21 de marzo de 1685.¹¹ Hijo de Johann Ambrosius Bach (1645-1695), organista y músico principal de la corte.¹² Bach quedó huérfano a los 10 y fue a vivir a *Ohrdruf*, Alemania con su hermano mayor Johann Christoph Bach (1642-1703),¹³ de quien recibió lecciones de clave y órgano.¹⁴ Bach poseía grandes capacidades, dominando con rapidez piezas de gran nivel de compositores contemporáneos como J. J. Froberger (1616-1667), C. F. Fischer (1656-1746), J. Pachelbel (1653-1706) y D. Buxtehude (1637-1707).¹⁵ Fue miembro del coro de la iglesia de San Miguel en *Lüneburg*, permaneciendo 3 años y tomando lecciones con el organista y compositor Georg Böhm (1661-1733).¹⁶ Su pasión por el órgano y el clavicordio lo hicieron viajar a pie a Hamburgo en distintas ocasiones para escuchar al célebre organista Johan Adam Reinken (1643-1722), Bach realizó viajes a *Celle* con la intención de familiarizarse con la música francesa interpretada por la orquesta de dicha ciudad.¹⁷ En 1703 fue músico de la corte de Weimar. Un año más tarde fue nombrado organista y Maestro de capilla de la iglesia de San Bonifacio en *Arnstadt*.¹⁸ Con la finalidad de alcanzar un mayor perfeccionamiento viajó a *Lübek* para escuchar a D. Buxtehude, organista de la iglesia de Santa María en dicha ciudad. Pasó tres meses escuchando y aprendiendo de éste gran maestro.¹⁹ En 1707 aceptó el puesto de organista en la iglesia de San Blas en *Mühlhausen* y contrajo nupcias con su prima Maria Barbara Bach (1684-1720). En 1708 se convirtió en organista de la Capilla del duque de *Saxe-Weimar*, donde permaneció 9 años.²⁰ En palabras de J. N. Forkel: “Weimar fue un medio muy favorable para el desarrollo del

¹¹ Forkel, Johann Nikolaus. (1978). *Juan Sebastián Bach*. México DF. Fondo de Cultura Económica. p. 38.

¹² Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. (2007). *Johann Sebastian Bach*. Enero 25, 2015, de Oxford Music Online, Grove Music Online, Oxford University Press Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e715?q=johann+sebastian+bach+&search=quick&pos=2&_start=1

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Forkel, Johann Nikolaus. Op. Cit, p. 38.

¹⁵ Epstein, Ernesto. (2014). *Bach, Pequeña antología biográfica*. Buenos Aires. Ricordi Americana. pp.100-101.

¹⁶ Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. Op. Cit.

¹⁷ Forkel, Johann Nikolaus. Op. Cit, p. 40.

¹⁸ Smallman, Basil. (2007). *Bach, Johann Sebastian*. Oxford Music Online, Grove Music Online, Oxford University Press. Enero 23, 2015. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e522>.

¹⁹ Forkel, Johann Nikolaus. Op. Cit, pp. 40-41.

²⁰ Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. Op. Cit.

genio de Bach.”²¹ De ésta época datan: el Preludio y Fuga en Re BWV532, la Fantasía y Fuga en Sol menor BWV542, la Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor BWV 564, y muchos de los preludios corales del Pequeño Libro de Órgano BWV599-644 junto con arreglos para teclado de obras de Vivaldi y otros, involucrándose con el estilo de concierto italiano de crucial importancia para la expansión de su obra creativa. Su nuevo puesto de Maestro de Concierto en 1714 trajo consigo el deber de proporcionar una nueva cantata de iglesia cada mes.²² En 1717 el príncipe Leopold (1694-1728) de *Anhalt-Köthen* nombró a Bach Maestro de Capilla de su corte, función que desempeñó por seis años. Entre las obras de éste periodo se encuentran los 3 Conciertos para violín, 6 Suites para violonchelo solo, Conciertos de Brandemburgo, 6 Sonatas para violín y clave, 4 Sonatas para flauta y clave, posiblemente 4 Oberturas para orquesta y el Concierto italiano para instrumento de teclado. Creó obras con carácter didáctico como el Pequeño Libro de Clave que preparó para su hijo Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), 15 Invenciones y 15 Sinfonías, 6 Suites inglesas y 6 Suites francesas. En 1720 su esposa murió y en diciembre de 1721 se casó con Anna Magdalena Wilcken (1701-1760).²³ En 1722 terminó de compilar el primer libro del Clave bien temperado y empezó el pequeño libro para Anna Magdalena Bach.²⁴ En 1723 Bach fue nombrado Director de música y Cantor de la escuela de Santo Tomás en *Leipzig* donde trabajó hasta su muerte.²⁵ Compuso más de 250 cantatas de iglesia, la Pasión según San Mateo, Misa en Si menor, Oratorio de Navidad, las Variaciones Goldberg y obras inconclusas como el Arte de la Fuga.²⁶ En Leipzig recibió el título de Maestro honorario de la capilla del duque de *Wiesenfels* y en 1736 el título de Compositor de la corte de Augusto III (1696-1763) rey de Polonia y elector de Sajonia. El último viaje realizado por Bach fue a *Postdam* a finales de 1747, debido a la insistencia del rey Federico II el Grande (1712-1786), quien estaba al tanto de su talento y deseaba conocerle.²⁷ En 1740 comenzó a tener problemas con la vista y en el último año de su vida estaba ciego casi por completo.²⁸ El arduo trabajo realizado por Bach debilitó su vista, aumentando su cansancio durante los últimos dos años. Fue intervenido dos veces con la intención de

²¹ Forkel, Johann Nikolaus. Op. Cit. p. 41.

²² Smallman, Basil. Op. cit.

²³ Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. Op. Cit.

²⁴ Kolneder, Walter. (1996). *Guía de Bach*. Madrid: Alianza Editorial. 23.

²⁵ Forkel, Johann Nikolaus. Op. Cit, p. 44.

²⁶ Kolneder, Walter. Op. Cit, p. 25.

²⁷ Forkel, Johann Nikolaus. Op. Cit. p. 45-47.

²⁸ Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. Op. Cit.

recuperar la vista, sin obtener éxito alguno y deteriorando más su constitución física. Diez días antes de su muerte recupero la vista, sin embargo horas más tarde Bach sufrió un ataque de apoplejía seguida de fiebre sin que ningún cuidado medico sirviera.²⁹ Se cree que Bach pudo haber sufrido una forma grave de diabetes.³⁰ Finalmente la tarde del 30 de julio de 1750 Johann Sebastian Bach falleció a los 65 años de edad.³¹

La obra para clave de Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach tuvo una formación como violinista, ejecutante de clave, organista y compositor, siendo la música para órgano la en un principio llamó su interés como compositor.³² Era un profesor codiciado en *Weimar* y su traslado a *Leipzig* trajo una expansión decisiva de su actividad docente, constituyendo a los instrumentos de teclado como un elemento de apoyo en su actividad como compositor y en su labor docente.³³ Uno de los elementos esenciales del arte de Bach como compositor es la atención que le dio a las cualidades idiomáticas de los instrumentos, respetando tanto las diferencias entre órgano y clave como las de la familia de instrumentos de teclado de cuerdas como: clavicémbalo, clavicordio, laúd-clavicordio y fortepiano. Bach es claramente específico sobre los principales tipos de clavecín en su *Libro de Ejercicios para Teclado* (la primera parte para clavecín de un manual, el segundo y el cuarto para dos manuales). Tomó un interés activo en los experimentos de Gottfried Silbermann (1683-1753) sobre el desarrollo del fortepiano durante la década de 1730 y 1740. Hay una evidente relación entre la notoriedad de Bach como un virtuoso del teclado, su trabajo como profesor y el hecho de que su música para teclado es una de las más accesibles y disponible de toda su producción. Las obras para clave de Bach eran disponibles en Italia, Francia, Austria e Inglaterra hacia 1750.³⁴ Otro elemento característico

²⁹ Kolneder, Walter. Op. Cit. p. 28.

³⁰ Smallman, Basil. Op. cit.

³¹ Forkel, Johann Nikolaus. Op. Cit. p. 48.

³² Jay Grout, Donald. (1996). *Historia de la música occidental Vol. II*. Madrid. Alianza Música, p. 512.

³³ Wolff, Christoph. (2007). *Bach*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Enero 26, 2015. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023>

³⁴ Wolff, Christoph. Op. Cit.

del arte bachiano es el interés y disposición que poseía por agotar las posibilidades tanto formales como instrumentales.³⁵

Es en su estancia en la corte de Weimar donde Bach muestra un profundo interés por la música de compositores italianos, aprendiendo a formar temas más concisos, esquemas armónicos más claros y desarrollar temas a partir de un flujo rítmico continuo, estructuras formales lucidas, de grandes proporciones y contrastes en el *ritornello* del concierto, combinando estos elementos con su magnífica imaginación y una profunda maestría en la técnica contrapuntística formando el estilo “bachiano”.³⁶ En ciertas tocatas la influencia de la música italiana, de Alemania del norte y Francia conjugan con la misma importancia, después de 1712 la influencia de conciertos de Vivaldi, Marcello y otros italianos es más evidente. El *Pequeño Libro de Wilhelm Friedemann* de 1720 es una obra didáctica, contiene los inicios del *Clave bien Temperado*, así como las primeras versiones de las *Invenções* y *Sinfonías*. En 1722 destaca el primer libro del *Clave bien Temperado* con sus 24 preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores, superando en lógica, formato y calidad musical todos los esfuerzos anteriores hechos por otros compositores. El trabajo muestra un contraste perfecto y equilibrado entre los estilos libres y la construcción estricta, representado por diferentes tipos de preludio y fuga. La versión de las *Invenções* y *Sinfonías* datan de 1723, representan un método que tiene como objeto según Bach: enseñar el *obligato* a dos y tres partes. Los primeros vestigios de las grandes obras del período de Leipzig se encuentran en el *Pequeño Libro* de Anna Magdalena de 1725, se anticipa a las *Suites francesas* y a *Las partitas*, éstas últimas de 1726 representan la culminación de la producción de teclado de Bach; mientras que el *Clave bien Temperado* muestra el desarrollo del Preludio y Fuga en su máxima madurez. En 1735 apareció el *Concierto en estilo italiano* que encarna la última etapa en el proceso de la transcripción de conciertos instrumentales para teclado y contrasta con la *Obertura a la manera francesa* que representa lo que fue el estilo francés en armonía, ritmo, ornamentación e invención melódica. Entre 1741 y 1742 surgieron las *Variaciones Goldberg*, Bach no había cultivado la forma variación desde su juventud, por lo que el contraste entre éstas y sus primeras variaciones es muy marcado. Éste trabajo eclipsa a todos los demás en lo que se refiere a la técnica de realización y la influencia de Domenico Scarlatti es inconfundible en

³⁵ Basso, Alberto (1999). *La época de Bach y Haendel*. Madrid. Turner Libros. p. 130.

³⁶ Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 513.

ciertas secciones. En su monotemática construcción y su concepción contrapuntística, las *Variaciones Goldberg* preparan el escenario para las últimas obras para teclado: la *Ofrenda musical* y el *Arte de la Fuga*.³⁷

Finalmente, la obra para clave de Johann Sebastian Bach posee una personalidad cosmopolita, en la que conviven todos los aspectos adquiridos en su formación combinados con su particular genio creativo y la fascinante maestría en el uso del estilo contrapuntístico, determinando un lenguaje singular y excelso, resultado de la fusión entre la influencia de la música italiana, francesa y alemana con su singular personalidad.³⁸

El Clave bien temperado.

Una de las tareas de los músicos de finales del siglo XVII y principios del XVIII era lograr superar la dificultad de tocar las diferencias de tono que existían entre sostenidos y bemoles en los instrumentos de afinación fija que caracterizaba a los instrumentos de teclado, los cuales se afinaban con un sistema que favorecía ciertos intervalos dificultando la ejecución de todas las tonalidades. A consecuencia se creó un sistema diferente al sistema modal, llamado Temperamento igual³⁹ que consistía en dividir la octava en doce semitonos iguales y no solo solucionó los problemas de ejecución y audición sino amplió el panorama de la concepción de la armonía y el contrapunto.⁴⁰ A pesar de haber sido una solución planteada desde el siglo XVI no fue sino hasta finales del siglo XVII y principios del XVIII cuando fue aceptada por los intérpretes y compositores de instrumentos de teclado.⁴¹ Importantes estudios teórico-científicos fueron realizados como los estudios de Etienne Loulié (1654-1702), Jean Philippe Rameau (1683-1764), Andreas Werckmeister (1645-1706) y Johann Georg Neidhardt (1680-1739). En la práctica, reconocidos compositores experimentaron con éste sistema como Johann Pachelbel (1653-1706), quien en sus *Suites clavicembalísticas* empleó 17 tonalidades diferentes,⁴² Johann K. F. Fischer (ca. 1665-1746) presentó en 1715 *Ariadne musica*, una antología de preludios y fugas para instrumentos de teclado en 19 tonalidades mayores y

³⁷ Wolff, Christoph. Op. Cit.

³⁸ Jay Grout, Donald. Op. Cit. pp. 518-519.

³⁹ Jay Grout, Donald. Op. Cit. p 454.

⁴⁰ Basso, Alberto. Op. Cit, pp. 17-18.

⁴¹ Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 454.

⁴² Basso, Alberto Op. Cit, p.18.

menores. Existían trabajos previos: en 1567 Giacomo Grozani (1520-1579?) realizó una compilación de 24 pares de *Passamezzo-saltarello* en las diferentes tonalidades mayores y menores y en 1584 Vincenzo Galilei (1520-1591) dejó un manuscrito con doce grupos formados por obras en cada una de las 12 tonalidades menores y 12 mayores. La colección de 24 preludios y fugas realizada por Bach en 1722 y titulada *El Clave bien temperado* sugiere que pensó en el temperamento igual al ser compuesta.⁴³

El primer libro del Clave bien temperado de 1722 representa la más importante composición para teclado de los años de *Köthen*. Consiste en una compilación de 24 Preludios y Fugas BWV846-869, presentando en forma ascendente cada una de las 24 tonalidades mayores y menores.⁴⁴ Ésta compilación posee fines didácticos que Bach señala en la portada del primer libro como: “concebida para el uso de la juventud que quiere aprender música y también para el entretenimiento de aquellos que ya son versados en la música”.⁴⁵ En esta obra Bach reúne todas las posibilidades técnicas y formales de la música de la época.⁴⁶ También se aprecia la variada construcción en estructura y carácter de los preludios: escritos en estilo arcaico, en imitación a invenciones, sinfonías, tocatas, ariosos, allegros de concierto, entre otros.⁴⁷ La versatilidad de las fugas se determina por el número de voces, desde dos hasta cinco voces,⁴⁸ así como el perfecto tratamiento de recursos polifónicos para desarrollar las secciones, con sujetos cromáticos o modulantes y en ocasiones hasta dos contrasujetos proporcionando un carácter sin comparación a cada fuga.⁴⁹

El segundo libro fue completado en 1742, con 24 Preludios y Fugas en todas las tonalidades mayores y menores. Su producción se prolongó por un amplio periodo ya que existen piezas de periodos anteriores, algunas pertenecen a su estancia en *Köthen*.⁵⁰ El trabajo de éste libro posee versatilidad y diversidad, creando preludios en estilo arcaico (*Praeambulum*), en imitación a la moderna sonata tripartita propia de la época, imitaciones de invenciones, sinfonías, ariosos, conciertos o movimientos dancísticos propios de la *suite*. La composición de

⁴³ Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 454.

⁴⁴ Geiringer, Karl. (1982). *Johann Sebastian Bach, La culminación de una era*. Madrid. Altalena. p. 294.

⁴⁵ Basso, Alberto. Op. Cit, p.131.

⁴⁶ Basso, Alberto. Op. Cit p. 131.

⁴⁷ Geiringer, Karl. Op. Cit, p.295.

⁴⁸ Basso, Alberto. Op. Cit, p.131-132.

⁴⁹ Geiringer, Karl. Op. Cit, pp. 296-298.

⁵⁰ Ibid. p. 314.

las fugas fue más homogénea, a tres y cuatro voces, algunas con un estilo organístico⁵¹ y en otras trabajando exhaustivamente las posibilidades y complejidad del estilo polifónico.⁵²

Un rasgo importante de ambos libros es la individualidad que otorgó a cada *Preludio y Fuga*, proporcionando a cada uno de los ciclos una construcción estructural única e irrepetible con carácter propio. Bach agotó en ésta compilación todos los recursos del estilo polifónico como son los elementos armónicos y contrapuntísticos, las posibilidades técnicas e interpretativas, formas y estructuras novedosas e irrepetibles, proporcionando un tratamiento y enfoque enciclopédico, además de impregnarlos de su singular estilo compositivo.

Preludio y Fuga en Sol menor BWV 885

Análisis formal

Preludio

Durante el barroco, el Preludio como forma musical consistía en una pieza instrumental que poseía la función de dar introducción a otra obra u obras, como en los preludios y fuga o en la suite de danzas. Su estructura solía ser muy libre y su carácter espontáneo, comúnmente se desarrollaban a partir de uno o varios motivos melódicos sin cumplir con una estructura estricta. En un principio fueron formulados a manera de improvisación.⁵³

El *Preludio en Sol menor BWV 885* está escrito a cuatro voces, es monotemático y el factor principal que define su curso es el metro-ritmo, siempre repetitivo y de carácter complementario entre las 4 voces, elemento que hace que la elaboración y desarrollo del preludio se torne bastante complejo en su composición armónica, contrapuntística y por ende en la ejecución.

Existen en especial cuatro motivos rítmico-melódicos identificables que interactúan ente sí a lo largo de la obra, si bien no siempre se presentan exactamente igual debido a los cambios armónicos generados durante su desarrollo, si forman parte de la rítmica complementaria y mantienen particularmente su dirección melódica característica de cada uno. (Fig. 1).

⁵¹ Basso, Alberto Op. Cit, 132.

⁵² Geiringer, Karl. Op. Cit, pp, 315-316.

⁵³ Camino, Francisco. Op. Cit. p. 62.

Figura 1. Motivos que conforman el Preludio.



Éste prelude puede estructurarse en dos grandes fases, la primera del compás 1 al 10, en la cual su movimiento armónico va de Tónica a Dominante y la segunda del compás 11 al 21 donde el proceso se invierte de la Dominante a la Tónica. Ésto no implica que son los únicos grados que dominan la obra, al contrario, es una pieza que posee cierto grado de movimiento armónico en las dos secciones, sin embargo las tonalidades o grados de apoyo que determinan la obra son I-V y V-I. En el Cuadro No. 1 se expone el movimiento armónico de cada una de las fases, tomando en cuenta que algunas tonalidades se presentan en calidad de inflexiones momentáneas sin establecerse formalmente a partir de cadencias determinantes, ya que la mayoría de las veces éstas quedan suspendidas y se definen en tiempos posteriores o no llegan a concluirse ya que se presentan de forma más contrapuntística que armónica. (Fig. 2).

Figura 2. Movimiento armónico del Preludio.

A 1ra Fase (compases 1-10)		A 2da Fase (compases 11-21)	
Compases	Tonalidad	Compases	Tonalidad
1-3	Sol menor	11-12	Sol menor
4-6	Do menor	13	Do menor
7	Sol menor	13-15	Sol menor
7-10	Re mayor	15	Fa menor
		16	Do menor
		17-21	Sol menor

El Preludio presenta el primer motivo melódico conformado por una anacrusa a un 16^{avo} con puntillo y 32^{avo} que desciende por salto a la repetición rítmica de ésta estructura, su movimiento melódico se da por saltos. Éste motivo se presenta por primera vez en Tónica (Sol menor) en la voz de contralto y continúa en el tenor a manera de imitación o rítmica complementaria. Le sigue el segundo motivo, de nuevo en la contralto, con el mismo ritmo de 16^{avo} con puntillo y 32^{avo}, ésta melodía siempre se da en dirección descendente como respuesta al primer motivo. Éstas dos frases complementarias son soportadas por una nota de Sol (Tónica), interpretada

por el bajo y abarca todo el compás. Éstos motivos darán pie a la repetición del primer motivo ahora en Re (sin tener que definirse como dominante) en la soprano a partir del segundo compás y con respuesta en la contralto como parte de la rítmica complementaria, con la presentación de la misma melodía en dirección descendente característico del segundo motivo, soportadas por la octava de Sol en el bajo. La interacción de estos dos motivos es complementada y enriquecida gracias a la presencia de los tercero y cuarto motivos rítmico-melódicos en el compas 3. El tercer motivo se caracteriza por ser el único que elabora el ritmo con puntillo con la duración de un tiempo y por lo general aparece en respuesta a frases que contienen éste ritmo en disminución rítmica, puede aparecer en forma ascendente o descendente según sea el caso. El cuarto motivo también con ritmo de puntillo posee una melodía ascendente por saltos de 3ª y 4ª primordialmente, en ocasiones los saltos conforman acordes en primera inversión. Ambos motivos se presentan a manera de progresión o imitación en el compas 4. (Fig. 3).

Figura 3. Progresiones.



Es difícil determinar el desarrollo de éste preludio dentro de una estructura formal debido a la complejidad en la disposición de las voces, su constante juego contrapuntístico entre ellas y el continuo movimiento armónico constantemente inconcluso en sus cadencias. Sin embargo establece una clara dirección de tónica-dominante en la primer fase del preludio y un retorno dominante-tónica en la segunda.

Cabe señalar que la composición de los motivos melódicos que establecen el curso de éste preludio son ampliamente modificables debido a que su presentación depende de la armonía que se está manejando en el momento y la presencia e interacción entre los motivos permea el total de la obra, agregando movimientos de menor importancia ya que no alcanzan la misma definición melódica que los ya señalados. El patrón metro-ritmo es el cursor fundamental que da movimiento y continuidad a las 4 voces, edificando así las constantes frases

contrapuntísticas que determinan el curso armónico de cada una de ellas. (Fig. 4).

Figura 4. Patrón Metro-rítmico entre las 4 voces.



Durante la segunda fase del preludio, el movimiento de las voces se torna más activo y con mayor densidad armónica, es decir, en varias ocasiones el ritmo complementario que se había mantenido durante la primera fase continúa a partir de la presentación de los motivos en dos voces de manera simultánea, que si bien no se mueven de manera paralela si lo hacen rítmicamente igual con melodías en movimiento contrario o presentando los motivos señalados a diferentes intervalos, ocasionalmente los motivos se siguen presentando en progresión o imitación en otros intervalos durante compases sucesivos. El movimiento del bajo se torna más activo que en la primer fase donde su movimiento estuvo determinado por notas largas, en contraste, en ésta nueva sección esta voz incrementa la imitación de los motivos señalados contribuyendo a engrosar el tejido contrapuntístico junto con las demás voces. (Fig. 5).

Figura 5. Compases 13 y 14. Movimiento de las 4 voces en la segunda frase.



Los últimos tres compases del preludio elaboran una clara cadencia a tónica, presentándose entre las voces una actividad contrapuntística más estrecha, con una progresión de grados conjuntos un poco reiterativos de manera ascendente y descendente en la voz de la contralto que concluye junto con el final de la obra. Las demás voces contienen fragmentos de los cuatro motivos preponderantes realizando una prolongada cadencia a tónica a través del V - V₇ - I ricamente adornada con bordados y un continuo juego entre la escala natural y armónica de Sol menor concluyendo cada una de las voces en diferentes etapas del último compás. (Fig. 6).

Figura 6. Cadencia conclusiva.



Fuga

La Fuga es una composición polifónica de textura contrapuntística que se desarrolló ampliamente a partir del siglo XVI. Consta de un solo movimiento, sin embargo suele tener diversas fases y un complejo plan armónico, consiste en una melodía principal llamada Sujeto que se presenta en imitación comúnmente de la tónica a la dominante o subdominante a través de las diversas voces que integran la Fuga, el número de voces varía de acuerdo a cada composición, en ocasiones el Sujeto es seguido por una melodía secundaria llamada Contrasujeto, al concluir la primera presentación de éstos en cada una de las voces termina la primera sección llamada Exposición. A partir de la primera exposición del Sujeto y Contrasujeto en las voces participantes comienza una sección libre llamada Episodio, la cual puede o no poseer fragmentos de los temas expuestos, también puede presentar nuevo material temático enriqueciendo los recursos de la obra. El desarrollo de la fuga se da intercalando éstos Episodios con exposiciones del Sujeto y Contrasujeto en las diferentes voces, presentándolos en su forma original o valiéndose de variaciones. La parte final está obligada a presentar al sujeto en la tónica, en ocasiones a través de una elaborada *cadenza* y re-exposición de algunos fragmentos del material melódico presentado durante el proceso, concluyendo con esta última presentación la parte final de la obra.⁵⁴

En la *Fuga en Sol menor BWV 885* se puede apreciar que Bach se valió de elementos de forma ya establecidos y utilizados por otros compositores y estandarizados en varias fugas de él mismo. El esquema básico del que se habla consta de una Exposición, Desarrollo y Coda que marca la finalización de la obra. Está escrita a cuatro voces, el material temático se compone de Sujeto y Contrasujeto, los cuales conforman una unidad y se presentan continuamente en todas las voces a través de diferentes tonalidades y en ocasiones en contrapunto invertible,

⁵⁴ F. Camino. Op. Cit pp. 50-51.

intercalándose con varios episodios en su desarrollo. Consta de dos grandes fases, la primera comprende desde la exposición del tema en las cuatro voces hasta el segundo tiempo del compás 40, ya que después la mayor parte de las presentaciones del sujeto se dan por duplicación del tema. Hablando en términos estructurales se conforma de una primer fase de 39 compases seguido de la presentación del tercer Episodio a través de 5 compases, que funge como eslabón que conecta con la segunda fase también de 39 compases. El recurso más importante en el desarrollo del material temático es el contrapuntístico. Todos los puntos de apoyo iniciales son intervalos de 6^{ta}, se encuentran en cada tiempo fuerte entre el sujeto y el contrasujeto y sus modificaciones en diferentes contrapuntos invertibles permitiendo además la duplicación de ambos temas. (Fig.7).

Figura 7. Mapa estructural de movimiento armónico-contrapuntístico.

Sección	Compases	Voces	Tonalidades
Exposición	1-17	Tenor-S-c1 Contralto-S-c5 Tenor-CS-c5 Soprano-S-c9 Contralto-CS-c9 Bajo-S-c13 Soprano-CS-c13	Sol menor Re menor Sol menor Re menor Inversión a la 8va.
1er Episodio	17-19		Inflexión a Sol menor
Sujeto y Contrasujeto	20-23	Tenor-S-c20 Bajo-CS-c20	Sol menor
2do. Episodio	24-27		Inflexión a Re menor
Sujeto y Contrasujeto	28-31	Contralto-S-c28 Soprano-CS-c-28	Re menor Inversión a la 12da.
Sujeto y Contrasujeto	32-35	Soprano-S-c32 Contralto-CS-c32	Si b Mayor Inversión a la 10ma.
Sujeto y Contrasujeto	36-39	Bajo-S-c36 Soprano-CS-c36	Fa Mayor Inversión a la 10ma.
3er. Episodio	40-44		Inflexión a Do menor
Sujeto a dos voces y Contrasujeto a una voz.	45-48	Contralto-S-c45 Tenor-S-c45 Bajo-CS-c45	Do menor Inversión a la 10ma. Inversión a la 8va.
4to. Episodio	49-50		
Sujeto a dos voces y Contrasujeto a una voz.	51-54	Soprano-S-c51 Contralto-S-c51 Tenor-CS-c51	Do menor Inversión a la 13ra. Inversión a la 8va.
5to. Episodio	55-58		Inflexión a Mib Mayor
Sujeto y Contrasujeto a dos voces	59-62	Soprano-CS-c59 Contralto-CS-c59	Mi b Mayor Inv. a la 10ma (Tenor) Inv. a la 12da. (Bajo) Inv. a la 8va. (Tenor)

		Tenor-S-c59 Bajo-S-c59	Inv. a la 10ma. (Bajo)
6to. Episodio	63-66		Inflexión a Sol menor
Sujeto incompleto y Contrasujeto a dos voces	67-68	Tenor-S-c67	Sol menor
Sujeto y Contrasujeto a 2 voces	69-72	Soprano-S-c69 Contralto-CS-69 Tenor-S-c69 Bajo-CS-c69	Sol menor Inv. a la 8va. (Bajo) Inv. a la 13ra. (C-alto) Inv. a la 13ra. (Bajo)
Coda	73-84	Fragmentos del contrasujeto	Sol menor

El material temático del sujeto contiene dos características principales, la primera se presenta en la primera parte del tema y consiste en la imitación de una Zarabanda⁵⁵ y la segunda radica en la segunda sección del tema, la cual está elaborada a manera de recitativo melódico dividido en pausas y por insistencia de un sonido que resuelve a la mediante de la tonalidad y posteriormente dará inicio al Contrasujeto. Éste sujeto en particular pertenece a los temas de Bach en donde se presenta al final o durante todo el esquema una melodía que va del grado VI al grado III, es decir, el material temático se elabora sobre el *Tetracorde de las mediantes*.

El *Tetracorde de las mediantes* aparece sobretodo en temas de fugas de Bach, en muchos casos los temas terminan en el grado III de la tonalidad, dando cierta sensación de terminación aunque no siempre son perfectas para no hacer finales tan radicales, sin embargo en otros casos los temas llegan a irse del grado III a la fundamental de la tonalidad. Ésta progresión puede aparecer en ciertas secciones del tema o puede permearlos por completo. La manera de dirigir la melodía sobre estos grados es una característica particular de Bach. (Fig. 8).

Figura 8. Tetracorde de las mediantes.

Preludio y Fuga No. 12 en fa menor BWV 881.



⁵⁵ Danza lenta en compas de tres tiempos que contiene una detención o prolongación del sonido en el 2º tiempo.

Preludio y Fuga No. 2 en Do menor BWV 847.

Tetracorde de las mediantes

Preludio y Fuga No. 22 en si b menor BWV 867.

Tetracorde de las mediantes

Lento

Preludio y Fuga para órgano en Sol menor BWV 535

Tetracorde de las mediantes

El Sujeto es tonal, comienza en el V grado de Sol menor involucrando a la dominante obligando a la respuesta a dirigirse al V grado de Re, en un principio la nota La, sin embargo no lo hace así sino en Sol, ya que la nota La chocaría con la armonía del final del sujeto, de éste modo el movimiento del sujeto y la respuesta tienen un comportamiento tonal. (Fig. 9).

Figura 9. Sujeto de la Fuga.

El contrasujeto se presenta muy individualizado y de manera constante, rítmicamente más activo en forma de progresión hasta el compas 7 donde éste se prolonga y modifica. En ocasiones es modificable debido a que el sujeto también lo hace para mantener la relación tonal. Tanto el sujeto como el contrasujeto hayan en forma de progresión. El material temático que contiene es de gran importancia a través de la fuga, debido a dos motivos; la constante presencia con la que Bach lo expone y su uso frecuente en los episodios. Durante el desarrollo se podrá apreciar el contrapunto invertible del que serán participes. (Fig.10)

Figura 10. Contrasujeto.



La problemática de ésta Fuga radica en que la interacción global se da entre el sujeto y el contrasujeto de forma constante realizando diversas inversiones entre ambos. La Exposición consiste en la presentación del ambos temas a través de las cuatro voces que la conforman. La primera presentación del sujeto es de tipo tonal, presentada por el tenor en el segundo tiempo del primer compás, comenzando en el V grado para concluir en el III grado de Sol menor seguida del contrasujeto. Justo al mismo tiempo del comienzo del contrasujeto surge la segunda presentación de tipo tonal del sujeto en la contralto, esta vez en el IV grado de la dominante en el segundo tiempo del compás 5 para concluir en la mediantes de la misma y establecerse en Re mayor como dominante. La tercera presentación del sujeto comienza en el segundo tiempo del compás 9 en la soprano, comenzando en el V grado de Sol menor con el contrasujeto en la contralto. Cabe destacar la formación de intervalos de 6^{ta} en los tiempos fuertes de la presentación de los temas ya que son puntos que se tomaran en cuenta para comparar las inversiones generadas a lo largo de la obra. (Fig. 11).

Figura 11. Presentación del sujeto y contrasujeto en contralto y tenor.



La primera inversión se encuentra en la Exposición con la presentación del sujeto en el bajo, comenzando con la tónica y el contrasujeto con la soprano en la dominante, desarrollados a partir del segundo tiempo del compás 13 hasta el segundo tiempo del compás 17. La inversión se encuentra a 2 octavas de distancia en comparación con la segunda presentación del sujeto y primera presentación del contrasujeto ubicadas en el segundo tiempo del compás 5 y desarrollado hasta el segundo tiempo del compás 9. Esta presentación siempre será tomada como referencia para las próximas inversiones. De manera más específica la inversión radica en el traslado del sujeto una 8^{va} por debajo de donde se presentó en el compás 5 y del contrasujeto una 8^{va} ascendente generando la inversión a la doble octava. (Fig. 12).

Figura 12. Primera presentación en inversión del sujeto y contrasujeto.



Después de la exposición de los dos temas en las cuatro voces llega el primer Episodio, del compás 17 al 19, éste es muy breve y hace uso de fragmentos de la melodía del contrasujeto y material muy corto y nuevo, repitiéndose en las diferentes voces sirviendo de enlace con la próxima presentación. Después se presenta el sujeto en el tenor en la tónica y el contrasujeto en el bajo del compás 20 al 24 en inversión de 8^{va}. Del compás 24 a 27 se desarrolla un segundo Episodio utilizando fragmentos del contrasujeto, permitiendo a las voces crear una sensación de progresión y discurso entrecortado o complementado con voces alternas, enriqueciendo el juego sonoro y disfrazando la inflexión a Re menor. Posteriormente se llegará a la siguiente presentación de los temas en inversión a la 12^{da} en el compás 28. (Fig. 13).

Figura 13. Presentación de Sujeto y Contrasujeto en inversión a la 12^{da}.



Inmediatamente a ésta presentación se vuelven a presentar los temas a partir del compás 32 en inversión a la 10^{ma} en la tonalidad de Si bemol mayor, presentando el sujeto en la soprano y el contrasujeto en la contralto. (Fig. 14).

Figura 14. Presentación de Sujeto y Contrasujeto en inversión a la 10^{ma}.



En el compás 36 Bach realiza una nueva presentación del sujeto en el bajo y del contrasujeto en la soprano manteniendo el tono de Si bemol Mayor en una inversión de 10^{ma}. (Fig. 15)

Figura 15. Presentación en inversión a la 10^{ma}.



Éste fragmento será continuado por la intervención del tercer Episodio que al igual que los dos anteriores se valdrá de fragmentos del contrasujeto, presentándolos en diferentes voces intercalando pequeñas partes a manera de progresión, cortando o cambiando el final de los motivos e inflexionando a Do menor.

A partir de éste momento comienza una nueva etapa de la Fuga, donde Bach se dedica a presentar los temas duplicados en diferentes voces. Éste pasaje se encuentra en Do menor y se desarrolla del compás 45 al 48, el sujeto es presentado por la contralto con una inversión a la 10^{ma} y en el tenor con una inversión a la 8^{va}, formando entre ambos un intervalo de 3^a presentando el tema de forma paralela, mientras que el contrasujeto lo toma el bajo. (Fig. 16).

Figura 16. Presentación del sujeto en 3^{as} paralelas y Contrasujeto en el Bajo.



En un breve análisis del movimiento de las voces y los intervalos generados a lo largo de todo el periodo de exposiciones de sujeto y contrasujeto se puede apreciar lo siguiente:

- * Entre la voz de la contralto y el bajo: 6^{as} en 5^{as} y 3^{as} en 8^{as} (inversión a la 10^{ma}).
- * Entre la voz del tenor y el bajo: 6^{as} en 3^{as}, 3^{as} en 6^{as} y 8^{as} en 8^{as} (inversión a la 8^{va}).

Del compás 49 al 50 existe un corto Episodio que sirve como una breve pausa al discurso por duplicación que realizan las voces. En el compás 51 el sujeto se presenta por duplicación en la soprano y la contralto en Do menor, con un intervalo de 6^a entre ellas y el contrasujeto en el tenor, la voz de la contralto se encuentra en inversión a la 8^{va} mientras que la soprano realiza una inversión a la 13^{ra}. (Fig. 17)

Figura 17. Presentación del Sujeto en 6^{as} paralelas y Contrasujeto en el Tenor.



Después de ésta sección, continua la presentación del quinto Episodio con la misma temática de los anteriores inflexionando a Mi bemol Mayor. (Fig. 18).

Figura 18. 5^{to} Episodio.



Del compás 59 al 62 se presentan los temas por duplicación en Mi bemol mayor, el sujeto en las voces inferiores de tenor y bajo y el contrasujeto en las superiores de soprano y contralto, la duplicación de los temas se realiza de forma paralela en intervalos de 3^a. (Fig. 19).

Figura 19. Presentación del Sujeto y Contrasujeto por duplicación melódica.



Las inversiones utilizadas entre las voces a lo largo de éste pasaje son las siguientes. (Fig. 20)

Figura 20. Inversiones de las voces expuestas en la presentación del sujeto y contrasujeto en los compases 59 a 63.

Voces	Inversión
Bajo y Alto	10 ^{ma}
Bajo y Soprano	12 ^{da}
Tenor y Alto	8 ^{va.}
Tenor y Soprano	10 ^{ma}

Posteriormente llega el sexto Episodio con material temático del contrasujeto dando lugar a un periodo de inflexiones y juegos armónicos que terminarán en Sol menor. De los compases 69 al 72 la presentación de los temas es muy similar pero con diferente organización de las voces.

En éste pasaje la soprano y el tenor, éste ultimo con el tema incompleto, exponen al sujeto a un intervalo de 10^{ma} entre ellas y la contralto y el bajo presentan el contrasujeto también a un intervalo de 10^{ma}. Las inversiones llegan a un punto culminante llevando la labor contrapuntística a su máxima expresión. (Fig. 21).

Figura 21. Presentación del Sujeto y Contrasujeto a intervalos de 10^{ma}.

Del compás 73 al 84, se desarrolla la Coda, exponiendo principalmente motivos y fragmentos del contrasujeto, valiéndose de ciertas pausas apoyadas en acordes determinantes, formando semicadencias, con movimientos armónicos al relativo mayor de Sol menor, movimientos más sencillos de V-I o menos convencionales como VII-I, reproduciendo a diferentes intervalos fragmentos del contrasujeto por duplicación de voces y una última presentación variada del sujeto para llegar a la conclusión, no en el modo menor, original de la obra, sino en el tono mayor de ésta, gracias a una tercera de picardía en la voz a cargo de del tenor. (Fig. 22).

Figura 22. Coda.

Sugerencias interpretativas.

Un elemento que debe cuidarse en las obras de Bach es el delicado tejido polifónico si se desea lograr una interpretación de calidad.

En este caso el *Preludio en Sol menor BWV885* que antecede a la Fuga exige sumo cuidado y perfecto control en el manejo del desarrollo de cada una de las voces y en la interacción sonora que éstas forman. El factor que mantiene en movimiento a las cuatro voces es un ritmo ostinato o ritmo complementario que se sucede entre ellas, de éste modo para el interprete es muy importante presentarlo con determinación y precisión rítmica con la finalidad de no perder la esencia que lo caracteriza, un ritmo de puntillo que posee la función de ser el propulsor del discurso entre las 4 voces. Para lograr la precisión en el ritmo, el interprete debe realizar un ataque con apoyo del peso del brazo sin exagerar en la velocidad de la caída de los dedos, por el contrario la velocidad deber ser moderada con la finalidad de lograr precisión sin generar acentos en todas las notas, salvo en las necesarias, marcadas ya tanto por el discurso como por el compás y la dirección de las anacrusas.

Otro rasgo importante son las progresiones melódicas generadas a lo largo de las diferentes etapas del preludio, ya sea en las mismas voces o al trasladar el mismo motivo rítmico-melódico a otra voz o registro, así como tener cuidado en los momentos que definen las inflexiones presentadas. En éstas secciones se sugiere hacer evidentes los pasos armónicos y destacar los cambios de tonalidad por medio elementos dinámicos, subordinando los cambios de volumen a éstas fases para enriquecer los contrastes que las inflexiones provocan. Los movimientos armónicos apoyados en diversas notas auxiliares deben destacarse con la misma intensidad, sin sacrificar el discurso sonoro o endurecer y detener el fluido rítmico.

El carácter de éste preludio es un factor que se debe trabajar con mucho cuidado; personalmente lo considero bastante solemne e introspectivo además de religioso y sobrio, con cierta evocación a una oración, adecuado para complementar y preparar el carácter de la fuga, el cual es más determinante, decisivo, eufórico y con gran exaltación así como extrema expresividad musical. El interprete debe cuidar la manera de tocar, defendiendo el *legato* entre las voces y la continuidad de cada una de ellas respetando la jerarquía que poseen en cada una de las secciones, con la finalidad de exaltar las melodías más importantes sin descuidar las secundarias. Técnicamente en el piano, el tratamiento de los matices dirigidos a cada una de las voces se puede hacer muy evidente gracias al manejo del peso y la velocidad del ataque

que el interprete proporcione a cada uno de los dedos, éste factor se debe trabajar con sumo cuidado para lograr que el discurso polifónico sea lo más equilibrado y expresivo posible.

En la *Fuga* las voces cambian a un estado menos etéreo, más físico y de firme expresión logrando un contraste entre las dos obras que conforman el ciclo asegurando una unidad de integral estructura, carácter y cohesión armónica.

La *Fuga*, con composición estrictamente contrapuntística posee una construcción polifónica bastante compleja que particularmente en el piano es posible destacar gracias a su capacidad para destacar el grado de volumen que se desea aplicar en cada tecla.

Respecto a la *Fuga*, uno de los elementos de primordial importancia es la atención y cuidado a las interacciones del sujeto y el contrasujeto. Las presentaciones del sujeto deben ser muy evidentes, esto se logra apoyando con más peso e intensidad dinámica la melodía del Sujeto, a su vez el Contrasujeto también debe destacarse en un rango inferior con la finalidad de que éstas melodías sobresalgan de las melodías adyacentes sin disminuir ni relegar la importancia de las últimas. Considero importante que la singular característica del piano de lograr *fortes* y *pianos* más precisos debe explotarse lo más posible, ya que es un factor determinante para lograr una interpretación con calidad y rica en el empleo de texturas y matices que favorecen al desarrollo de ésta obra.

El piano, con capacidades y sonoridades diferentes a cualquier instrumento de teclado debe utilizarse como un medio para lograr que la presentación de éste *Preludio y Fuga* adquiera una interpretación singular, ya que es un instrumento diferente a los propios de la época, sin embargo, lejos de verlo como un instrumento ajeno a la naturaleza de las obras barrocas, es preciso brindarle el reconocimiento, por sus cualidades sonoras, técnicas e interpretativas, de la capacidad que posee para presentar y revivir obras que no fueron hechas para él y sin embargo puede ofrecer un atractiva propuesta interpretativa.

La *Fuga* requiere un tratamiento especial para la expresión del carácter que se desea proyectar, sin pasar por alto lo ya establecido por el compositor, el tratamiento del carácter es uno de los elementos que como interprete se tiene cierta libertad de decisión para afinar detalles y exaltar ideas musicales y sonoras que confirmen una interpretación propia en la que convivan tanto los deseos de compositor como la personalidad y estilo del interprete. Por consiguiente de acuerdo al tratamiento que yo he dado a ésta *Fuga*, he logrado observar que el carácter no es uniforme en toda la obra, sino que está determinado por diferentes secciones, tonalidades, inversiones melódicas y las mismas voces con jerarquía de importancia según sea

el caso. Todos estos factores ayudan a definir estados anímicos y etapas de expresión; en consecuencia, es de vital importancia ser consciente de ello en el momento que se interpreta ésta, para no caer en la monotonía y la carencia de expresividad.

Un factor que apoya a éste último punto es la realización de un análisis previo de la estructura, la participación de las voces, la conformación rítmica, melódica y contrapuntística con la finalidad de direccionar las etapas, llámese episodios o estribillos a diferentes estados anímicos o armónicos de tensión o relajación y enfatizar o suavizar las presentaciones de las diversas frases musicales. Particularmente el carácter que considero propio para el sujeto de ésta Fuga es decidido y enérgico, sin ser agresivo pero con calidad e integridad sonora y debe repetirse en sus diversas entradas. El contrasujeto debe fungir como complemento o melodía contrastante al sujeto, brindando un tema con énfasis más fresco y de mayor movimiento. Ésta cualidad de contraste se exalta en la segunda sección de la obra, donde las presentaciones del sujeto y contrasujeto son dobles en intervalos paralelos, aumentando el énfasis y la sonoridad, por lo que se propone como tarea del intérprete enfatizar las entradas y desarrollos de los temas sin llegar a una saturación de volumen y tejido que obstruyan la comprensión auditiva de las melodías. La concepción personal que poseo de ésta segunda sección puede revelarse como una emulación al *Tutti* de una orquesta en diálogo con los dos temas, contenidos en la sonoridad pianística que brinda el instrumento.

Capítulo II

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonata para piano en La menor KV 310.

El siglo XVIII fue testigo de un complejo movimiento llamado La Ilustración, iniciado como una revolución del espíritu, revelándose contra la religión y la iglesia, inclinada hacia la naturaleza y la moralidad práctica, en contra de la metafísica y a favor del sentido común, las ciencias aplicadas, la psicología empírica y la sociología; luchaba contra la formalidad defendiendo la naturalidad y la libertad del individuo, en contra del autoritarismo y los privilegios, a favor de una educación universal y la igualdad de derechos.⁵⁶ Fue una época de múltiples levantamientos por toda Europa, marcando el final del absolutismo político, afectando de forma directa e indirecta la música del periodo clásico.⁵⁷

Reinaron dos pensamientos en éste siglo: “*la fe en la eficacia del conocimiento experimental aplicado y la fe en el valor del sentimiento natural común*”.⁵⁸ Ambos consideraban al ser humano como punto de partida en la investigación y último crítico en la acción. Todas las disciplinas se juzgaban en función del beneficio que podían proporcionar al individuo.⁵⁹

Se propagaron las virtudes de la tolerancia y el amor fraternal, valorando la dignidad del individuo sin importar su procedencia, preceptos esenciales para muchas organizaciones creadas en éste siglo.⁶⁰ Los ideales humanitarios, los anhelos de fraternidad humana universal se encarnaban en el movimiento de la francmasonería que se difundió por toda Europa en el siglo XVIII y que contaba con reyes (Federico el Grande), poetas (Goethe) y compositores (Mozart). La flauta mágica de Mozart, La Oda a la alegría de Schiller, y la Novena Sinfonía de Beethoven son ejemplos del movimiento humanitario de éste periodo.⁶¹

Geográfica y políticamente Austria, cuna del desarrollo musical, era un imperio de grandes dimensiones con gran importancia y significado cultural en el siglo XVIII.⁶²

⁵⁶ Jay Grout, Donald. (1995). *Historia de la Música Occidental Vol. II*. Madrid. Alianza Música. p. 553.

⁵⁷ Reinhard, Pauly G. (1980). *La música en el periodo clásico*. Buenos Aires. Víctor Leru. p. 80.

⁵⁸ Jay Grout, Donald. Op. Cit. p. 554.

⁵⁹ Jay Grout, Donald. Op. Cit. p. 554.

⁶⁰ Reinhard, Pauly G. Op. Cit. p. 86.

⁶¹ Jay Grout, Donald. Op. Cit. pp. 554-555.

⁶² Reinhard, Pauly G. Op. Cit. p. 82.

El poder político de la Iglesia Católica en éste siglo se vio reflejado en la existencia de muchos estados pontificios como Salzburgo, ciudad natal de Mozart.⁶³

En el terreno artístico, la Ilustración fue tan cosmopolita como humanitaria. Existieron compositores alemanes de sinfonías en París y músicos operísticos italianos en Alemania, España, Inglaterra, Rusia y Francia. Los gobernantes patrocinaban las artes y se ocupaban de programas de reforma social.⁶⁴

En consecuencia la música adquirió objetivos generales, su lenguaje debía ser universal, sin limitaciones a causa de las fronteras nacionales, debía ser entretenida y noble, expresiva y natural, fuera de complejidades técnicas y tenía que proporcionar al escucha la facilidad de audición, encantar de inmediato a cualquier auditorio sensible. A partir de 1720 surgieron diversos estilos musicales que condujeron al periodo clásico, entre ellos el estilo Rococó y el estilo Galante. Las melodías fueron más articuladas en frases diferentes y su longitud se estructuró en dos y cuatro compases, con ocasionales excepciones, logrando una estructura periódica.⁶⁵ El fraseo articulado trajo como consecuencia la exaltación de la sensibilidad por la simetría llevada a límites extremos y una variada estructura rítmica donde los distintos ritmos fluían a través de un intercambio generado con suma facilidad lógica.⁶⁶ Por mucho tiempo las melodías en tiempo lento conservaron un considerable contenido ornamental. El ritmo armónico fue más lento y se ajustaba a los acentos establecidos por el compás, las progresiones armónicas tuvieron menor peso que en el estilo anterior.⁶⁷ Llega a su fin la cultura de la composición a cuatro voces. La melodía acompañada con la segunda voz en forma de terceras, flota por encima del más escueto fundamento del bajo.⁶⁸

Otro rasgo fue la subordinación del bajo y la armonía al papel de acompañante.⁶⁹ El bajo se limitó a realizar funciones elementales generando la liviandad e ingravidez propias del melodismo clásico temprano. La facilidad de su comprensión e iluminación inmediata surgen de la simplicidad de su armonía temática que se presenta idéntica en muchas de las

⁶³ Reinhard, Pauly G. Op. Cit. p. 84.

⁶⁴ Jay Grout, Donald. Op. Cit. pp. 554-555.

⁶⁵ Jay Grout, Donald. Op. Cit. pp. 559-562.

⁶⁶ Rosen, Charles. (1986). *El estilo clásico Haydn, Mozart y Beethoven*. Alianza Música. p. 69.

⁶⁷ Jay Grout, Donald. Op. Cit. p. 563.

⁶⁸ De la Motte, Diether. (2008). *Armonía*. Mundimúsica. p. 74.

⁶⁹ Jay Grout, Donald. Op. Cit. pp. 562-563.

composiciones de la época.⁷⁰ El significado de los contrastes dinámicos es evidente en la sinfonía, ya que su construcción exigía la superposición de las frases; debía contar con menor articulación y más movimiento direccional que la sonata para un solo instrumento, sin embargo hubo excepciones con Haydn y Mozart, quienes estaban ya componiendo obras para un solo instrumento en estilo más sinfónico.⁷¹

Semblanza biográfica

Johannes Chrisostomus Wolfgang Gottlieb Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo. Hijo de María Anna Pertlin (1720-1778) y Leopold Mozart (1719-1787), violinista, compositor y profesor de música, originario de Augsburgo. Wolfgang desde muy pequeño mostró el extraordinario talento que poseía. A los cuatro años su padre le enseñó a tocar el piano y progresó tanto que a los cinco ya componía pequeñas piezas. A los seis años, Mozart, su hermana Nannerl⁷² y su padre viajaron a Múnich para presentarse con Maximiliano III José (1727-1777) Príncipe Elector de Baviera. Llegaron a Viena en 1762 para tocar en la corte imperial y regresaron a Salzburgo hasta 1763, en junio partieron a un largo viaje pasando por Munich, Bruchsal, Schwezingen, Colonia, Paris entre otros, ofreciendo exitosas audiciones ante los príncipes electores y miembros de la corte de cada región, además de dar muestra de su virtuosismo en el órgano de la iglesia del Espíritu Santo en Heidelberg y en la capilla de Versalles. En abril de 1764 la familia viajó a Inglaterra para presentarse en Londres ante sus Reales Majestades. En cada presentación Mozart ejecutó obras de gran dificultad, realizaba improvisaciones y cantaba arias con profundo sentimiento. Los niños daban conciertos a dos pianos con composiciones procedentes del genio de Mozart. En Londres, Mozart conoció a Johann Christian Bach (1735-1782), maestro de capilla de la reina y continuó sus presentaciones en Gante, Amberes, Mordyk y La Haya. En 1766 se trasladaron a Ámsterdam para las celebraciones de la exaltación del príncipe de Orange en La Haya, donde compuso un *Quodlibet*, dos *Variaciones para piano* y algunas arias para la princesa. Posteriormente se dirigieron a varias ciudades hasta llegar a París en 1766, presentándose por Versalles, Dijon,

⁷⁰ De la Motte, Diether. Op. Cit. pp. 75.

⁷¹ Rosen, Charles. Op. Cit. pp. 74.

⁷² María Anna Walburga Ignatia Mozart (1751-1829) Hermana mayor de W. A. Mozart, excelente interprete de clave y piano. Considerada también niña prodigio. Según el Grove Dictionary of Music and Musicians.

Lyon, Ginebra, Lausana, Berna, Augsburgo y Múnich entre otros para regresar a Salzburgo a finales de 1766 tras tres años y medio de viaje. Los años de aprendizaje y viajes al lado de su padre constituyeron para Mozart un importante periodo, Leopold sabía del talento que Wolfgang poseía y promovió su carrera como músico con el deseo de asegurarle un cargo que le conviniese, sin embargo fracasó. A pesar de eso nunca dejó de actuar como su mentor y amigo.⁷³

En Viena el emperador pidió a Mozart una ópera *buffa* y éste compuso *La finta semplice*, sin llegar a estrenarse. Con motivo de la bendición de la iglesia del orfanato en la Landstrasse, Mozart dirigió la misa, compuso el oficio, ofertorio y un concierto para trompeta. A su regreso a Salzburgo fue nombrado Maestro de conciertos de corte del principado. En 1769 Mozart y su padre viajaron a Italia para dar una presentación al órgano en Rovredo, se presentó en Verona y Mantua. En Milán compuso dos motetes en latín, arias en italiano y algunas sinfonías. Acudieron a la Capilla Sixtina para escuchar el tan alabado *Miserere*.⁷⁴

Realizó presentaciones en Florencia, Nápoles y en Bolonia fue admitido como miembro y maestro de la academia filarmónica. De regreso en Roma el Papa le entregó la cruz y el breve como *Militiae auratas eques*. A finales de 1770 llegaron a Milán, donde compuso la ópera seria *Miltridate*, estrenada el 26 de diciembre gozando de 20 presentaciones. En 1771 en Verona recibió el diploma de miembro y *Maestro di capella della Accademia filarmónica*. A su llegada a Salzburgo, compuso la serenata *Ascanio in alba* con motivo de las celebraciones de la boda del archiduque Fernando, estrenada el mismo año. En 1772 con motivo de la elección del arzobispo de Salzburgo, Mozart compuso la serenata *Il sogno di Scipione*. A su regreso en Milán compuso la ópera seria *Lucio Silla* para el carnaval de 1773. En diciembre de 1774 viajó a Munich y compuso la ópera *buffa* *La Finta giardiniera* y dos misas solemnes. En 1777 realizó un viaje a Paris junto con su madre donde preparó una sinfonía para el *Concert Spirituell*, una *Sinfonía concertante*, un *Concierto para flautas* y un *Concierto para arpa*. Hizo imprimir seis sonatas para piano que dedicó a la princesa electora del Palatinado. El 3 de julio de 1778 falleció la madre de Mozart a los 58 años. Regreso a Salzburgo en 1779, para Mozart volver

⁷³ Jay Grout, Donald. Op. Cit. p. 615.

⁷⁴ Anécdota muy reconocida en la vida de Mozart fue la transcripción que hizo de éste, ya que estaba prohibido copiarlo, después lo presentó y cantó con acompañamiento al piano.

bajo el yugo del arzobispo de Salzburgo como organista de la corte era la mayor locura del mundo.⁷⁵

En 1780 Mozart viajó a Munich para componer una ópera seria: *Idomeneo*, como parte del carnaval de 1781. A su regreso rompió relaciones de servicio con el príncipe de Salzburgo, a pesar de grandes fatigas logró estabilizar su situación con rapidez. Comenzó a componer un *singspiel* titulado *El rapto del serrallo* que estrenó en 1782. El 4 de agosto del mismo año contrajo matrimonio con Constanze Weber (1762-1842) en la catedral de San Esteban. El año 1783 fue testigo de varios acontecimientos en la vida de Mozart; el nacimiento y muerte prematura de su primer hijo, el inicio de una ópera nueva; *L'oca del Cairo* y su viaje de reconciliación a Salzburgo donde estrenó la *Misa en Do menor* y dos *Dúos* dedicados a Michael Haydn. En 1784 realizó varias audiciones, trabajó en los conciertos para piano e ingresó en la logia masónica *Zur Wohltätigkeit*. En 1785 estrenó *Davidde penitente*.⁷⁶

En 1786 estrenó en Viena el *singspiel Der Schauspieldirektor* basado en el libreto de Gottlieb Stephanie (s. XVIII) y la ópera bufa *Las bodas de Fígaro* con texto de Lorenzo da Ponte (1749-1848). En 1787 falleció su padre en Salzburgo. Tras el éxito obtenido en Praga por la última ópera, se encargó a Mozart la realización de *Don Giovanni*, en diciembre José II de Austria (1741-1790) lo nombró compositor de cámara como sucesor de Gluck (1714-1787). Arreglos sobre obras de Haendel, la presentación de *Don Giovanni* en Viena, las tres últimas sinfonías y los *Quintetos de cuerda* fueron parte de los acontecimientos importantes en 1788. En 1789 presentó su arreglo del Mesías de Haendel y viajó por varias ciudades además de trabajar en diferentes proyectos musicales como la composición del *Quinteto para clarinete* para Anton Stadler (1753-1812) y el drama jocoso *Cossi fan tutte*, estrenado en Viena en 1790. El siguiente año trabajó en su *singspiel La flauta mágica* con libreto de Schikaneder (1751-1812), sin obtener el éxito esperado. Compuso también el *Ave verum corpus* para su amigo Stoll (s. XVIII), la ópera *La clemenza de Tito* y comenzó la creación del *Réquiem* por encargo del conde Franz von Walsegg-Stuppach (1763-1827). La presión y agotamiento generados por la intensa carga de trabajo, así como necesidades económicas se agolparon sobre la ya deteriorada

⁷⁵ Valle, Héctor del. (1943). *Mozart*. Madrid. Atlas. p. 71.

⁷⁶ Cantata considerada dentro del grupo de obras masónicas, basada en la gran Misa en do menor y texto escrito por Lorenzo da Ponte.

salud de Mozart. Finalmente la madrugada del 5 de diciembre de 1791 Wolfgang A. Mozart falleció a la edad de 35 años.⁷⁷

Particularidades de la obra multi-estilística de W. A. Mozart

Mozart tuvo contacto con toda la música creada en la Europa occidental contemporánea gracias a la cuidadosa instrucción recibida por parte de su padre y a los numerosos viajes efectuados durante sus años de formación, de tal manera de que el joven músico absorbió todo lo que congeniaba con su personalidad, imitando y mejorando los modelos, desarrollando nuevas ideas que crecían en su concepción mental hasta dar fruto a obras novedosas en años posteriores. Por consiguiente se puede determinar a la obra de Mozart como la síntesis de diferentes estilos nacionales, creando un espejo donde se refleja la música de toda una época iluminada por la transcendencia de su genio.⁷⁸

Los estilos que influyeron en la obra creativa de Mozart, evidentes en su música instrumental y vocal son:

- * El Estilo Galante, en su extrovertido carácter, del cual los elementos más característicos en Mozart son el bajo de Alberti y la melodía *cantabile* o *singende Allegro*. Por lo que compete a la regularidad en las frases sus influencias más sólidas son J. Christian Bach, G. C. Wagenseil (1715-1777) B. Galupi (1706-1785), P. D. Paradisi (1707-1791) y M. Rutini (1723-1797).
- * El Estilo Galante, en su lado serio influenciado por el *empfindsamer* de C. P. E. Bach (1714-1788), elementos de carácter triste de J. Schobert (1735-1777) y Eckardt (s. XVIII) que halló en París en tonalidades menores, la búsqueda armónica, la manera de preludiar o improvisar que se contrapone a la regularidad compositiva planteada por la estrofa y el alargamiento del final de las frases o secciones.
- * El *style osservato* o la forma de utilizar el contrapunto de manera académica en la música sacra, el estilo a la Palestrina divulgado por la armonía tonal, asimilado por expertos y conocido en Salzburgo.

⁷⁷ Valentin, Erich. (1995). *Guía de Mozart*. Madrid. Alianza Editorial. pp. 9-21.

⁷⁸ Jay Grout, Donald. Op. Cit. pp. 614-615.

- * Experiencia contrapuntística improvisada y laica; el estilo imitativo de conversación libre, caracterizado por realizar desarrollos inesperados gracias los descubrimientos de J. S. Bach en el círculo vienés de Van Swieten.
- * Nueva sintaxis musical; el desarrollo de abundantes ideas temáticas, apoyado por el instintivo e innato sentido de la forma y la simetría dotando a las melodías de un sentido expresivo íntegro.
- * Principio de la evidencia temática y la búsqueda de temas prontamente individualizables gracias a la fusión del ritmo de danza y la articulación melódica correspondiente al aria o a la canción.
- * Principio de elaboración temática; que se preocupa por la utilización crítica de los temas y exploración de sus límites. En este campo, correspondió más a Haydn mostrar el camino que debía seguirse, además de la influencia de Boccherini, determinante al desarrollar las ideas de Stamitz, Sammartini y otros.
- * Nacimiento de géneros propios de Mozart, como es el caso de la utilización del piano en la música de cámara y con la orquesta.
- * Lenguaje musical sin fronteras; utilizando nexos entre diferentes géneros, con la libertad de interferir uno en el terreno del otro, manejando adecuadamente los modelos y lugares en común pero sin mezclarse desmedidamente entre ellos.⁷⁹

Las sonatas para piano

En un principio no fue necesario que Mozart escribiera sonatas para piano o sus improvisaciones, como las K. 24 Y 25 grabadas en La Haya en 1766 que no son más que publicaciones de las improvisaciones que había realizado como niño prodigio.⁸⁰

Formalmente las primeras sonatas para piano datan del verano de 1774 en Salzburgo, encargadas por un pianista amateur y corresponden a los comienzos del período galante mozartiano. Se consideran obras compuestas bastante tarde, tomando en cuenta que desde los seis años Mozart componía para clave y alrededor de los 9 años compuso las sonatas de París y Londres que podían ser ejecutadas con violín o en clave solo.

⁷⁹ Pestelli, Giorgio. (1999). *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid. Turner libros. pp. 130-131.

⁸⁰ Einstein, Alfred. (1948). *Mozart*. Buenos Aires. Espasa Calpe. p. 245

Las primeras seis sonatas para piano de Mozart (K. 279-284) evidencian un esfuerzo progresivo respecto al perfeccionamiento de la forma, así como la tendencia a la unidad orgánica dentro de clásico arquetipo en su división tripartita de movimientos. Simbolizan una fusión entre el carácter italiano y el carácter vienés de Haydn.

Tanto la sonata KV.280 como la KV. 282 poseen una amplia influencia haydniana, en mayor proporción la segunda debido a la irregularidad y secuencia de sus partes.⁸¹ La más interesante es la sexta, (K. 284) que emplea un ritmo ágil y decidido, contiene un cruce de manos al compartirse el elemento temático, continua con un *Rondeau en Polonaise* muy original debido a la combinación de formas y termina con un tema y once variaciones. “Triunfo del estilo galante”⁸² se ha llamado a esta sonata.⁸³

La séptima y octava (K. 309 Y 311) fueron escritas en Mannheim en 1777, la primera muestra la personalidad del compositor con un tema de contraste enérgico y dulce, su segundo movimiento es abundante en adornos, sin embargo Leopold Mozart la calificó de “gusto amanerado de Mannheim”.⁸⁴ La octava sonata mantiene cierta analogía con la K. 284 debido a la tonalidad, ritmo y carácter del tema, seguido de un *andante con esspressione* y terminando con un extenso *rondeau* que incluye una cadencia a manera de concierto.

La sonata en La menor (K 310), contiene un *allegro maestoso* y un *presto*. La parte media la conforma un *andante cantábile con espressione*; peculiar sonata debido a su concepción en modo menor, su espíritu y color romántico.

Las dos sonatas de Mannheim forman un grupo junto con las siguientes cinco de París, debido a la conformidad y temporalidad de su creación en el paso de Mannheim a Paris.

La siguiente sonata (K. 330) posee una interesante preparación a la recapitulación, el movimiento lento es íntimo y sencillo con un claroscuro tonal en Fa mayor y menor, *el allegretto* final posee una forma bitemática y un carácter de ligera gracia.

En la sonata en La mayor (K 331) se puede apreciar la influencia francesa y el interés de Mozart por las sonatas de Schobert (1735-1767), reflejando en ella “puro destello del rococó versallesco”.⁸⁵ El primer movimiento es un tema con variaciones, le sigue un espiritual y

⁸¹ Ibíd. p. 247.

⁸² Guardia, Ernesto de la. (1956). *Mozart, su vida y su obra*. Buenos Aires. Ricordi Americana. p. 132

⁸³ Ibídem. p. 132.

⁸⁴ E. de la Guardia. Op. Cit. p. 133.

⁸⁵ Guardia, Ernesto de la. Op. Cit, p. 134.

elegante minueto y finaliza con un *Rondeau alla turca*, inspirado en el orientalismo convencional de moda.

La sonata en Fa mayor (K. 332) y en Si bemol mayor (K. 333) contienen un espíritu elegante, la primera comienza con un movimiento pastoral, seguido de un adagio y una parte final que evoca a los conocidos cantos de cacería. La siguiente cierra este grupo de sonatas que podría denominarse “mannheimista-parisiense”. Poseen cierta inclinación al mundo personal de Mozart y reflejan el camino antes trazado hacia la música de J. C. Bach, quien según se cree había mostrado parte de sus sonatas editadas como Op. 17 a Mozart.⁸⁶

Pasaron más de cinco años para que Mozart volviera a escribir otra sonata, sin embargo tras éste periodo surgió la K. 457 compuesta en Do menor, que junto con la K.310 en La menor conforman el único par de sonatas compuesto en éste modo. Puede considerarse a ésta sonata unida a la fantasía (Kv. 475) en el mismo tono que aparece como introducción en las ediciones. Contiene la misma estructura que la sonata en La menor, ofreciendo entre dos movimientos sombríos y dramáticos y un movimiento claro y lírico, sin embargo, en ésta presenta la música elevada a un plano superior, en similitud a la *Sinfonía en Sol menor* y al *Quinteto de cuerdas* en la misma tonalidad.⁸⁷ Se puede vislumbrar cierta evocación al clave. Mozart debió experimentar la necesidad de motivar lo explosivo de ésta sonata ante un estado especial del alma y por ello antepone la fantasía escrita en 1785. “Esta obra, nos proporciona el testimonio más fiel de la gran capacidad de Mozart para la improvisación”.⁸⁸

La sonata en Do mayor (K. 545) a pesar de su clasificación como fácil, exige gran limpieza en su ejecución y un estilo fino e íntimo. La siguiente (K. 570) de 1789 es considerada de amplia belleza, más aun en su *Adagio*. La última de las sonatas de la serie (K. 576) figura entre las más importantes. Contiene un *allegro* en su primer movimiento que evoca un carácter prebeethoveniano con imitaciones de escritura contrapuntística, seguida de un *adagio* de expresiva emoción y finalizando con un rondó.

Dentro del campo de sonatas a cuatro manos Mozart compuso cinco, destacando la K. 497 de carácter casi sinfónico y la K. 521 posee un bello *andante*. Finalmente para dos piano existe una importante y bella sonata en Re mayor (K. 448).⁸⁹

⁸⁶ Einstein, Alfred.Op. Cit. p. 252.

⁸⁷ Guardia, Ernesto de la. Op. Cit. p. 135.

⁸⁸ Einstein, Alfred.Op. Cit. p. 253.

⁸⁹ Guardia, Ernesto de la. Op. Cit. pp. 131-139.

Es preciso mencionar las sonatas con las cuales comenzó la creación de sonatas para piano de Mozart; existe el registro de las sonatas KV. 19 de 1765 y las sonatas KV33d-g (Anh. 199-202) de 1766, las cuales solo se conocen de nombre así como las sonatas de dos movimientos KV 46d en Do y KV 46e en Fa, ambas con dos minuetos del año 1768, mismas que aún no se definen en su clasificación.⁹⁰

Sonata en La menor Kv. 310

Análisis formal

Ésta sonata forma parte de las cinco sonatas tituladas Sonatas de Paris, fueron escritas en el trágico verano de 1778, momento en que Mozart sufrió la pérdida de su madre bajo la impotencia de no poder hacer mucho debido a cuestiones económicas. Escritas paralelamente a una serie de variaciones, de las cuales la más bella se da sobre las palabras «*Ah, vous dirais-je, maman*». En su intencional gracia infantil, la sonata en La menor K 310, es una obra trágica. Posee un severo dramatismo, llena de las más espesas tinieblas; aún cuando realiza un cambio a Do mayor al final de la exposición del primer movimiento. En el segundo movimiento, «*con espressione*», comienza la elaboración de forma bastante consoladora, sin embargo la impresión total se fija en su excitación demoniaca antes de la recapitulación; el carácter es demoniaco de principio a fin. El «*presto*» se formula de manera espectral, demoniaco a pesar de la melodía intercalada que comienza a modo de «*musette*». La tonalidad en La menor y en ocasiones La mayor son para Mozart las que representan la desesperación. Ésta sonata representa la expresión más personal de Mozart y no existirá nada similar en las obras creadas durante la misma época. Fue publicada en Paris, en 1782.⁹¹

En términos generales, una sonata es una obra cíclica conformada por tres movimientos contrastantes, frecuentemente el primero y el tercero suelen ser rápidos y el segundo lento, aunque no es obligatorio. En ocasiones el primer movimiento o en su defecto uno de los tres está estructurado bajo los lineamientos de la Forma sonata.

La *Sonata en La menor Kv. 310* se compone de tres movimientos contrastantes en tempo y

⁹⁰ Valentin, Erich. Op. Cit. p. 203.

⁹¹ Einstein, Alfred. Op. Cit. p. 250.

carácter, el dramatismo del primer movimiento es seguido con el lirismo melódico en el segundo movimiento finalizando con un agitado y agónico tercer movimiento.

I. Allegro maestoso

Tiene una estructura de forma sonata, en general el carácter es enérgico y con ánimo desesperado, expresa angustia y sofocación con pocos fragmentos de descanso y por el contrario la intensidad de estos sentimientos va en aumento con el desarrollo del movimiento. Éste primer movimiento posee la estructura de Forma sonata, estructura que tuvo mucho auge a lo largo del periodo clásico y muy común en los primeros movimientos de las sonatas en general, éste movimiento consta de una Exposición con un tema principal enlazado al secundario por medio de un puente, el tema secundario es seguido de una coda local con material temático de los dos temas. Posteriormente comienza el periodo de elaboración de la sonata con del desarrollo de los dos temas y una Re-exposición en donde la presentación de primer tema fluye de manera idéntica a la primer presentación y después es modificada para elaborar la presentación de los diferentes temas en varias tonalidades, dotando de frescura y diversidad armónica y tonal ésta última sección. (Fig. 1).

Figura 1. Cuadro estructural.

Exposición	Elaboración	Re-exposición
Compás 1- 49	Compás 50 -79	Compás 80 - 134
Tema Principal en La menor, Puente, Tema Secundario en Do mayor y Coda local.	Tema Principal en Do mayor, desarrollo con nuevo material temático, motivos en progresión diatónica y modulante, enlace a la Re-exposición.	Repetición del Tema Principal en La menor y variación de éste en mano izquierda, fluida actividad armónica, Puente y Tema Secundario más a fin a La menor, enlace a la Coda fusionando características de los Temas Principales de la Sonata.

El primer tema está compuesto por dos frases de 4 compases y una repetición variada a partir del compás 9. La primera frase consiste en una melodía acompañada de acordes y una nota pedal en el bajo sobre La, seguida de la segunda frase a manera de progresión con un tema en 3^{as} y acompañamiento de acordes espaciados. La repetición del tema posee una ligera variación tonal en su segunda sección con la finalidad de llegar al Puente. (Fig.2).

Figura 2. Primer tema de la Exposición.

Allegro maestoso

(f) pedal en la

I V₄₃ I V₄₃

5

p

f

I V/IV^p II VII V/V V I II₆ K₆₄ V₇ I

El Puente se presenta en Do mayor a través de 7 compases con un tema con el mismo carácter e intensidad melódica que el Tema Principal y un acompañamiento más activo, realizando un juego entre el homónimo del relativo de la tónica y su dominante sobre un pedal de Sol en el bajo, tras 4 compases se invertirá pasando el acompañamiento a la mano derecha, termina con una cadencia abierta en la dominante y da paso al Tema secundario. (Fig. 3).

Figura 3. Puente.

16 Modulación a do menor

f pedal en sol

V I V

19

f

p

I V I V I V I V I V I V

Haciendo un breve paréntesis para hablar del manejo armónico general en Mozart, es común la utilización de los homónimos de las tonalidades esperadas no sólo en ésta sonata, donde en el tercer movimiento presenta el segundo tema en su modo menor para cambiar después al mayor, sino que también se puede observar el mismo tratamiento en la *Sinfonía en Sol menor No. 40*, que en su tercer movimiento al final de la parte principal termina en Si bemol menor y posteriormente el tema que lo sucede esta en Si bemol mayor. (Fig. 4).

Figura 4. Uso de homónimos en la Sinfonía en Sol menor No. 40 de Mozart.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled 'Si menor', covers measures 38-41. It features a treble clef with a melody and a bass clef with chords. Chord markings below the bass line are: V, I, I, V7, I. The second system, labeled 'tema en Si mayor', covers measures 42-45. It also features a treble clef with a melody and a bass clef with chords. Chord markings below the bass line are: V, Mayor, S mayor.

El Tema Secundario posee dos fases, la primera consta de la presentación y desarrollo del tema y la segunda de una pequeña coda local que finaliza el movimiento. Éste segundo tema comienza con una anacrusa al compás 23, es muy fluido con una melodía en dieciseisavos a través de progresiones melódicas y acompañamiento en intervalos, acordes y en ocasiones un discurso a dos voces en la mano izquierda, manteniéndose a través de formas generales de movimiento por medio de melodías en dieciseisavos que, a pesar de la existencia de ciertas cadencias en el desarrollo, nunca establecen una pausa determinante que logre detener el fluir melódico. El tema secundario es bastante extenso, se desarrolla a través de 22 compases concluyendo con una cadencia que afirma el paso a Do mayor y da paso a la Coda local. (Fig. 5).

Figura 5. Tema secundario (Fragmentos).

The image shows three fragments of musical notation for piano accompaniment. Fragment 1, labeled 'Fragmento 1', covers measures 22-27 and is in Si menor. It features a treble clef with a melody and a bass clef with chords. Chord markings below the bass line are: p I6, I, V7. Fragment 2, labeled 'Fragmento 2', covers measures 28-34 and is in Si mayor. It features a treble clef with a melody and a bass clef with chords. Chord markings below the bass line are: IV, II6, I6, II7. Fragment 3, labeled 'Fragmento 3', covers measures 35-41 and is in Do mayor. It features a treble clef with a melody and a bass clef with chords. Chord markings below the bass line are: I, V7, I, V7, I.

La primera sección concluye con una pequeña Coda local de 5 compases a partir del compás 45 con una remembranza del Tema Principal en la melodía y un fluido acompañamiento afín al tema secundario, fusionando cualidades de los temas que conforman el movimiento, a través de un desarrollo armónico que parte de La menor y realiza un movimiento cadencial que termina en Do mayor, relativo mayor de la tonalidad original. (Fig. 6).

Figura 6. Coda local.

La Elaboración comienza en el compás 50 presentando el primer tema en Do mayor con dirección a Fa mayor sin resolver determinadamente, ya que en estos compases se realiza un cambio enarmónico bastante atractivo entre Do sostenido y Re bemol, dentro del acorde del acompañamiento en la melodía que sigue a la presentación del tema principal. El cambio realizado entre éstas dos notas tienen una finalidad armónica y no deja de ser un caso singular, ya que los fines pueden ser variados aunque forman parte del juego armónico para salir de ésta fase a una nueva sección de desarrollo elaborada por sucesiones de acordes disminuidos con séptima, Ésta sección concluye con un acorde a la Alemana que dará pie a una nueva sección en la tonalidad de Si mayor. (Fig. 7).

Figura 7. Modulación enarmónica en compas 55-56.

Terminando esta sección, comienza una nueva con una melodía en 6^{as}, posee un carácter enérgico e insistente gracias a la repetición de las notas en ritmo con puntillo. Éstas dos voces se desarrollan en forma de dialogo con apoyo de retardos en los motivos, creando disonancias que aumentan la intensidad y perturbación que el mismo tema posee. Ésta melodía pronto se hará progresión modulante, debido a que Mozart emplea cada tonalidad presentada como dominante de la siguiente, comenzando en Si mayor como dominante con séptima de Mi mayor con la misma presentación de la melodía ya mencionada, y a su vez conformándose como dominante de La mayor que por tercera vez presenta ésta frase melódica cumpliendo con la misma función de las dos presentaciones anteriores, dando paso como dominante a una nueva sección en Re menor a partir del compas 70. (Fig. 8).

**Figura 8. Melodía de la segunda fase de la Elaboración.
(Progresión Modulante)**

Progresión Modulante

The musical score for Figure 8 illustrates a modulating progression. It begins at measure 58 with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of dotted quarter notes and eighth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. The progression is labeled as (V - V7) - M I. At measure 61, the key signature changes to one sharp (E major), and the dynamics are marked *p*. The chord progression is labeled E = V7 - A and V7. At measure 64, the dynamics are marked *ff*, and the chord progression is labeled A V7 - I6. The score concludes at measure 69.

En el compás 70 comienza una nueva sección con una melodía en progresión, ésta vez de manera diatónica, ya que se conserva la tonalidad de Re menor manteniendo el juego armónico entre ésta y su dominante. Los acordes formados no siempre son V₇ pero guardan la misma relación dirigiendo la melodía del V grado a la tónica. Ésta fase de la elaboración realiza una

progresión descendente llevando a la melodía a través de un salto que va de una 3ª a una 6ª seguido de un firme trino que se resolverá en el siguiente compás y en un tono por debajo de donde se desarrolló la melodía, dirigiéndose a través de Re, Do y Si para realizar en el cuarto compás un cambio que invertirá la disposición en los siguientes 4 compases y se desarrollará sobre La menor con la misma melodía presentada en el bajo y el acompañamiento en arpeggios basados sobre los acordes de La menor y Mi mayor. Ésta presentación se prolongará por dos compases más para detenerse en Mi mayor seguido de una escala cromática que dará paso a la Re-exposición en el compás 80. (Fig. 9).

**Figura 9. Segunda progresión de la Elaboración.
(Progresión Diatónica)**

The musical score for Figure 9 consists of three systems of music. The first system (measures 70-72) is labeled 'Progresión Diatónica' and shows a melodic line with trills and a bass line with arpeggios. The second system (measures 73-75) shows a melodic line with trills and a bass line with chords labeled 'La menor', 'mi', 'VII / 5 dis', '7', 'V / la', 'V', and 'La menor'. The third system (measures 76-78) shows a melodic line with trills and a bass line with chords labeled 'V', 'La menor', and 'V'.

Cabe señalar que la manera en que Mozart trata la armonía y la resolución tradicional de ciertos acordes son diferentes en él. En éste movimiento el empleo de los acordes de 6ª aumentada, en las que no siempre presenta la 6ª de la misma manera se debe a fines melódicos y a un tratamiento estrictamente dirigido a la conclusión de ciertos fragmentos. Ejemplo de esto se da en el *Menuet* de su *Sinfonía No. 40* en Sol menor, donde en la parte final presenta una resolución de acorde a la alemana, presentando 6ª aumentada entre Mi bemol y Do sostenido en el compás 37, sin embargo no realiza lo mismo dos compases después en el compás 39 donde el Mi ya se presenta natural, a pesar de esto la resolución no se ve afectada debido al movimiento melódico establecido, de ésta manera puede concluir el fragmento a través de una cadencia entre dominante y tónica. (Fig. 10).

Figura 10. Sinfonía no. 40 en Sol menor . II. Menuet.

Este mismo tratamiento de en las 6^{tas} se repite en el compás 73 donde a través de los arpeggios ya mencionados se presenta una 6^{ta} aumentada entre Fa y Re sostenido que resuelven a Mi mayor y en los compases subsecuentes el tratamiento para resolver a Mi Mayor se mantiene, sin embargo el intervalo mencionado no se vuelve a dar sino como parte de acordes disminuidos o fragmentados sin llegar a elaborarse concretamente.

La Re-exposición comienza en el compás 80 presentado el tema principal completamente igual durante los primeros ocho compases y después invierte su presentación pasando la melodía a la clave de Fa con un acompañamiento en dieciseisavos a diferentes intervalos en la mano derecha y una fluida actividad armónica con breves inflexiones hacia Fa mayor, Do mayor, Re menor y La menor, concluyendo este pasaje con pequeños motivos a contratiempo con varios cambios armónicos y una progresión en el bajo durante los últimos dos compases llegando a Mi mayor en el compás 97 para dar inicio al puente. (Fig. 11).

Figura 11. Segunda frase del Tema principal en la Re-exposición.

El puente se desarrolla igual a su primera presentación en la Exposición, sin embargo ésta vez se presenta sobre La menor y su dominante. Concluye en el compás 103 en Mi mayor para dar paso a la presentación en anacrusa del segundo tema. El Tema secundario se presenta de manera variada a la primera vez con frases más afín a la tonalidad de La menor, manteniendo

las mismas melodías a diferentes intervalos y con conclusiones o direcciones melódicas variadas en secciones específicas con la finalidad de unir las frases que se generan en ésta nueva sección, sin perder ninguna de las melodías importantes presentadas en la exposición, sino enriqueciendo con material armónico nuevo la parte final exaltando el carácter conclusivo de la obra. La Coda se presenta a partir del compás 130 con la misma construcción del tema principal en la clave de Sol y acompañamiento similar al tema secundario en la clave de Fa, armónicamente se presenta sobre La menor y su dominante, con la finalidad de establecer por última vez la tonalidad propia del movimiento.

II. Larghetto

El segundo movimiento posee una estructura de Forma Sonata. Es un movimiento en *Andante*, la Exposición posee un carácter mucho más lírico y optimista, más cercano a la personalidad de Mozart que los otros dos, creando un contraste y balance de éste ciclo. La Elaboración toma un carácter que expresa mayor ansiedad y desesperación mismo que se desvanece con la llegada de la Re-exposición. (Fig. 12).

Figura 12. Cuadro estructural.

Exposición	Elaboración	Re-exposición
Compás 1 - 31	Compás 32 - 53	Compás 54 - 86
Exposición del Tema Principal en Fa mayor, Puente seguido del Tema Secundario en la Dominante, finalizando con una Coda local que reafirma la tonalidad de Do mayor.	Presentación de tres temas que determinan tres fases de desarrollo, iniciando en Do mayor, Do menor y La mayor respectivamente, elaborando un continuo movimiento armónico.	Presentación del Tema principal en Fa mayor, variación del Puente para presentar el Tema Secundario en Fa mayor y la Coda de igual manera con carácter conclusivo.

La Exposición presenta el Tema Principal por 4 compases en Fa Mayor y textura homofónica, realiza una repetición variada seguida del Puente en el compás 8. (Fig. 13).

Figura 13. Tema principal.

Andante cantabile con espressione 1er Tema

fp *p* *fp* *cresc.*

fp *p* *fp* *tr* *tr*

f (*dim.*) *p* *fp*

I I₆ V₂ VI I₆ II₆ II₇ IV

K₆ V I V

El puente se desarrolla durante 8 compases, construido sobre Fa mayor haciendo uso de adornos que incrementan el movimiento rítmico de ésta sección, terminando con una cadencia a la dominante y seguir con el Tema Secundario en Do mayor a partir del compás 14. Éste se presenta tras una ligera introducción mediante la repetición continua de Sol, desarrollando una melodía ascendente y posteriormente descendente que continúa con la repetición en Fa y repite de todo el conjunto en la octava inferior, con el acompañamiento de un prolongado trino superior, hasta llegar en el compás 19, a un desarrollo con nuevo material temático por medio de juegos de progresiones, ecos del ostinato antes mencionado en notas dobles, fragmentos del primer tema y repeticiones de pequeños fragmentos en progresión, proporcionando un carácter continuativo que llega a dos prolongadas escalas que terminaran en una cadencia a Do mayor para pasar a la Coda. (Fig. 14).

Figura 14. Tema secundario.

Tema 2

Do mayor *p*

I I I V₂

I₆ V I V₄ V₇ I₆

La Coda comienza en el compás 29 y por 3 compases más reafirmará la tonalidad de Do mayor con una nota pedal en el bajo y ligeras melodías entorno al juego cadencial que se suspenderá en ésta dominante, Do mayor. (Fig. 15).

Figura 15. Coda. (Fragmento final)

29 Do mayor Coda

sf *f*

pedal en el bajo

I IV VII V $V_4/3$ I

La Elaboración comienza en el compás 31, contiene tres frases melódicas o temas que determinan la estructura en tres fases o secciones de desarrollo. El primer tema de la Elaboración está escrita en Do mayor, es muy similar en metro y ritmo al primer tema de la Exposición, es una línea melódica sencilla con acompañamiento en acordes, muy lírica y adornada con apoyaturas, desarrollada a través de 6 compases que elaboran una cadencia final de $II_6 - K_{64} - V_7$ para terminar en Do menor y dar paso al segundo tema a partir del compás 37. (Fig. 16).

Figura 16. Primer Tema de la Elaboración.

31 Do mayor 1 Fase

p

I II_6 $K_{6/4}$ V_7

33 I I

El segundo tema es muy contrastante al primero, el acompañamiento se desarrolla en tresillos, la melodía se da a través de preguntas y respuestas cortas, elaboradas en la octava superior una de la otra, el movimiento armónico es más constante y con inflexiones a Sol menor, cadencia a Re menor y ruptura de ésta para ir a Si bemol Mayor y a través de dos compases elaborar la parte final para pasar al tercer tema en la dominante de Re menor. (Fig. 17).

Figura 17. Segundo tema de la Elaboración.

The musical score for the second theme of the Elaboration consists of three systems of music, measures 38 to 42. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). Measure 38 is marked '2 fase' and 'p do menor'. The bass line features a triplet of eighth notes. Measure 39 continues the triplet pattern. Measure 40 is marked 'sol menor' and 'V/ sol menor'. The bass line continues with triplets. Measure 41 is marked 'V/ re menor' and 'cad. rota'. The bass line continues with triplets. Measure 42 is marked 'si > mayor' and 'VII/ la menor'. The bass line continues with triplets. Dynamics include 'p' (piano), 'f' (forte), and 'cres' (crescendo). Trills are indicated with 'tr' above notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El tercer tema de la Elaboración es el más extenso, comienza en la dominante de Re menor a partir del compás 43, invierte los papeles de la melodía y acompañamiento que tenía el segundo tema, realizando el acompañamiento en tresillos en la mano derecha, agregando retardos que crean intervalos de 2^a que resuelven a intervalos de 3^a, realizando saltos de 8^{va} dentro de ciertos tresillos, engrosando la textura e intensificando el carácter del acompañamiento gracias a éstas disonancias. Por otro lado la mano izquierda desarrolla la melodía con temas cortos y ocasionalmente prolongaciones de las notas a través de trinos que resuelven a armonías determinadas. Éstos trinos forman progresiones por tonos ascendentes que resuelven a diversos momentos de finales de cadencias o movimientos de inflexión, ya que ésta fase armónicamente tiene más movimiento, pasa por diferentes tonalidades como Sol menor, Re menor, Do menor y Fa mayor a través de los juegos de retardo ya mencionados, logrando cambios de acordes casi en cada tiempo. Culmina en los últimos compases con una nueva inversión, devolviendo el acompañamiento a la mano izquierda y la melodía a la mano derecha, realizando una cadencia perfecta a Do Mayor como dominante de Fa mayor, tono en el que se desarrollará la Re-exposición. (Fig. 18).

Figura 18. Tercer tema de la Elaboración. (Fragmentos)

La Re-exposición comienza en el compás 53, nuevamente en Fa mayor, el material temático se repite igual hasta la llegada del Puente en el compás 61, la melodía de éste es una variación a la realizada en el puente de la Exposición con una progresión en el bajo que va descendiendo de Fa a Si b en la primer nota de los acordes escritos en bajo de *Alberti*, como parte del juego melódico muy común en Mozart. El puente se desarrolla de forma variada con la finalidad de modificar la cadencia de enlace con el Tema secundario, que en ésta ocasión se desarrolla en Fa Mayor y Si bemol mayor como subdominante. La Re-exposición tiene ligeras variaciones melódicas debido a los ajustes armónicos realizados al cambiar de tonalidad, sin embargo la esencia de éste tema permanece intacta. (Fig.19).

Figura 19. Re-exposición. Tema Principal y Tema Secundario.

Tema Principal

Tema Secundario

Hasta el compás 84 se presenta la Coda con una melodía de carácter más conclusivo y dirección armónica a Fa mayor, tonalidad original del movimiento. (Fig. 20).

Figura 20. Coda.

Presto

La estructura del tercer movimiento constituye una de las formas superiores de Rondó, escrito en La menor, su construcción consta de 6 secciones entre estribillos, episodios más Coda. (Fig. 21).

Figura No 21. Cuadro estructural. Rondó.

A	Compases 1-28	Tema del Estribillo en La menor y respuesta en la dominante, seguida del Puente que funge como enlace con el Episodio.
B	Compases 29 - 106	Tema del primer Episodio en Do menor y desarrollo en Do mayor y Mi mayor, empleo de resolución de Elisión y continuación a su segunda fase en Mi menor,

		desarrollo con frases mono-motivas, llegando al Puente que marca el regreso del Estribillo.
A	Compases 107 - 142	Repetición del Tema del Estribillo en La menor seguido del Puente que prepara la presentación del segundo Episodio (Parte C) del Rondó.
C	Compases 143 - 175	Segundo Episodio del Rondó en La mayor y su Dominante. Estructura de Forma Binaria con <i>Ritornello</i> , formada por dos secciones, cada una compuesta por dos frases que se repiten.
A	Compases 176 - 194	Recapitulación del Tema del Estribillo en La menor, variación en su desarrollo seguido del Puente que enlaza la entrada de la recapitulación del Primer Episodio de forma variada.
B'	Compases 195 - 232	Re-exposición del tema del Primer Episodio (sección B), presentando en diferente orden las frases contenidas en su primera exposición y ratificando la tonalidad de La menor.
CODA	Compases 233 - 253	Presentación de la parte conclusiva manteniendo el carácter monomotívico de la obra, haciendo uso de fragmentos del Episodio B, seguida de una frase conclusiva con apoyo de 8 ^{as} en la mano derecha e izquierda consecuentemente finalizando de ésta manera el Rondó.

Comienza con un prolongado Estribillo de 27 compases formado por una frase en La menor de 4 compases a dos voces en 3^{as} paralelas en tónica, seguida de otra frase de 4 compases en la dominante como primer respuesta. Posteriormente repite la primera frase en tónica seguida de una respuesta diferente elaborando una cadencia rota al compás 16 y prolongando su culminación hasta el compás 20 que dará inicio a un puente que termina en el compás 28. (Fig. 22).

Figura 22: Presentación de la primera frase y primera respuesta contenidas en el Estribillo.

The musical score for Figure 22 is in 2/4 time, marked 'Presto'. It begins with a piano introduction (p₁) in the bass clef. The main melody is in the treble clef. The score is labeled 'Estribillo'. The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the bass line: V, I, V₆, I, V, IV, IV, V, V.

El primer Episodio o parte B del Rondó comienza en el compás 29, con una frase en 3^{as} paralelas en do menor, peculiarmente reiterativo en tono menor debido a que la respuesta de ésta nueva frase se encuentra en dominante con séptima de Do menor y así la relación interválica entre la primera frase y la segunda suena completamente igual, esto atiende a un juego sonoro que el compositor desea en ésta sección, contrario a la tradición en donde se espera una presentación del estribillo en tono mayor. (Fig. 23).

Figura 23. Frase en Do menor con su respuesta en la Dominante.

29 1º Episodio
pp
pp
Do menor V7

Éste tratamiento en Do menor solo lo hace momentáneamente, ya que el resto del Episodio continuará en Do mayor en su primera fase y en Mi menor en su segunda fase a partir del compás 64 mediante una atractiva resolución de elisión en el compás 52, donde comienza a jugar con las resoluciones de las cadencias y después de una sucesión de $K_{64} - V$ termina con un disminuido de Re menor. El esquema se repite en los compases 56 y 57 y seguirá con una progresión en el compás 58 presentando el disminuido con séptima de Mi menor, para dar paso a un pequeño puente de 4 compases que resolverá de manera concreta a la segunda fase del Episodio ahora en Mi menor a partir del compas 64. (Fig. 24).

Figura 24. Resolución de Elisión.

52
VII/ re menor re menor $K_{6_4} V$ VII/ re re menor VII/ Mi mi menor La

La segunda fase del Episodio es muy familiar en cuanto a los temas que presenta. De acuerdo a la impresión sonora y analítica que ofrece éste movimiento, podría decirse que es monomotívica, ya que varios elementos tanto del Episodio como del Estribillo se encuentran emparentados. Por mencionar algunos se puede considerar la relación del pedal en La por parte del bajo que existe en los 4 primeros compases de la primer frase del Estribillo con el pedal que se da en la segunda fase del Episodio en la Soprano dentro de los 8 compases de la primera frase en Mi menor. Otro ejemplo del monomotivismo se da entre la primera y segunda fase del Episodio. Las frase que comienza en el compás 37 se presenta de manera invertida entre las claves en el compás 72, ambas con culminaciones diferentes, sin embargo la raíz es completamente igual, además la frase presentada en el compás 37 en la clave de Sol se presenta en cuartas paralelas y posteriormente al repetirse en el compas 72 en clave de Fa se presentara en 3^{as} paralelas con la finalidad de mantener la relación interválica de acordes en primera inversión, además de conservar el flujo armónico que parte del VII_6 y va por acordes de grados descendentes hasta realizar una cadencia preparatoria de $III_6 - II_2$ para concluir en V o I

de acuerdo a las necesidades melódicas y estructurales de cada frase. (Fig. 25).

Figura 25. Relaciones Mono-motívicas.

Frase 1

Musical score for Frase 1, measures 37-44. The score is in G major and 4/4 time. It shows a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand. The chords are labeled: I, VII6, VI6, V6, IV6, III6, II2, and V7/re. A circled 'A' is above the first measure, and a circled 'B' is below the first measure of the bass line.

Frase 2

Musical score for Frase 2, measures 72-79. The score is in G major and 4/4 time. It shows a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand. The chords are labeled: I6, VII6, VI6, V6, IV6, III6, II6, and I6. A circled 'B' is above the first measure, and a circled 'A' is below the first measure of the bass line.

La frase señalada en el compás 72 se repetirá de forma variada para dar paso a un Puente de 20 compases que llevará a la repetición del Estribillo. El puente consta de varias frases, en su mayoría de 8 compases, armónicamente escrito en la dominante de La, de carácter preparatorio o alusivo a una gran sección póstuma de la cual él es el preámbulo. Está elaborado en su primera y segunda frase en forma de progresión y en su sección final por repetición motívica concluyendo en el compás 106.

La primera repetición del Estribillo se desarrolla del compás 107 al 126 nuevamente en La menor y a partir del compás 127 comienza un Puente con alusiones al material temático de secciones anteriores e inversión de ciertas frases ya señaladas que llevarán al segundo Episodio.

El segundo Episodio o parte C del Rondó comienza en el compás 143, se encuentra en La Mayor y posee una estructura de Forma Binaria con *Ritornello*, compuesto por dos secciones, cada una construida con dos frases de 8 compases. En la primera sección las dos frases poseen el mismo motivo melódico en sus primeros 4 compases, diferenciándose solo en los finales. La segunda sección posee una frase completamente apoyada en la dominante, la segunda frase está basada en la segunda parte de la primera frase de la primera sección dando así la sensación de *Ritornello*, debido a la similitud y recapitulación de los motivos melódicos señalados. (Fig. 26).

Figura 26. Episodio C. Fragmentos elementales para la construcción de las dos secciones que lo conforman.



El último Estribillo se presenta a partir del compás 176 y concluye en el compás 194, dando paso a otro Puente que prepara armónicamente la llegada del Episodio B.

El siguiente Episodio, o la sección B' no se presenta completamente igual a su primera presentación (sección B) pero si hace uso de varias frases musicales presentándolas en distinto orden y en la tonalidad de La menor, reforzando de éste modo la tonalidad propia de la obra para su sección final.

Por último la Coda se presenta a partir del compás 233 manteniendo el carácter monotemático que la obra ha conservado a lo largo de toda su elaboración. Existen ligeros fragmentos del Episodio B, siendo éste tema reiterativo el que resuelve a una cadencia perfecta final, haciendo uso del K_{64} , V y I en varias ocasiones, produciendo y afirmando la sensación y carácter conclusivo propio de una coda. En sus últimos compases elabora una melodía con acompañamiento de 8^{as} primero en la mano derecha y después realizando una inversión a la mano izquierda culminando el Rondó. (Fig. 27).

Figura 27. Coda.

Sugerencias Interpretativas

Al interpretar esta Sonata primordialmente debe tenerse presente la dramática situación que envolvía a Mozart previamente a la realización de ésta obra. En efecto, la muerte de su madre y la precaria forma de vida por la que atravesaban en ese momento en París, no pudieron más que verse reflejadas en ésta Sonata. Singular en su carácter, conformando una de las dos sonatas en tono menor que el compositor escribió, contrariamente a la mayoría o casi totalidad de su música, la cual ha sido catalogada a través del tiempo por muchos teóricos y compositores como optimista, dinámica y de universal acceso. Ésta obra deja ver a un Mozart completamente distinto, plasma los sentimientos que pocas veces se atrevió a mostrar componiendo de la manera más optimista aun en sus peores momentos. Como interprete la importancia de tener presente éste factor radica en poder dar a cada uno de los movimientos el carácter o caracteres adecuados y plasmar además de las ideas musicales, las escenas, los ambientes y sensaciones adecuadas que el compositor plasmar en cada frase y movimiento de esta obra.

El primer movimiento posee un extremo dramatismo, a través de una primer melodía sencilla pero insistente transmite cierto tipo de angustia y desesperación insaciable, a pesar de que su respuesta es bastante contrastante nunca deja de evocar éste sentimiento de desesperación e inquietud, mismo que continua vivo con el constante fluir melódico, casi sin descansos, aún en su puente y a través del desarrollo de su segundo tema. Para su interpretación se recomienda tener mucho cuidado en lograr un perfecto equilibrio sonoro entre la melodía y el acompañamiento, además de cuidar con esmero la entrada y participación de cada frase involucrada con la finalidad de obtener el correcto énfasis que cada una posee. El segundo tema es mas lírico y menos dramático, sin embargo es muy prolongado, por lo que se recomienda evitar la monotonía tratando de enfatizar las entradas o evidenciando los cambios de dirección así como el discurso entre las dos manos para desarrollar secciones estables que ayuden a una lógica conformación del tema y del movimiento en general. Técnicamente, el ataque no puede ser agresivo o pesado, jamás se debe olvidar el singular timbre mozartiano, brillante y activo, pero si se debe pensar en un contacto firme con el instrumento que permita plasmar los matices, proponiendo nuevos énfasis sonoros correctos a lo que se desea para lograr un equilibrio sonoro, estructural y de carácter.

El segundo movimiento es tranquilo y bastante lírico en su primera parte, sin embargo en la parte media del movimiento vuelve a surgir esa parte oscura, confusa y compleja con singulares contrastes anímicos. El ataque en ésta sección debe ser dócil y delicado con una velocidad de ataque moderada casi lenta evitando una pulsación rápida y que genere acentos inadecuados. El fraseo debe ser casi a manera de improvisación permitiendo que exista el elemento de sorpresa en el desarrollo de cada una de las frases melódicas. La dirección de las frases y el manejo del *legato* es muy importante debido a que muchas de las melodías son muy largas. Es recomendable apoyarse con el pedal de forma moderada para evitar que el discurso melódico se torne seco, por el contrario debe existir una atmósfera generada por el pedal que sostenga la armonía del acompañamiento y brinde a la melodía un ambiente óptimo para su desarrollo. La parte intermedia del segundo movimiento posee un cambio de carácter muy contrastante a lo presentado durante la exposición, en esta gran faceta de la Sonata el carácter se torna enérgico por lo que el manejo del peso ejercido sobre el instrumento así como la intensidad del ataque debe ser mayor a lo proporcionado anteriormente, el incremento de volumen en ciertas secciones es necesario para lograr un clímax ya determinado por el curso de la música. Este pasaje debe poseer intensidad y dramatismo, exigidos por el discurso sonoro, las disonancias aplicadas y el fraseo predeterminado, es necesario que el intérprete sea cuidadoso de no llegar a hacer de este pasaje algo pesado y saturado en sonoridad, esto se logra a través de un perfecto balance y diferenciación entre las manos además de establecer los diferentes planos sonoros que la propia construcción de la obra marca. La re-exposición muestra un retorno al carácter inicial del movimiento, que gracias a una repetición variada enriquece el discurso y refresca las sensaciones sonoras antes experimentadas. Durante la parte intermedia de éste movimiento tampoco puede descuidarse el contacto firme y delicado que exige, tomando en cuenta el cambio de carácter que contiene el intérprete debe tener cuidado en no llegar a plasmar frases agresivas que entorpezcan el sentido musical del momento.

Finalmente en el tercer movimiento se vuelve a retomar el carácter desesperado, más agónico que dramático a comparación del primer movimiento y reafirmando que la finalidad expresiva de Mozart al componer esta sonata no era el optimismo y el deleite auditivo simplemente sino la sobriedad, pesadumbre y confusión que se puede vivir ante el enfrentamiento de una tragedia. El tempo del movimiento es bastante rápido y la textura de su construcción es muy transparente por lo que es recomendable estudiarla de manera lenta destacando la voz

superior para lograr que las frases sean brillantes y atractivas al escucha demás de favorecer la line melódica del discurso. Éste balance debe optimizarse a través de la diferenciación en el ataque a las notas que forman parte de la voz superior, agregando más peso y velocidad para resaltar sobre las demás notas. El manejo de la mano izquierda debe ser muy oportuno en el tratamiento de los contratiempos que en éste movimiento son muy frecuentes y apoyan al carácter agónico y desesperado de la obra, se recomienda dirigir bien la dirección al tiempo fuerte de éstas formulas y estudiarlos en tempo lento ya que su constante repetición en tiempo rápido puede generar cierta aceleración involuntaria. El interprete tiene la libertad de jugar entre diversos planos sonoros y de carácter, envolviendo a manera de recapitulación todas las frases participantes y detalles interpretativos expresados a través del discurso melódico, es necesario mantener la intensidad expresiva de éste y cada uno de los movimientos.

Es de firme interés por mi parte dejar muy claro que la técnica pianística debe ser utilizada en favor de la expresión musical que posee esta Sonata, subordinando todos los elementos de ejecución a favor de la misma, además de hacer un profundo análisis de cada movimiento con la finalidad de que cada uno de los motivos, frases y secciones que la construyen puedan ser interpretados lo más cercano posible a la concepción general del compositor y dentro del estilo que la envuelve.

Capítulo III

Fryderyk Chopin

Balada no. 1 en Sol menor Opus. 23.

El siglo XIX se caracterizó por una veloz expansión de las ciencias exactas y los métodos científicos. La tendencias del *Sturm und Drang* que comenzaron en 1770 y fueron la primeras manifestaciones del movimiento romántico. La música fue más allá de los límites de la racionalidad y profundizó en el terreno del inconsciente, lo sentimental y sobrenatural. El intento por desarrollar un lenguaje musical nuevo, capaz de expresar ideas más allegadas al campo sentimental condujo a una ampliación de la armonía, la melodía y el colorido orquestal. Éste periodo poseía un carácter laico y materialista, provocando que la musicalización de textos litúrgicos en el siglo XIX fueran muy personales para el uso eclesiástico. Los compositores tuvieron la libertad de expresar aspiraciones religiosas en composiciones no litúrgicas como el *Réquiem Alemán* de Brahms, *Parsifal* de Wagner o la *Octava Sinfonía* de Mahler.⁹²

En el ámbito político se generó un creciente conflicto entre el crecimiento del Nacionalismo y el inicio de los movimientos socialistas supranacionales motivados por el *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels (1848) y *El Capital* de Marx (1867). El nacionalismo fue una importante influencia en la música romántica, marcando las diferencias entre los estilos musicales nacionales, valorando a la canción popular de cada pueblo como la expresión idónea de la soberanía y alma nacionales. El romanticismo musical floreció principalmente en Alemania, ya que el temperamento romántico convivía bien con la forma de pensar alemana y los sentimientos nacionales encontraron en éste país una vía de desahogo en la música y las artes.⁹³

Un atractivo romántico fue el gusto por el exotismo, haciendo uso de lenguas foráneas como elemento de color. Desde su inicio, éste movimiento fue visto como revolucionario, acentuando su originalidad en rebelión a las limitaciones del clasicismo. La música era vista como el arte que ejemplificaba la idea de ser una época de progreso y evolución. El sistema armónico clásico continuaba siendo la base de la música ya que no todos adoptaron las innovaciones generadas, por ejemplo: Félix Mendelssohn (1806-1847), Johannes Brahms (1833-1897) y Anton Bruckner (1824-1896) se consideraban conservadores mientras que Héctor Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886) y Richard Wagner (1813-1883) como radicales, pero no

⁹² Jay Grout, Donald. (1995). *Historia de la Música Occidental. Vol. II.* Alianza Editorial. Madrid, pp. 663-672.

⁹³ Ibídem.

todos pertenecían a una u otra tendencia. Otro aspecto fue la preocupación de filósofos y músicos por la música del pasado remoto e inmediato, dando paso al surgimiento de la musicología histórica.⁹⁴

El piano del siglo XIX fue un instrumento diferente al del siglo pasado, evolucionado, ampliado y mecánicamente perfeccionado era capaz de producir un sonido pleno y firme a cualquier escala dinámica, podía responder a las exigencias de expresividad y virtuosismo de los ejecutantes convirtiéndose en el instrumento romántico por excelencia. Existieron dos escuelas de ejecución pianística, una defendió la claridad de la textura y la fluidez de la técnica, representada por Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). La segunda se caracterizaba por la plenitud del sonido, amplitud del espectro dinámico, efectos orquestales, ejecución dramática y riqueza del vigor técnico. A medida en que las exigencias técnicas fueron más rigurosas y se desarrollaron nuevos estilos de música pianística surgieron más escuelas de ejecución y composición. Para unos la elegancia y el sentimiento, la luminosidad y la nitidez fueron sus metas, elementos evidentes en obras de John Field (178-1867), Adolf von Henselt (1814-1899) y especialmente de Frédéric Chopin (1810-1849) que en sus primeras obras se aprecia la influencia del estilo de Hummel. La aspiración de otros pianistas era causar una fuerte impresión, audacia y exhibicionismo, destacando a Friedrich Kalkbrenner (1784-1849), Sigmund Thalberg (1812-1871) y Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). El tercer grupo lo constituyen los grandes virtuosos del siglo XIX, impresionantes tanto por sus dotes de técnica como interpretativos, entre ellos Franz Liszt (1811-1886), Anton Rubinstein (1829-1894), Hans von Bülow (1830-1894) y Karl Tausig (1841-1871). Los mejores compositores y ejecutantes de música para piano del siglo XIX trataron de evitar llegar a dos extremos; por un lado la de la sentimental música de salón y por otro el del despliegue técnico insustancial. Entre los compositores románticos cuyo estilo y técnica se vio determinado por la sustancia musical se hayan Robert Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856), Clara Wieck Schumann (1819-1896), Félix Mendelssohn (1809-1847) y Johannes Brahms (1833-1897) entre otros.⁹⁵

⁹⁴ Jay Grout, Donald. Op. Cit pp. 663-672.

⁹⁵ Jay Grout, Donald Op. Cit. pp. 685-686.

Semblanza biográfica.

Fryderyk Franciszek Chopin, compositor y pianista polaco nació el 1^{ro} de marzo de 1810, según las declaraciones del propio artista y su familia, o el 22 de febrero de acuerdo con su certificado de bautismo, en la aldea de Zelazowa Wola, entonces Ducado de Varsovia. Pocos meses después de su nacimiento la familia se trasladó a Varsovia, donde Mikolaj Chopin (1771-1884) su padre, fue nombrado profesor de lengua francesa y literatura del Liceo. El talento musical de Fryderyk fue evidente a muy corta edad y llegó a compararse con el genio de Mozart. A los siete años escribió dos *Polonesas*, en Sol menor y Si bemol mayor, publicando la primera de inmediato. Sus primeras lecciones de piano estuvieron a cargo de Wojciech Zywny (1756-1842), de 1816 a 1822. El mayor desarrollo del talento de Fryderyk fue supervisado por Wilhelm Würfel (1791-1832), renombrado pianista y profesor del Conservatorio de Varsovia.

De 1823 a 1826 Fryderyk asistió al Liceo de Varsovia, en vacaciones visitó Szafarnia en la región Kujawy donde reveló un interés particular por la música popular y las tradiciones polacas. Escuchó y escribió textos de canciones populares, participó en ceremonias y festejos rurales, bailaba y tocaba un instrumento similar al contrabajo con los músicos de la aldea. Chopin se familiarizó mucho con la música tradicional de las llanuras polacas en su forma auténtica, con su tonalidad distinta, la riqueza de ritmos y el vigor de la danza.

A partir de 1826 estudió en la Escuela de Música de Varsovia, dirigida por Jozef Elsner (1769-1854). Chopin, dotado con una magnífica invención melódica, facilidad de improvisación libre, inclinación hacia los efectos brillantes y una perfecta armonía, adquirió en la escuela una base sólida, disciplina y precisión en la construcción musical así como una comprensión del significado y la lógica de cada nota. Fue el período de los primeros trabajos extendidos como la *Sonata en Do menor*, las *Variaciones Op. 2 sobre un tema de Don Juan de Mozart*, el *Rondo a la Krakowiak Op. 14*, la *Fantaisía Op. 13 sobre aires polacos*, estos tres últimos para piano y orquesta. Terminó sus estudios en 1829, tras lo cual Elsner escribió: " Chopin Federico, estudiante de tercer año, increíble talento, genio de la música".⁹⁶

En julio de 1829 hizo una pequeña excursión a Viena en compañía de Wilhelm Würfel (1790/1-1832) quien lo introdujo en el ambiente musical y le consiguió dos presentaciones en el

⁹⁶ Smolenska – Zielinska, Barbara. (2008). Biografía Fryderyka Chopina. (Traducción al ingles de Aleksandra Rodzińska-Chojnowska). Marzo 9, 2015, de TIFC Fryderyk Chopin Society Sitio web: http://www.chopin.pl/biography_chopin.en.html

Kärntnertheater. Disfrutó de un gran éxito con el público, aunque los críticos censuraron su actuación por su bajo volumen. El editor Tobias Haslinger (1787-1842) imprimió las Variaciones sobre un tema de Mozart siendo la primer publicación de su obra en el extranjero. A su regreso a Varsovia escribió dos *Conciertos para piano y orquesta* en Fa menor y Mi menor. Fue el período del primer *Nocturno, Valses, Mazurcas y Canciones* a las palabras de Stefan Witwicki (1801-1847). Antes de su prevista estancia en el extranjero dio una serie de presentaciones públicas en el Teatro Nacional de Varsovia, donde estrenó sus *Conciertos para piano*.

Chopin eligió Viena como lugar donde deseaba consolidar su éxito y establecer su reputación. El 11 de octubre de 1830 ofreció un concierto de despedida ceremonial en el Teatro Nacional de Varsovia. El 2 de noviembre junto con su amigo Tytus Woyciechowski (1808-1879) fue a Austria, días después de su llegada a Viena ocurrió el estallido de la sublevación de Varsovia en contra de la sumisión del Reino de Polonia a Rusia y la presencia del Zar en el trono polaco, Woyciechowski regresó a Varsovia para unirse al ejército insurgente mientras Chopin se quedó en Viena. Los ocho meses pasados en Viena no fueron en vano, ya que las fuertes y dramáticas experiencias emocionales inspiraron su imaginación creativa acelerando el surgimiento de una nueva etapa de estilo individual, muy diferente de su estilo brillante anterior. Tras su estancia en Viena Chopin decidió ir a París, pasando por Munich y Stuttgart para dar conciertos. Durante éste periodo ocurrió el dramático colapso de la Insurrección de Noviembre y la captura de Varsovia por los rusos, la noticia afectó tanto a Chopin que se reflejó en una fiebre y crisis nerviosa. En el otoño de 1831 llegó a París, conoció a muchos compatriotas exiliados tras la derrota de Polonia. Hizo un estrecho contacto con el grupo La Gran Emigración, fue amigo de su líder el príncipe Adam Czartoryski (1770-1861) y se hizo miembro de la Sociedad Literaria Polaca a la que apoyó financieramente, asistió a reuniones de emigrados, ofreció conciertos de caridad realizadas por emigrantes pobres y organizó eventos similares. La reputación de Chopin como artista creció rápidamente. Las cartas de recomendación que trajo de Viena le permitieron unirse al ambiente musical local. Se convirtió en amigo de Franz Liszt (1811-1886), Felix Mendelssohn (1809-1847), Ferdinand Hiller (1811-1885), Auguste Franck (1808-1884) entre otros. El gran pianista Friedrich Kalkbrenner (1784-1849) organizó un concierto para Chopin realizado el 26 de febrero 1832 en la *Salle Pleyel*. El éxito que le siguió fue enorme y rápidamente se convirtió en un músico famoso en todo París. Éste ascenso a la fama despertó el interés de los editores firmando un contrato con

la editorial parisina líder de Schlesinger y publicando al mismo tiempo sus obras en Leipzig por Probst, luego Breitkopf y en Londres por Wessel.

La fuente más importante de ingresos de Chopin eran las lecciones. Se convirtió en un maestro popular entre la aristocracia polaca y francesa. Los salones parisinos eran su lugar favorito para las actuaciones. Tras establecerse en París, Chopin eligió el estado de un emigrado privándose de la posibilidad de volver a visitar legalmente su tierra natal. Viviendo en ésta situación pudo ver a sus padres fuera de Polonia en una sola ocasión. Se enamoró de Maria Wodzinska (1819-1896) y deseaba casarse con ella, sin embargo el matrimonio no llegó a consolidarse debido a la mala salud del prometido. Chopin vivió este rechazo como una experiencia extremadamente dolorosa.

En julio de 1837 Chopin viajó a Londres en compañía de Camille Pleyel (1788-1855). A su regreso entró en una estrecha relación con la escritora francesa Aurore Dudevant (1804-1876), conocida bajo el pseudónimo de George Sand; novelista, divorciada y con dos hijos ofreció a Chopin la ternura extraordinaria, calidez y atención materna. Los amantes pasaron el invierno de 1838-1839 en la isla española de Mallorca, en un antiguo monasterio de Valldemossa. Allí Chopin enfermó gravemente y mostró síntomas de Tuberculosis. A pesar de su salud continuó trabajando intensamente, componiendo una serie de obras maestras: la serie de *24 Preludios*, la *Polonesa en Do menor*, la *Balada en Fa mayor* y el *Scherzo en Do sostenido menor*.

Tras su regreso de Mallorca en 1839, Chopin se mudó a la casa de George Sand en Nohant, Francia. Pasando unas largas vacaciones hasta 1846 volviendo a París sólo en los inviernos. Éste fue para Chopin el más feliz y productivo período de su vida después de haber salido de la casa familiar, la mayoría de sus obras más destacadas y profundas fueron compuestas en Nohant. Durante años la pareja disfrutó de un profundo amor y amistad, pero con el tiempo varios factores de ambas personalidades causaron conflictos cada vez más graves, llevándolos a una separación definitiva en julio de 1847. Las graves experiencias personales que Chopin atravesaba tuvieron un efecto devastador sobre su estado físico y mental, abandonó casi por completo la composición y en adelante escribió sólo algunas obras. En abril de 1848 viajó a Inglaterra y Escocia organizando conciertos y visitas en varias localidades junto con la señorita Jane Stirling (1804-1859), incluyendo los castillos de la aristocracia escocesa. Éste estilo de vida agitada, la tensión excesiva de los constantes viajes y actuaciones aunado a un clima perjudicial para los pulmones dañaron más su salud. El 16 de noviembre de 1848, Chopin dio

su último concierto tocando para los emigrados polacos en la *Guildhall* de Londres. Debido a que su enfermedad progresaba rápidamente le fue imposible continuar dando clases.

En el verano de 1849, Ludwika Jedrzejewiczowa (1807-1855) hermana mayor de Chopin llegó de Varsovia para cuidar de él. El 17 de octubre de 1849, Chopin murió de tuberculosis pulmonar en su apartamento parisino en la Place Vendôme. Fue enterrado en el cementerio de Père-Lachaise en París. De acuerdo a su voluntad, su corazón fue tomado de su cuerpo después de haber fallecido y llevado por su hermana a Varsovia donde fue colocado en una urna instalada en una columna de la iglesia de la Santa Cruz en Cracovia⁹⁷.

La obra creativa de Fryderyk Chopin.

Las composiciones de Fryderyk Chopin fueron en su mayoría escritas para Piano. Su catálogo de obras está conformado principalmente por dos *Conciertos para piano y orquesta* y algunas otras obras con acompañamiento de orquesta, 3 *Sonatas*, 27 *Preludios*, 4 *Scherzos*, 4 *Baladas*, 24 *Preludios*, 3 *Impromptus*, 19 *Nocturnos*, numerosos *Valses*, *Mazurcas* y *Polonesas*, una *Barcarola*, un *Berceuse*, una *Fantasia* entre otras piezas para piano solo, además de una *Sonata para cello y piano* y obras para voz y piano.⁹⁸

Las primeras composiciones de Chopin como sus *Polonesas*, *Variaciones* y *Rondós* reflejan la influencia del estilo brillante del pianismo de compositores como Johann N. Hummel (1778-1837), Ignaz Moscheles (1794-1870) y Kalkbrenner entre otros.⁹⁹ La mayoría de sus obras poseen un carácter introspectivo, estructuradas en contornos formales perfectamente definidos por una fresca cualidad improvisatoria.¹⁰⁰ Hay un nivel de influencia evidente en las obras de Varsovia que implicó la reelaboración de formas, procedimientos y materiales extraídos de los compositores clásicos vieneses y de Bach. En el Conservatorio de Varsovia Chopin realizó estudios de contrapunto del siglo XVIII y de forma sonata, trabajó sobre principios formales y tonales gracias a la influencia de Elsner a través de su música madura, en la que cambió la función de la repetición y por lo tanto la estructura de obras con influencia de forma sonata

⁹⁷ Smolenska – Zielinska, Barbara. Op. Cit.

⁹⁸ Jay Grout, Donald. (1995). *Historia de la Música Occidental Vol. II*. Madrid. Alianza Música. p. 691.

⁹⁹ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. (2007). *Chopin*. Oxford Music Online, Grove Music Online, Oxford University Press. Marzo 1, 2015. Sitio web:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099>

¹⁰⁰ Jay Grout, Donald. Op. Cit, pp. 691-692.

como las *Baladas* y las *Sonatas*.¹⁰¹ Estas últimas poseen un profundo contenido romántico, anti-convencionales respecto a elementos formales pero sumamente conmovedoras y dramáticas.¹⁰² El formato desarrollado bajo la influencia de Elsner se puede observar en los *Conciertos para piano*, basados en el estilo brillante y con una ligera pero evidente influencia de Mozart. Respecto a este caso Schumann afirmó lo siguiente: "Si un genio como Mozart apareciera hoy, escribiría conciertos como los de Chopin en lugar de los de Mozart".¹⁰³ Los conciertos, median entre el clásico y el post-Clásico, entre Mozart y el estilo brillante.¹⁰⁴ Poseen una hermosa escritura pianística y un efecto contrastante marcado por la virtuosa participación del piano y un austero acompañamiento.¹⁰⁵

La ópera italiana y la música folclórica polaca fueron factores de influencia muy apreciados por Chopin. Estableció un vínculo vital entre el *bel canto* vocal y la lírica del piano estilizando las fiorituras, portamentos y cadencias propias de éste. Su tendencia a endulzar la melodía con 3^{as} y 6^{as} paralelas recuerda las texturas de un dúo de ópera, prefería la decoración, elaboración y variación melódica a la disección temática y la reintegración propia del modelo alemán.¹⁰⁶

A pesar de haberse mudado a París en 1831 y jamás haber vuelto a Polonia Chopin nunca dejó de amar su país natal reflejando en su música la influencia, los recuerdos y el espíritu polacos presentes en su personalidad hasta su muerte.¹⁰⁷ En sus primeras mazurcas se inspiró en la música tradicional de las llanuras de Mazovia, siguiendo las características de las danzas: Mazur, Kujawiak y Oberek.¹⁰⁸ Sus *Mazurcas* están impregnadas de ritmos, armonías, formas y rasgos melódicos propios del folklore polaco, a pesar de que pocas veces citan directamente un tema en específico. Son un gran ejemplo de música romántica temprana inspirada en lenguajes nacionalistas. Otro rasgo es el empleo de la cuarta aumentada propia del modo Lidio y común en la música popular polaca.¹⁰⁹

¹⁰¹ Michałowski, Kornel and Samson. Jim.Op. Cit.

¹⁰² Jay Grout, Donald. Op. Cit, pp. 694.

¹⁰³ Michałowski, Kornel and Samson. Jim.Op. Cit.

¹⁰⁴ Michałowski, Kornel and Samson. Jim.Op. Cit.

¹⁰⁵ Jay Grout, Donald. Op. Cit. pp. 694-695.

¹⁰⁶ Michałowski, Kornel and Samson, Jim.Op. Cit.

¹⁰⁷ Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 691.

¹⁰⁸ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁰⁹ Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 691.

Las *Polonesas* también son una manifestación nacionalista en la que Chopin vuelve a encender el espíritu caballeresco y heroico polaco.¹¹⁰ Técnicamente indican que Chopin asimiló muy rápido muchos de los elementos del estilo pianístico de la época, dando muestra del virtuosismo técnico con exuberante ornamentación de la mano derecha, cruce de manos, saltos, trinos sencillos y dobles, arpeggios y otros elementos, sin embargo son apenas de verdadero estilo Chopiniano, ya que reflejan la influencia del modelo post-clásico, alcanzando su cenit con la *Gran Polonesa brillante op.22 para piano y orquesta*, una de las obras cumbre del estilo brillante. La bravura figurativa y la melodía ornamental junto con un proceso formal fueron ingredientes esenciales del repertorio post-clásico que representan el punto de partida para el pensamiento musical de Chopin.¹¹¹ Por otro lado la *Polonesa-fantasía Op. 61* y la *Sonata para violonchelo* vislumbran los objetivos o fines sonoros a los que Chopin hubiera llegado si no hubiese muerto tan joven.¹¹²

Los *Nocturnos, Preludios e Impromptus* son las obras más íntimas de Chopin. La idea general de los nocturnos fue tomada del pianista y compositor John Field (1782-1837),¹¹³ además poseen la influencia del *bel canto* italiano.¹¹⁴

Los *Preludios* fueron compuestos bajo la inspiración e influencia de los preludios del Clave bien temperado de Bach, escritos en todas las tonalidades mayores y menores aunque Chopin siguió el orden del círculo de quintas para ordenarlos.¹¹⁵ Son los primeros preludios que pueden presentarse como un conjunto de obras independientes a pesar de conformar un ciclo integrado por una lógica tonal y caracteres genéricos.¹¹⁶

Los *Estudios* son obras desarrolladas bajo el genio creativo de Chopin y su talentoso empleo de la armonía y las modulaciones cromáticas, fueron importantes para la obra de compositores posteriores. Forman parte de las obras importantes de la literatura pianística, ya que son tanto estudios técnicos trascendentales como poemas musicales con intensidad de carácter cuyo significado está delicadamente definido.¹¹⁷

¹¹⁰ Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 691.

¹¹¹ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. Op. Cit.

¹¹² Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 694.

¹¹³ Jay Grout, Donald. Op Cit, p. 692.

¹¹⁴ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. Op. Cit.

¹¹⁵ Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 694.

¹¹⁶ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. Op. Cit.

¹¹⁷ Jay Grout, Donald. Op. Cit. 694.

Respecto a las *Baladas*, Chopin fue el primer compositor que empleó éste término para designar a una obra para piano, inspiradas en poemas de su compatriota Adam Mickiewicz reflejan la poesía y el encanto de un mundo que se mueven entre lo fantástico y lo real. Los *Scherzos* carecen del espíritu juguetón propio de ésta forma debido a que en ellos Chopin ejerce un carácter serio, enérgico y apasionado.¹¹⁸

En términos musicales el fraseo de Chopin obedece a dos categorías, la primera radica en una melodía en estrofas cuyas repeticiones siguen el modelo de la frase clásica de ocho compases con sus dos partes, la segunda con repetición variada influida por los principios del aria de ópera del siglo XIX, representa una melodía no repetitiva y más libre, a la manera de un *arioso* operístico por medio de un desarrollo de la variación con un carácter expresivo, una colocación imprevisible y una ponderación de apoyaturas similares al estilo de Mozart.¹¹⁹

Gran parte de la calidad innovadora de la práctica armónica de Chopin se da en la elaboración del plano cromático y de progresiones diatónicas familiares. Cabe destacar que sólo se usa con moderación en los niveles más profundos de la estructura armónica. Existe cierta tendencia para comenzar fuera de la tónica abriendo con acorde de IV o V en lugar de I. En algunas obras extensas la tensión estructural entre dos regiones tonales es suficiente para sugerir un esquema de doble tonalidad y en otras obras es difícil elaborar un análisis monotonal.¹²⁰

Existen dos tendencias formales en la música de Chopin, la primera hacia una forma continua fuertemente direccional y la otra hacia un diseño ternario seccionado. En ciertas obras radica la preocupación por lograr un equilibrio entre elementos contrastantes y suavizar las divisiones formales a través de una sustancia motivica común.¹²¹ Chopin ha sido criticado por un débil y primitivo sentido de la forma, sin embargo, el diseño ternario estático favoreció muchas de sus piezas cortas creando un contrapunto justo respecto a los patrones de liberación de la tensión dinámica. Este contrapunto dista de ser primitivo y se observa en la prolongación de obras como las cuatro *Baladas*, la *Fantasía Op. 49* y la *Polonesa-fantasía Op. 61*.¹²²

A pesar de su distancia respecto a las actuaciones públicas, ya que prefería las presentaciones en privado con oyentes que pudieran comprender y apreciar el arte supremo y reconocer la

¹¹⁸ Jay Grout, Donald. Op. Cit. p. 694.

¹¹⁹ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. Op. Cit.

¹²⁰ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. Op. Cit.

¹²¹ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. Op. Cit.

¹²² Samson, Jim. (2007). "Chopin, Fryderyk." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. Marzo 9, 2015. Sitio web: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1358>>.

plenitud de su talento pianístico, Chopin se encuentra entre los más grandes artistas de su época.¹²³ Sus obras están muy distantes de ser música de salón ya que poseen una elevada exigencia técnica e imaculado ataque, un perfecto manejo de los pedales y discreto manejo del *rubato* que él mismo definía como un ligero impulso o retención de la frase mientras que el acompañamiento continuaba con el *tempo* escrito.¹²⁴

La reputación de Chopin como intérprete y como improvisador fue legendaria. Relatos de la época revelan un fuerte aprecio por su lírica fluida, la extraordinaria delicadeza de su toque y la sutileza de su sombreado y dinámico manejo del pedal. Sus composiciones rara vez se aventuraron más allá del mundo del piano, sin embargo su inspiración radicó de la exploración de sus sonoridades, traduciendo sus gestos en un lenguaje idiomático entresacado de la literatura sinfónica y operística y de materiales populares y folklóricos. Su música refleja sus sentimientos, un espíritu inquieto y una retórica extravagante. Su lenguaje armónico innovador presagió a Brahms, Wagner y otros románticos tardíos, mientras que su enfoque de trabajo temático influenció a compositores principalmente de Rusia. El elemento más importante de todos fue el desarrollo de un nuevo paisaje sonoro con texturas de piano altamente idiomáticas, esencialmente distintas del pianismo de Beethoven, Schumann, Mendelssohn y Brahms. La diferenciación de texturas, el detalle y la sutileza de su composición no tenían precedentes en la música para piano. Su estilo se caracteriza por una transparencia y ligereza del sonido, un adelgazamiento de la densidad en todo el rango del teclado y una sensibilidad de los matices de dinámica y articulación. Su legado y su influencia fue claramente discernible en los primeros años del siglo XX en la música para piano de Sergei Rachmaninov (1873-1943), Aleksandr Scriabin (1872-1915), Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918) y otros. El vínculo con Debussy se extiende más allá de un simple paralelismo de textura, en Chopin la textura y configuración ganaron un nuevo estado estructural, destacando la armonía como el determinante formal de una obra. Su música dio un paso decisivo hacia la liberación de la textura y el color como agentes estructurales más de medio siglo después.¹²⁵

¹²³ Smolenska – Zielinska, Barbara. Op. Cit.

¹²⁴ Jay Grout, Donald. Op. Cit, p. 692.

¹²⁵ Samson, Jim. Op. Cit.

Baladas.

Originalmente la Balada fue una pieza vocal de carácter épico y lírico a la vez donde la fantasía y la leyenda convivían armónicamente.¹²⁶

El termino fue utilizado por primera vez por Chopin para designar una de sus obras para piano, la *Balada en Sol menor op.23* fue publicada en 1836 pero la comenzó a escribir en 1831. Compuso cuatro baladas, cuyas características comunes son compases compuesto de 6/4 o 6/8 y una estructura que se basa en la metamorfosis temática gobernada tanto por los procedimientos formales de la música como por una intención programática o literaria. Son obras llenas de belleza melódica, riqueza armónica y clímax de gran alcance, se encuentran entre sus mejores logros. Se cree que Chopin se inspiró en la poesía de su compatriota Adam Mickiewicz, en particular a las obras tituladas *Świtez* y *Świtezianka*, poemas relativos a un lago cercano a Nowogródek y una ninfa del lago; sin embargo el propio Chopin no proporcionó evidencia alguna para esa creencia y probablemente no tenía una balada específica a cada obra de Mickiewicz.¹²⁷ Estas Baladas captan el espíritu romántico inspirado en obras del poeta, desarrollándose a través de giros constantes que renuevan la armonía y en un estilo propio que define la personalidad de Chopin además de poseer una intensa expresión dramática y una original técnica pianística.¹²⁸ Son triunfos de la arquitectura, mezcla y adaptación de elementos de arquetipos-sonata clásica formales, rondó y variaciones entre otros.¹²⁹

¹²⁶ Lavagne, André. (1981). *Chopin*. Espasa Calpe. Madrid. p. 59.

¹²⁷ Brown, Maurice J. E. (2007). *Ballade (ii)*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, Marzo 1, 2015. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/018855>.

¹²⁸ Lavagne, André. Op Cit, p. 59.

¹²⁹ Samson, Jim. Op. Cit.

Balada en Sol menor Op. 23 No. 1.

Análisis Formal.

Existen diferentes opiniones y visiones respecto a ésta Balada, es una de las obras cumbre de la literatura pianística y forma parte del legado heredado por Chopin como parte de sus innovaciones estructurales de género y forma en las que sintetiza varios aspectos de su particular estilo. Kornel Michałowski (1923-1998) opina que en ésta Balada existe una no-congruencia calculada entre una curva de intensidad elaborada de manera muy direccional y una estática de diseño simétrico, tratadas como estrategias de cierre que unen la brecha entre la forma y el patrón.¹³⁰ Por otro lado a impresión del músico alemán Frederick Niecks (1845-1924) fue: “que ninguna obra de Chopin produce tanta sensación de novedad y sorpresa”. Estructuralmente André Lavagne establece que la forma es muy libre, desarrollando los dos temas alternativamente pasando de momentos donde se presentan con exquisita gracia a otros llenos de fogosidad.¹³¹

La Balada en Sol menor tiene una estructura de Forma Sonata con repetición al espejo, desarrollando dos temas a lo largo de la obra, sin olvidar que continuamente en el propósito de conformar una estructura atractiva y novedosa Chopin introduce material temático nuevo en diferentes secciones. (Fig. 1).

Figura 1. Cuadro estructural.

Introducción	Exposición	Elaboración	Re-exposición	Coda
Compás 1-7	Compás 8-93	Compás 94-165	Compás 166-207	Compás 208-264
Presentación de la melodía en arpeggios a partir del acorde napolitano de La bemol.	Tema Principal seguido del Puente a partir del compás 36 y presentación del Tema Secundario a partir del compás 67.	Nueva presentación del Tema Principal seguido de la elaboración del Tema Secundario en el compás 106 y presentación de nuevo material temático como parte de la Elaboración.	Re-exposición al espejo a partir del compás 166 presentando primero el Tema Secundario seguido del Tema principal en el compás 194.	Elaboración de la sección conclusiva a partir de nuevo material temático y cadencia final intercalada con la raíz del Tema Principal, finalizando con una escala cromática descendente que concluye en el acorde de Sol menor.

¹³⁰ Michałowski, Kornel and Samson, Jim. Op. Cit.

¹³¹ Lavagne, André. Op. Cit. p. 59.

Ésta Balada comienza con una introducción a lo largo de siete compases sobre el arpeggio de La bemol Mayor, acorde napolitano (II^{6+}) de Sol menor, con la nota Si de paso entre su melodía, continuando con un juego cromático para concluir en la nota Re seguido de un silencio de 3 tiempos. Tras ésta ligera pausa se presenta el acorde de Do menor a manera de cadencia dirigiéndose a Sol menor en segunda inversión, ésta última semi-cadencia o conclusión del pasaje es muy atractiva debido a lo inusual del empleo del IV grado en modo menor, prolongados en *tempo* con la finalidad de ofrecer un concreto descanso antes de la presentación completa de ésta obra de manufactura monumental. (Fig. 2).

Figura 2. Introducción.

A partir del compás 8 se presenta la Exposición con el Tema Principal, construido sobre la séptima del acorde de dominante de Sol menor, en éste caso Re mayor con séptima, con un carácter solemne y melancólico. Es un tema de estructura binaria, conformado en ésta y sus demás presentaciones por una frase de 4 compases y su repetición variada, ésta última permite dirigir el desarrollo de la Balada a secciones intermedias entre los dos temas con materiales nuevos o presentados de manera diferente. (Fig. 3).

Figura 3. Tema principal.

Después de la presentación del Tema Principal llega un pequeño desarrollo a partir del compás 24 y se prolonga por 12 compases, surge a manera de extensión de la primera propuesta del Tema, con un atractivo movimiento de la melodía sobre seisillos, los cuales agilizan el

movimiento de la melodía y crean un ligero y fresco contraste con respecto a la presentación y desarrollo del tema. La conclusión de éste desarrollo se realiza sobre una estrecha cadencia sobre I - V₇ – I, dando pie al Puente de la Exposición.

El Puente surge a partir del compás 36 y ratifica la tonalidad de Sol menor, presenta un nuevo material a través de pequeños motivos melódicos que poseen un apoyo de 8^{va} sucedido por el arpeggio del acorde propio del grado o tono que ha comenzado ésta 8^{va}, estos motivos generan pequeñas cadencias o resoluciones armónicas, dando la impresión de desarrollarse en progresión a través de 4 compases que se repiten tras una cadencia a Sol menor desarrollada en crescendo que se dirige a una segunda presentación en *forte*.

Es importante mencionar que la melodía de la mano izquierda se realiza por medio de saltos que van del bajo a apoyos de acordes con séptima que resuelven, realizando una melodía que toma un papel protagónico en ésta sección, ya que en la elaboración se presentará un ligero eco de ésta. El tema de éste Puente será continuado por un desarrollo bastante amplio con dos propuestas melódicas nuevas a partir del compás 44, donde surge un enfático cambio de carácter a *sempre più mosso* y se desarrollan durante los siguientes 24 compases.

La primera frase es producto del énfasis con que termina la repetición del motivo principal del Puente, se desarrolla por 12 compases a una velocidad más rápida y un matiz que va de *forte* a *più forte*, la melodía está desarrollada en arpeggios, sin embargo algunos apoyos en intervalos que soportan estos arpeggios y las continuas octavas y acordes que proporciona la mano izquierda contribuyen a lograr una sonoridad abundante, con un carácter decidido y firme que logra el primer clímax general de ésta obra. Tras ésta intervención continúa a partir del compás 56 con una nueva frase basada en arpeggios más delgados en la mano derecha y prolongados apoyos en 8^{va}, así como leves intervenciones en intervalos por parte de la mano izquierda sobre los acordes de Sol menor y Re mayor para transformarse en Sol bemol aumentado que pasará a Si bemol mayor como dominante de Fa Mayor, tonalidad en la que terminará ésta sección para dar paso a la entrada del Tema Secundario. (Fig. 4).

Figura 4. Puente (Tema y fragmentos de su desarrollo).

Tema

Musical score for the main theme of the bridge, measures 36-39. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *(a tempo)*. The melody is primarily eighth-note based with some quarter notes. The bass line consists of chords and single notes. A chord symbol 'sol m I' is written below the first measure.

Fragmento 1

Musical score for Fragmento 1, measures 44-47. The score continues in G minor and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The melody is primarily eighth-note based. The bass line consists of chords and single notes.

Fragmento 2

Musical score for Fragmento 2, measures 48-51. The score continues in G minor and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *più f*. The melody is primarily eighth-note based. The bass line consists of chords and single notes. A dashed line above the staff indicates an octave shift.

El Tema Secundario posee un carácter más amable y cálido, de expresión lírica y muy cantáble. Se desarrolla en Mi bemol mayor a partir de la anacrusa al compás 68, de estructura bipartita, se apoya continuamente en intervalos de 4^a, con un ligero acompañamiento de acordes en sucesión por arpeggios con cambios de dirección y saltos que ocasionalmente rompen los esquemas ascendentes o descendentes del movimientos del acorde. (Fig. 5).

Figura 5. Tema secundario.

Musical score for the secondary theme, measures 68-73. The score is in E-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The melody is primarily eighth-note based. The bass line consists of chords and single notes. Chord symbols 'Mi b Mayor', 'VI', and 'V' are written below the first measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure.

En la segunda parte del compás 82 comienza la Sección conclusiva o cadencia final correspondiente a la Exposición, elaborada a través de 12 compases con una melodía muy similar al Tema Principal de la Balada, aunque posee un carácter propio, más fresco, dinámico, con mayor movimiento debido a su desarrollo en grupos de dos octavos por tiempo y después asciende a tresillos por tiempo. Armónicamente ratifica la tonalidad de Mi bemol mayor, el acompañamiento se desarrolla en arpeggios y un pedal de Mi bemol en el bajo. (Fig. 6).

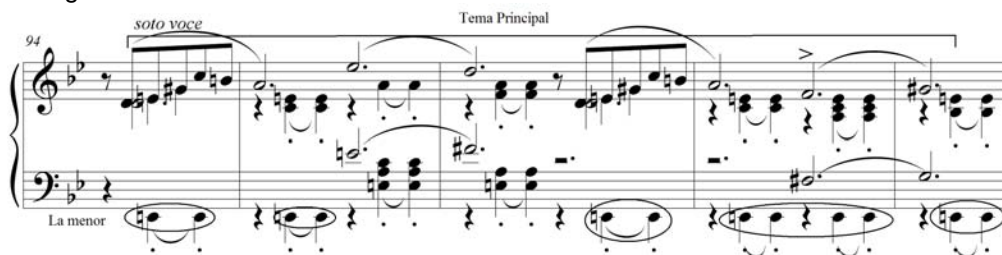
Figura 6. Sección conclusiva de la Elaboración.



La fase de la Elaboración comienza en el compás 94 con la repetición del Tema Principal en La menor y por correspondencia el motivo melódico principal se desarrolla sobre el arpeggio del acorde en inversión de Mi mayor con séptima, el bajo elabora un pedal sobre Mi a lo largo de ésta frase con duración de 12 compases donde la conclusión realiza un enlace al Tema Secundario con un cambio armónico a La mayor. Éste segundo Tema se presenta a partir del compás 106, la melodía es engrosada por acordes y 8^{as} en la mano derecha así como 8^{as} y acordes seccionados en amplios intervalos para mantener el grosor proporcional en el acompañamiento. Ésta fase consiste en una primera presentación de 8 compases y una repetición donde el tema se modifica y destematiza a partir del compás 119 haciendo una frase más escalística, conservando un poco de la estructura del motivo pero rellenando con series de 8^{as} ascendentes de forma cromática y diatónica, concluye en el compás 125 para llegar a una nueva fase de la Elaboración. (Fig. 7).

Figura 7. Fragmentos de la Elaboración. (1ª. Parte)

Fragmento 1



Fragmento 2

Musical score for Fragmento 2, measures 106-112. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a secondary theme labeled 'Tema secundario' starting at measure 106. The dynamics are marked 'La mayor' and 'ff'. The piece includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Fragmento 3

Musical score for Fragmento 3, measures 119-126. The score is in G major and 3/4 time. It features a section labeled 'desarrollo escalístico' starting at measure 119. The dynamics are marked 'ff'. The piece includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

A partir del compás 126 comienza un cambio de tempo a *più animato*, con un primer motivo preparatorio de 4 compases que servirá de introducción para presentar una escala elaborada por sucesiones de *Tono-Semitono*. Es una escala muy atractiva y propia de las innovaciones técnico-armónicas del romanticismo. Cabe señalar que ésta obra es una de las primeras composiciones que presentan ésta escala, construida gracias a la superposición de la escala de *Tono-Semitono* a partir de Si bemol y el acorde de Re disminuido con séptima disminuida, marcando el ascenso de la escala en los tiempos fuertes y la participación de las notas que conforman el acorde de Re en los contratiempos, la mano izquierda apoya éste pasaje con el acorde de Si bemol mayor con séptima en sus diferentes inversiones, estableciendo un juego y relación tonal entre éste acorde y el de Re disminuido con séptima disminuida. (Fig. 8).

Figura 8. Escala de Tono-Semitono.

Un ejemplo más de las primeras presentaciones de ésta escala se da en los sonetos de Petrarca compuestos por Franz Liszt, en el Soneto 104 Liszt presenta ésta escala en 8^{as}, anteponiendo una nota por salto antes de la que se genera de manera sucesiva, dando como resultado una presentación más ambigua pero que sigue los patrones interválicos de ésta escala, proponiendo una sensación de caída de notas sensibles a los tonos antepuestos sin cumplir armónicamente ésta sensación. (Fig. 9).

Figura 9. Soneto de Petrarca 104. (Franz Liszt)

Este tipo de escala fue desarrollado por compositores posteriores como Rimsky Korsakov en su ópera *La noche antes de navidad*, o Bela Bartok en los ejercicios 101 y 109 de su libro *Mikrokosmos*. Ésta escala es uno de los elementos desarrollados por los compositores románticos del siglo XIX que trascendió los límites y temporalidad del lenguaje romántico y logró introducirse en un lenguaje musical posterior muy diferente, propio del siglo XX como fue la música de compositores como Stravinsky, Bartok, Korsakov, entre otros.

Respecto a la Balada, *la escala de Tono-Semitono* se desarrolla por 8 compases a partir del compás 130 en un tempo *più vivo* y que al termino de este pasaje comenzará una nueva sección a partir del compás 138, donde pasa a una nueva sección con una frase formada por un motivo de 4 compases que se repite y modifica. Ésta frase es de vital importancia ya que además de proporcionar por parte de la mano derecha un nuevo material melódico bastante activo, vivo y que hace gala del virtuosismo romántico hablando en termino técnicos, la mano izquierda contiene una remembranza del tema desarrollado también por ésta mano en el Puente de la Exposición, en ésta ocasión tonalmente se encuentra en Mi bemol mayor y su dominante, el manejo de la frase es muy similar, basado en acordes de séptima que resuelven y desarrollan motivos a manera de progresión. (Fig. 10)

Figura 10. Fragmentos de la Elaboración. (2ª. Parte)

Fragmento 1



A partir del compás 146 continua una nueva frase con una melodía ascendente, tonalmente desarrollada entre Mi bemol y La bemol menor, con un juego armónico de tónica-dominante en su primer desarrollo de 4 compases tras los cuales la frase se modifica en su dirección melódica y por 8^{as} presentadas por ambas manos, dirigiéndose a una culminación en el acorde de Fa sostenido menor tras un complejo desarrollo tonal-cromático, sin embargo éste acorde no marca un fin determinante sino solo un paso intermedio para la presentación de una frase en el compás 154 a través de una escala en la mano derecha y acordes con un ritmo repetitivo en la izquierda, continuará por 12 compases donde después de una escala descendente a partir de Mi bemol menor llega la Re-exposición. (Fig. 11).

Figura 11. Siguiete Fase de la Elaboración.

La Re-exposición se presenta al Espejo, es decir, a partir del compas 166 se invierte el orden presentando en primer lugar el Tema Secundario en acordes en Mi bemol mayor y el acompañamiento con arpeggios sobre tónica y familia de la dominante. (Fig. 12).

Figura 12. Re-exposición. Tema secundario.

Después de cuatro compases repite el tema y es seguido de la frase que representa la parte conclusiva en la Exposición, ratificado la tonalidad de Mi bemol mayor con un pedal de MI bemol en el bajo y acordes en el acompañamiento continuamente en éste tono, ésta frase concluye en el compás 194, donde inicia el tema principal recapitulando la tonalidad original de Sol menor. (Fig. 13).

Figura 13. Re-exposición. Frase conclusiva.

The musical score for Figure 13 consists of two systems. The first system begins at measure 180 and the second at measure 183. Both systems are written for piano in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The music features a treble and bass clef. The bass line includes a prominent pedal point on the note G (Sol menor). The melody in the treble clef includes triplet markings and a concluding phrase.

Con un cambio de carácter a *Meno mosso* en el compás 194 se presenta el Tema Principal, cumpliendo con el orden invertido propio de una repetición al Espejo, armónicamente retoma la tonalidad de Sol menor, apoyado por un pedal de Re en el bajo, se presenta de manera abreviada ya que a partir del compás 198 la repetición del motivo tomará un sentido diferente, realizando una prolongación y clímax sobre Sol menor con continuos apoyos de la sensible de éste, extendiendo la conclusión por varios compases para dirigirse a la Coda de ésta Balada al inicio del compás 208. Es necesario hacer énfasis en las relaciones tonales y el apoyo en notas pedal que ha proporcionado Chopin a la obra, la manera en como puede presentar los temas con bastante movimiento armónico, como es la primera presentación del Tema Principal y Secundario, haciendo uso posteriormente del mismo material pero con una nota pedal en el bajo sin modificar el carácter y personalidad de los temas, representa un trabajo profundo y un perfecto conocimiento de las relaciones tonales y manejo armónico. (Fig. 14).

**Figura 14. Re-exposición.
(Tema principal y Parte conclusiva de ésta sección).**

The musical score for Figure 14 is divided into two sections. The first section, 'Tema Principal', begins at measure 194 and is marked 'Meno mosso'. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The bass line includes a 'sotto voce' marking and a pedal point on the note G. The second section, 'Parte Conclusiva', begins at measure 206 and continues with a treble and bass clef in the same key signature. This section includes complex chordal textures and a final cadence.

La Coda comienza a partir del compás 208 con un cambio de carácter a *Presto con fuoco*, está compuesta por diferentes frases melódicas, en la primera el tema de 4 compases que se repiten por medio de acordes apoyados por acentos y saltos a notas que poseen la función de sensibles aunque la resolución de éstas se cumple después de ser interrumpida por silencios seguidos de acordes, creando pequeños motivos en contratiempos que se repiten y modifican para pasar a una nueva frase. (Fig. 15).

Figura 15. Coda. Primera frase.



La segunda frase se forma por dos motivos de 4 compases que se repiten y modifican dirigiéndose por 8^{as} trucas, presentando una melodía ascendente y descendente indicada por un *marcato* o acentos en la primer nota de cada una de éstas, destacando con éste recurso la melodía que se encuentra oculta entre los saltos y cambios de dirección de los acordes, finalizando con acordes de Sol menor en segunda inversión en dirección descendente y apoyados por acentos, concluyendo en una repetición de apoyaturas de tónica y dominante marcadas por la sensible de cada una de ellas y terminando con una nota de Re para dar paso a una escala cromática. (Fig. 16)

Figura 16. Coda. Segunda frase.



La frase anterior es conectada por una nota de Re en el bajo en el compás 242 hacia una prolongada escala cromática que ascenderá por 4 compases, apoyada por acordes de la familia de la dominante para posteriormente descender por 4 compases más con una construcción más diatónica concluyendo en una nota de Sol en el compás 250 prolongada a lo largo de éste. (Fig. 17).

Figura 17. Coda. Tercera frase. (Fragmento)



La nota Sol del compás 250 marca el inicio de una nueva y última presentación de escalas, ahora en la tonalidad de sol menor intercalas con la presentación de la raíz del Tema Principal a partir del compás 253, la primer escala se desarrolla a una distancia de 8^{va} por las dos manos, continuadas por la presentación de la raíz del Tema Principal en ritmo lento y carácter solemne para continuar con una segunda presentación de la escala de Sol menor a una distancia de 10^{ma} entre ambas manos y repetir la presentación de la raíz del Tema Principal con el mismo ritmo, ésta vez en la 8^{va} superior y como parte final de ésta sección presenta en sus últimos compases una serie de octavas, en un principio con apoyaturas y posteriormente de manera sincronizada, en movimiento contrario entre las dos manos y de forma cromática que concluye en la doble octava en Sol, seguida de una ultima presentación del acorde de tónica a lo largo del penúltimo compás y un salto al registro grave a la nota de Sol duplicada por octava en la mano izquierda, prolongada por un calderón que ayuda a mantener la sonoridad que aún permanece abundante debido a la presentación realizada y de la cual las ultimas notas se presentan proporcionales y en correspondencia sonora. (Fig.18).

Figura 18. Coda. Fragmento final.



Sugerencias interpretativas

Esta Balada ha sido parte del repertorio pianístico predilecto por muchos pianistas a lo largo del tiempo, posee una exigencia técnica elevada y a su vez requiere de un manejo óptimo de la expresividad por parte del intérprete para garantizar una interpretación que cumpla con los parámetros sonoros del estilo y del compositor.

Han sido muchas las opiniones respecto a ésta balada, coincidiendo algunas en la dificultad de ejecución e interpretación, una de las opiniones que considero oportuna es la de André Lavagne, quien opina:

“Una de las grandes dificultades de esta pieza es ante todo la sonoridad. Se necesitan unos dedos de terciopelo para frasear la queja del comienzo, que debe ser tocada sin *rubato*, pero también sin sequedad. Ésta exposición del tema, que parece tan sencilla, es temible: ¡cuatro compases bastan para juzgar a un pianista!”¹³²

Coincidiendo con la idea del pianista y compositor, ésta obra necesita un cuidado especial no solo en la introducción sino en cada una de sus secciones pero la gracia con la que éste se refiere a juzgar a un pianista en solo cuatro compases expresa mucho del cuidado que los intérpretes deben tener en cuenta en cada una de las frases por mínimas que sean.

Primordialmente es recomendable hacer una profundización analítica de cada uno de los elementos estructurales que conforman la obra con la finalidad de lograr un conocimiento del desarrollo de las secciones, destacar las más importantes y lograr un enlace adecuado con la participación de otras fases que poseen material diferentes novedoso o variado para lograr un equilibrio acústico y respecto al discurso sonoro una lógica intervención de cada faceta.

El comienzo de la Balada se debe tocar con energía y decisión sobretodo en la primer nota de la introducción, sin llegar a presentar un ataque agresivo sino firme y decidido suficiente para captar la atención del escucha y envolverlo en ese primer desarrollo que se presenta como el preámbulo de la obra. Es recomendable aplicar peso suficiente apoyando por la soltura y liberación del peso de los brazos sin generar una aceleración del ataque exagerada para evitar un acento agresivo y mejor aun lograr un sonido profundo que logre permear en tiempo y espacio la sala para después desarrollar cómodamente el primer arpeggio generado a través de

¹³² Lavagne, André . Op. Cit. p. 59.

ésta nota. El desarrollo de este primer arpeggio se desvanece poco a poco en medida que va llegando al registro agudo del piano, aquí el manejo del *Legato* a lo largo de toda la frase y la conclusión de ésta es muy importante, se recomienda tener máximo cuidado en la declamación sonora de la introducción completa.

Por otro lado la presentación del tema principal debe ser más sutil pero con intensidad declamada, éste motivo en tiempo lento brinda la oportunidad de presentarlo con expresividad y la figuración melódica no debe perder la profundidad ni el carácter solemne que radica en sus constantes repeticiones, ya sea en tono de pregunta o respuesta la singular identidad del motivo debe cuidarse en la expresividad de cada nota. El manejo del *Rubato* en ésta sección y en general a lo largo de toda la obra debe realizarse muy moderadamente, no debe ser excesivo ni distorsionar demasiado el ritmo escrito, por el contrario debe realizarse en los puntos armónicos y melódicos importantes, en este caso el inicio del motivo melódico y con poca frecuencia en cada una de sus repeticiones, es decir, no utilizarlo de la misma manera todo tiempo para no caer en una monotonía perjudicial en la interpretación de las secciones donde este tema sumamente importante se encuentra presente. A su vez el segundo tema posee un singular lirismo que es acompañado de una delgada línea melódica en la mano izquierda, el manejo de ésta sección debe desarrollarse a partir del apoyo de los dos planos sonoros sin separar uno del otro sino logrando una perfecta unión e interacción de las frases apoyados por el empleo discreto del *Rubato* y un eficaz uso del pedal a partir de múltiples y sutiles cambios de pedal que permitan apreciar la sonoridad que envuelve a éste tema.

El desarrollo posterior que forma parte de la exposición de ésta balada contiene frases nuevas y clímax locales en diferentes sectores los cuales deben tratarse con especial atención debido a la complejidad constructiva que esta obra contiene, por consiguiente, es de vital importancia conocer previamente la construcción estructural y armónica de cada una de las secciones, atender de manera independiente las exigencias técnicas y de ejecución que cada sector posee y finalmente afinar detalles interpretativos que deben perfeccionarse con la madurez y dominio que dará el estudio continuo.

Técnicamente en ésta Balada y en general en obras similares con suma exigencia interpretativa y técnica existen dos factores que deben cuidarse primordialmente, el primero compete a la condición física de quien interpreta esta obra y el segundo trasciende al mundo poético y filosófico, mismo que fungen como elementos propios del contexto musical romántico fundamental y existente en obras propias de este estilo y de la personalidad de Fryderyk

Chopin. Volviendo al primer elemento de atención, el cual compete a la técnica y cuidado físico del interprete, existen diferentes recomendaciones a puntualizar con la finalidad de maximizar resultados positivos en el estudio y ejecución de pasajes complejos y secciones que exigen una resistencia mayor o prolongada del trabajo físico realizado para lograr de manera positiva la realización de éstas secciones. En consecuencia se sugieren las siguientes recomendaciones:

- Estudiar las secciones rápidas en tempo lento, respetando el ritmo y la acentuación, ejercer un balance correcto de los planos sonoros establecido entre ambas manos con la finalidad de comprender bien la frase a una velocidad moderada.
- En términos generales, es necesario optimizar los movimientos que las frases en *tempo* rápido requieren, previendo que la velocidad natural de dichas frases es mucho mayor. Existen diferentes aspectos que pueden ayudar como: realizar una digitación óptima que permita atacar la mayor cantidad de notas posibles dentro de una misma posición, acortar las distancias a recorrer con las manos y los brazos realizando saltos con movimiento rectos y evitando los curvos, optimizar la velocidad de ataque de los dedos respecto a las teclas, si es necesario ejerciendo una velocidad mayor de ataque o evitarla si es innecesaria dependiendo del pasaje para evitar desgaste o cansancio sin justificación.
- El apoyo de los brazos es muy importante, su buen manejo ayuda a proporcionar una sonoridad firme y abundante sin que haya un esfuerzo extremo en el ejecutante, lo cual ayuda a economizar su energía y utilizarla en pasajes de mayor exigencia como lo son las secciones abundantes en acordes u octavas en ambas manos donde con la misma recomendación el apoyo de los brazos sin tensar o aplicar peso excesivo en la mano sino el natural ayudan a realizar favorablemente estos pasajes sin presentar fatiga.
- Un aspecto importante para las secciones de velocidad moderada, con inclinación declamativa o uso del *cantábile* muy común en Chopin es el uso de la muñeca con la finalidad de suavizar y moldear el ataque de la mano, valerse de su apoyo para balancear el peso ejercido entre los dedos así como su aplicación para realizar frases menos ásperas a través del equilibrio que la muñeca proporciona para evitar ataques secos evitando la tensión. la muñeca también debe utilizarse como un amortiguador natural de mano en los ataques determinantes que exige la obra con la finalidad de liberar el peso y evitar la tensión o bloqueo del brazo o los brazos en general.

- El uso del pedal debe ser estrictamente preciso, ninguna de las secciones debe poseer una sonoridad seca o carente de sonoridad esto se logra con el apoyo del pedal sin embargo en tampoco se debe caer en el otro extremo, es decir donde la abundancia sonora no permita definir los planos sonoros o que la frase principal se vea sumergida en una sonoridad excesiva que no permita distinguirla. En ésta obra hay diferentes maneras de manejar el pedal y todo depende de cada una de las frases, se recomienda que los cambios sean muy sutiles y comúnmente con movimiento asincopado aunque como interprete se debe saber juzgar cuando es óptimo utilizarlo y cuando debe ser junto con los cambios de armonía, sin embargo el pedal asincopado brinda mejor enlace entre las melodías sin establecer cortes innecesarios o que rompan con el *Legato* muchas veces propuesto. A su vez defendiendo los planos sonoros y la asimetría de muchas de las melodías que se presentan en textura polifónica, el uso de medio y un cuarto de pedal para los cambios es altamente recomendable con la finalidad de que éstas puedan sobrevivir mucho más tiempo sin cortar ninguno de sus elementos, en otras ocasiones la compleja polifonía requiere de cambios en el pedal, sin embargo el bajo debe coexistir dentro de todos esos cambios por lo que el uso de cambios de un cuarto o medio pedal permiten que la importante sonoridad del bajo permanezca presente a pesar de los cambios ejercidos en planos superiores. El pedal como lo veía Chopin es un efecto sonoro e interpretativo más que un auxiliar o suplente del *Legato* en las manos, debido a su capacidad para prolongar el sonido, por lo que su uso debe poseer en gran medida dicha finalidad, el establecimiento de un elemento propio del instrumento que enriquece el discurso sonoro brindando una sonoridad plena y característica de éste instrumento.
- Finalizando con las recomendaciones de carácter técnico, es necesario puntualizar que para llegar a tocar ésta Balada se recomienda tener una amplia preparación técnica, con la finalidad de que los pasajes de extrema dificultad puedan ser abordados sin carecer del conocimiento y la condición propia para ejecutar dichos pasajes. Respecto a la condición física se recomienda economizar en gran medida la energía empleada ya que el desarrollo de ésta Balada puede ser muy agotador, más aun cuando se presenta dentro de un programa donde la anteceden y suceden obras alternas y la estabilidad física y emocional del interprete debe permanecer firme durante toda su

presentación, por lo tanto es muy importante no subestimar la demanda técnica y por supuesto interpretativa que ésta obra exige.

Por otro lado, tomando en cuenta elementos propios del estilo romántico y de la personalidad del compositor es posible puntualizar algunos aspectos que competen más al aspecto interpretativo, poniendo atención a aspectos como el carácter o caracteres, el significado o función dentro del discurso sonoro que cada frases o sección llegar a poseer y aspectos externos como es el mundo poético de Adam Mickiewicz del cual Chopin tomo parte de su obra como inspiración. Enfatizando algunos de éstos aspectos se puede sugerir:

- Cada uno de los diferentes temas melódicos y frases musicales existentes en ésta obra tienen como característica común, pertenecer a un solo estilo; el estilo romántico, que como tal brinda ciertas cualidades propias de su estilo que deben tomarse muy en cuenta para su interpretación. La declamación y sutil ataque de las frases melódicas así como el manejo óptimo del *Legato* es una de ellas, éste cualidad declamativa permea toda la obra, pues en ocasiones a pesar de la existencia de pasajes con abundante sonoridad y basta polifónica o amplias en textura, éste elemento jamás desaparece sino se adapta a las condiciones sonoras ejerciendo con mayor o menor vigor y énfasis éste elemento de acuerdo a cada sección e específico. Más allá de interpretar ésta música respetando todos los matices indicados un buen interprete debe darse a la tarea de comprender el contenido poético de cada tema para desarrollar con base a éste conocimiento un delineamiento de las melodías que vaya más allá de los matices y pueda expresar el significado deseado. Ésta concepción puede ser muy subjetiva, sin embargo considero de gran valor intentar comprender de ésta manera en contenido de la obra en general para desarrollar una interpretación más artística, sensible y que logre transmitir eficazmente los diferentes aspectos emocionales que contiene.
- Finalmente es importante conocer y estudiar los detalles estilísticos que competen sólo a la personalidad del compositor, el manejo de la ornamentación es un aspecto que cualquier interprete de Chopin debe conocer y manejar profundamente, especialmente recomiendo que la ejecución de éstos debe ser de forma muy ligera con una mano ágil pero lo suficientemente firme para delinear bien los cambios de dirección, giros melódicos dentro de la ornamentación o de la misma melodía y una estabilidad sonora en los pasajes prolongados donde las melodías se ocultan o son parte del juego armónico por lo que fácilmente pueden perderse. Jamás debe olvidarse que las Baladas de Chopin,

así como en la literatura poseen ciertos aspectos de fantasía, juego, humor en sentido lúdico expresado a través de estos juegos armónicos, melodías más frescas, pasajes llenos de virtuosismo pero con una lírica ligera en su concepción, mezclados con elementos sumamente dramáticos, secciones llenas de profundo contenido emocional y principalmente el tema principal que al igual que un personaje en una novela se presenta de diferentes formas, logrando una variación en su expresión determinado por el contenido sonoro que lo envuelve en cada una de las secciones.

Para concluir, como una última recomendación se sugiere al intérprete jamás olvidar que la amplia gama de expresividad y contenido sonoro presentes en ésta Balada se combinan y equilibran a la perfección con los múltiples aspectos de orden técnico, propios del virtuosismo romántico y adecuados elementos que hacen que tanto el ejecutante como el instrumento den muestra de su calidad y profesionalismo en el escenario.

Capítulo IV

Manuel M. Ponce

Balada mexicana.

En México hubo varios intentos por fundar academias y conservatorios a partir del siglo XIX, pero no fue sino hasta 1866 cuando se fundó el Conservatorio Nacional de Música, ofreciendo enseñanza gratuita gracias a la iniciativa privada y posteriormente al gobierno de Porfirio Díaz (1830-1915) quien favoreció la vida musical y cultural contribuyendo a su desarrollo y fomento. En 1880 se fundó la Orquesta del Conservatorio, tercera en la ciudad debido a la existencia de la Orquesta de la de la Catedral y la del Coliseo.¹³³

La vida musical se desarrollaba principalmente en casas de gente de clase alta, hasta que ésta tradición se extendió a la burguesía. En la ciudad de México predominaba más ésta actividad. La crítica musical se desarrolló mucho después que en Europa. Se fue publicando más música de salón como consecuencia de la gran cantidad de pianos y pianistas aficionados que había en el país en las últimas décadas del siglo XIX.¹³⁴

A comienzo del siglo XX hubo cambios en la vida musical, más aún durante los años revolucionarios, sin embargo los músicos y compositores no se vieron afectados tan severamente, algunos de ellos no compartían sentimientos por los motivos revolucionarios.¹³⁵

A partir de 1910 comenzó un impulso por formar una cultura e identidad nacionales, las artes y la música se impregnaron del nacionalismo. Contrario a lo acontecido durante el Porfiriato, donde la consolidación de un pequeño grupo aristocrático interesados en la cultura europea se encontraba distanciado del pueblo quien desarrollaba una cultura paralela llena de tradición. La revolución mexicana rompió con la antigua sociedad porfiriana, surgiendo un nuevo grupo social con la necesidad de una nueva cultura nacional que se identificara con todos los mexicanos. De éste modo la pintura, literatura y música nacionalistas fueron la respuesta a ésta necesidad, sentando las bases de la cultura nacional. Los artistas incorporaron las manifestaciones populares creando obras que reflejaban la fuerza de un pueblo en busca de su identidad. El panorama musical durante el primer cuarto del siglo XX estuvo guiado por tres

¹³³ Malmström, Dam.(1977). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México. Fondo de Cultura Económica. p. 29.

¹³⁴ Ibid. p.28-30.

¹³⁵ Ibid. p. 38.

corrientes musicales: la canción romántica, la música clásica y el corrido.¹³⁶ En el ámbito de la música clásica uno de los intentos de composición nacionalista fue la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro (1864-1907). Con la revolución desaparecieron la mayoría de las instituciones musicales creadas en el Porfiriato y surgió una nueva generación de músicos encaminada a dotar al país de una música nacional, quienes en su intento por encontrar un estilo propio recuperaron y revaloraron la canción popular mexicana y el corrido, entre otros. Algunos de los precursores fueron Julián Carrillo (1875-1965) y Manuel M. Ponce y más adelante Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940) y José Pablo Moncayo (1912-1958) por citar algunos.¹³⁷

Semblanza biográfica.

Manuel María Ponce Cuellar nació en la ciudad minera de Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1886.¹³⁸ Al contar con dos meses de edad la familia se mudó a Aguascalientes donde creció y recibió educación. Fue el menor de doce hijos del matrimonio Ponce-Cuellar.¹³⁹ Ponce recibió sus primeras clases de Piano gracias a su hermana Josefina a partir de 1888.¹⁴⁰ A los tres años ya interpretaba obras como La Marcha de Zacatecas y a los cinco compuso su primer obra titulada *La danza del sarampión*.¹⁴¹ Comenzó a cantar en el coro de la iglesia de Aguascalientes y a los quince se convirtió en su organista.¹⁴² En 1900 se mudó a la Ciudad de México para ingresar al Conservatorio Nacional, Ponce ya era considerado un buen pianista y compositor, contaba con bastantes obras para piano.¹⁴³ El año anterior había compuesto una obra para mano izquierda, titulada *Malgré tout*, dedicada al escultor Jesús F. Contreras (1866-1902) quien había perdido un brazo al caerle metal derretido. Regresó a Aguascalientes en 1903, impartió clases de solfeo en el Conservatorio local y perfeccionó sus conocimientos hasta

¹³⁶ Mora, María Elvira. Ramírez, Clara Inés. *La música en la revolución*. Instituto nacional de estudios históricos de la Revolución mexicana. p. 7.

¹³⁷ Malmström, Dam. Op. Cit, p. 38.

¹³⁸ Grial, Hugo del. (1973). *Músicos Mexicanos*. México. Diana. p. 129.

¹³⁹ Moncada García, Francisco. (1979) "Pequeñas biografías de Grandes músicos mexicanos". México DF. Ediciones Framong, p. 214.

¹⁴⁰ Ibid. p. 214.

¹⁴¹ Grial, Hugo del. Op. Cit, p. 129.

¹⁴² Malmström, Dam. Op. Cit. p. 51.

¹⁴³ Moncada García, Francisco. Op. Cit, p.215.

1904, recorrió el país dando conciertos y al final del año partió a Europa.¹⁴⁴ Se instaló en Bolonia, Italia para estudiar contrapunto y composición con Luigi Torchi (1858-1920) y piano con el maestro Dall'Olio (S.XX).¹⁴⁵

En 1906 Ponce se dirigió a Alemania para continuar estudiando por dos años con Martin Krauze (1853-1918), director del Liszt-Verein en Leipzig.¹⁴⁶ Regresó a México en 1908 y fue nombrado maestro de Piano del Conservatorio Nacional de Música por Gustavo E Campa (1863-1934),¹⁴⁷ también impartió Historia de la Música. La figura de Ponce fue determinante para el desarrollo de músicos de renombre en años posteriores, como Carlos Chávez, Antonio Gomezanda (1894-1961), Salvador Ordoñez, etc.¹⁴⁸ En 1910 fundó su propia academia.¹⁴⁹ En 1912 se estrenó su *Concierto para piano y orquesta* compuesto en 1910. Fue el primero en enseñar música de Debussy debido a su interés y empeño por dar a conocer la música importante de ámbito internacional que renovaba y mostraba diferentes posibilidades musicales y técnicas de composición a las técnicas tradicionales de Europa.¹⁵⁰ Durante los siguientes dos años se dedicó a componer y hacer arreglos de temas populares, adaptándolos y promoviendo éstas canciones, obteniendo gran aceptación. Escribió piezas para piano sólo que gozaron de gran aceptación destacando la *Balada Mexicana*, una *Sonata sobre temas mexicanos*, dos *Rapsodias mexicanas*, *Preludio trágico*, *Preludio galante* y dos *Danzas mexicanas*.¹⁵¹

En 1915 se marchó a la Habana, debido a los conflictos provocados por la Revolución Mexicana. Ponce profetizaba la idea de revalorar la música popular del país, llevarla a la academia y darla a conocer a nivel mundial.¹⁵² En la Habana ofreció varios conciertos y fundo la Academia Beethoven con la colaboración del clarinetista Tomás Rubio (s. XX), su esposa y violinista Chonita Sauri de Rubio (s. XX) y el profesor de canto Agustín C. Beltrán (s. XX).¹⁵³

En 1918 contrajo matrimonio con Clementina Maurel, contralto de Conservatorio Nacional de Música y alumna suya, fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México donde

¹⁴⁴ Malmström, Dam. Op. Cit. p. 52.

¹⁴⁵ Moncada García, Francisco. Op. Cit, p. 216.

¹⁴⁶ Malmström, Dam. Op. Cit. p. 53.

¹⁴⁷ Moncada García, Francisco. Op. Cit, p. 216.

¹⁴⁸ Malmström, Dam. Op. Cit. p. 53.

¹⁴⁹ Moncada García, Francisco. Op. Cit, pp. 216-217.

¹⁵⁰ Malmström, Dam. Op. Cit. pp. 53-55.

¹⁵¹ Grial, Hugo del. Op. Cit. p. 131.

¹⁵² Grial, Hugo del. Op. Cit. p. 131.

¹⁵³ Moncada García, Francisco. Op. Cit, p. 217.

permaneció hasta 1920.¹⁵⁴ En 1919 Ponce y Rubén Campos (s. XX) publicaron la Revista Musical de México con doce números, donde escribió varios artículos.¹⁵⁵

Siempre pendiente de las corrientes musicales europeas y notando la rapidez con que los diferentes lenguajes musicales en el siglo XX avanzaban realizó un nuevo viaje a Europa en 1925 para residir en París. Su mayor influencia fue Paul Dukas (1865-1935), “de él aprendió, la nueva técnica contemporánea que habría de unir luego a las sabias de la tierra mexicana, para hacer su música moderna y nacionalista”.¹⁵⁶

Regresó a México en 1933 retomando su antigua clase de Piano en el Conservatorio y en la Escuela de Música de la Universidad, fundó una cátedra dedicada al estudio del folklore nacional que posteriormente también instauró en el Conservatorio cuando fue director. Entre 1928 y 1929 fundó y dirigió la Gaceta Musical, que contó con la colaboración de grandes escritores internacionales y de 1936 a 1937 fundó y dirigió la Revista Cultural Musical. Fue autor de numerosos ensayos y artículos. Los últimos años de su vida los dedicó a la docencia, escribiendo canciones para los pequeños preescolares. En 1934, March Pincherle (1888-1974), escribió en París lo siguiente: “folklorista intuitivo y paciente, Ponce fue el primero en recoger la música popular de su país, que ha estilizado con fidelidad”.¹⁵⁷

En 1941 realizó una gira por América del Sur, logrando un éxito indescriptible y poniendo el nombre de México muy en alto. De 1939 a 1945 obtuvo varios nombramientos por las diferentes instituciones donde ejerció como docente, otorgándole títulos en las áreas de piano, estética, folklore, etc. También recibió homenajes y premios a nivel internacional. Antes de su muerte le fue otorgado el Premio Nacional de Artes y Ciencias en 1948 siendo el primer músico en poseer este reconocimiento.¹⁵⁸ Falleció en la ciudad de México el 24 de abril de 1948. Sus restos descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores de la Ciudad de México.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Grial, Hugo del. Op. Cit. p. 131.

¹⁵⁵ Malmström, Dam. Op. Cit. pp. 56.

¹⁵⁶ Grial, Hugo del. Op. Cit. p. 131.

¹⁵⁷ Grial, Hugo del. Op. Cit. pp. 130-132.

¹⁵⁸ Moncada García, Francisco. Op. Cit, pp. 219-221.

¹⁵⁹ Grial, Hugo del. Op. Cit. p. 221.

El nacionalismo de Ponce desarrollado a través del estilo romántico y un lenguaje moderno.

Las diferentes corrientes modernistas a principios del siglo XX orillaron a Manuel M. Ponce a realizar un viaje a Europa en busca de un nuevo lenguaje musical. Formaba parte del primer grupo de artistas interesados en sentar las bases de lo propiamente mexicano en el arte. En Europa, Ponce experimentó la confrontación entre la influencia romántica de su obra temprana y la búsqueda de un nuevo estilo más concordante con su personalidad. Debido a esto, estableció en su música creada antes de 1925 un lenguaje lleno de expresividad romántica, definiendo un lenguaje propio y estableciendo la identidad nacional con mayor profundidad y determinación que sus antecesores. Revaloró el melodismo folclórico y estableció un cambio determinante en la música de concierto.¹⁶⁰ Ponce es considerado padre del nacionalismo musical, considerando que el nacionalismo mexicano en las artes surgió del encuentro en Aguascalientes de Manuel M. Ponce, el pintor Saturnino Herrán (1887-1918) y el poeta Ramón López Velarde (1888-1921). Ellos, como máximos exponentes de las artes en México, constituyeron la semblanza que definiría el rostro de una nación que estaba a punto de despertar a la modernidad.¹⁶¹

A pesar de no poseer un profundo conocimiento de la música autóctona de México, Ponce hizo énfasis en la toma de conciencia sobre la música del pueblo, logrando la traducción de varias temáticas regionales mezclándolas con su particular lirismo y espíritu romántico e individualista. En su interés por encontrar un “alma nacional” logró desarrollar su música fusionando su estilo con ciertas obras del arte popular que concordaban con su inclinación por una música que se pudiera expresar con naturalidad.¹⁶² En su primer etapa sus canciones mexicanas, mazurcas e infinidad de piezas lo marcaron como precursor del nacionalismo. Produjo diversas canciones como *Estrellita*; la más famosa de las canciones mexicanas conocidas a nivel mundial, además de *Marchita el alma*, *A la orilla de un palmar*, *La Adelita*, etcétera. Sus composiciones pasaron de las canciones a las grandes formas, dando como resultado su *Concierto para piano* y

¹⁶⁰ Moreno Rivas, Yolanda. (1996) *La composición en México en el siglo XX*. México, DF. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 27-28.

¹⁶¹ López Moreno, Roberto. (2001). *Crónica de la Música de México*. Buenos Aires. Lumen, p. 116.

¹⁶² Moreno Rivas, Yolanda. Op. Cit, p. 28.

orquesta o su *Trio para piano, violín y cello* o el *Concierto para violín y orquesta* dedicado a H. Szeryng (1918-1988), estrenado en la capital por él y la Orquesta Sinfónica de México.¹⁶³

Otro aspecto es el revolucionario, pues a pesar de haberse refugiado en Cuba mientras la Revolución mexicana acontecía en el país, su música y sus arreglos para piano sobre piezas como: *La Valentina*, *La cucaracha* y *La Adelita*, habían sido verdaderos himnos para los campesinos que luchaban defendiendo su causa, definiendo la simpatía del compositor por la identidad nacional de nuestro país.¹⁶⁴ Estas obras representan un paso importante hacia un estilo musical nacionalista; importante debido a la popularidad y que aún hoy en día se siguen interpretando en terrenos internacionales, además de haber tenido el mismo significado psicológico que *La Marsellesa* durante la Revolución Francesa. Ponce fue una excepción entre los compositores de su época, interesado en el movimiento revolucionario a pesar de su condición que lo colocaba en las altas esferas sociales.¹⁶⁵

El interés de Ponce en la música popular también fue notable en sus ensayos y artículos publicados en la *Revista Musical de México* de la cual fue fundador. Escribió sobre los tipos más populares de música interpretados entre las poblaciones mestizas de diversas partes del país, que en ocasiones se tocaba con instrumentos de origen europeo y contenían elementos de estilo occidental, logrando una identidad propiamente mexicana debido a la combinación de música africana, europea e indígena. Sus artículos influyeron sobre los jóvenes compositores e instrumentistas y se consideran una gran contribución a la influencia de la música popular y folklórica en el desarrollo de la música de academia en México.¹⁶⁶

A partir de 1921 Ponce replanteó su visión sobre su estilo, considerado cada vez más extemporáneo y optando por buscar un centro de gravedad para su obra creativa ya que su producción musical era cada vez menos compatible y se hallaba fuera de tiempo, arraigada aún en el estilo romántico cuando sus contemporáneos proponían una expresión estética más cercana a las tendencias de la época moderna. De 1925 a 1933 Ponce trabajó en París bajo la dirección de Paul Dukas, consiguiendo la expansión del manejo de sus formas musicales, enriquecimiento de las texturas y dominio en la orquestación. A partir de ésta etapa, la música de Ponce logró un balance entre el colorismo armónico, la disonancia calculada, la tenue

¹⁶³ Grial, Hugo del. Op. Cit. p. 132.

¹⁶⁴ López Moreno, Roberto. Op. Cit. pp. 116-117.

¹⁶⁵ Malmström, Dam. Op. Cit. pp. 53-54.

¹⁶⁶ Malmström, Dam. Op. Cit. p. 56.

alusión folclórica y el uso de ciertos elementos arcaicos en función de sustituir el sentimentalismo. Crear un clasicismo mexicano, un mexicanismo cosmopolita como máximo fin. Interesado en las influencias étnicas de nuestro país compuso *Canto y danza de los antiguos mexicanos* en 1933, un ejemplo de su clasicismo formal es la *Suite al estilo antiguo* donde emplea la bitonalidad. En las obras *Tres poemas arcaicos y el Concierto del Sur* de 1941 se pueden apreciar nuevos clichés melódicos derivados del dialecto español.¹⁶⁷

Tomando en cuenta el estilo del primer Ponce, antes e inclusive después de su viaje a Europa y del nacionalismo mexicano a principios del siglo XX, se puede notar que su estilo radicaba en tomar melodías prestadas del pueblo, la armonización ejercida por Ponce es funcional y no más aventurada de lo que frecuentemente se encontraba en la música europea del siglo XIX.¹⁶⁸

La adopción de procedimientos más modernos ayudó a definir el *estilo Ponceano*. Los intentos del compositor por conciliar sus intenciones estéticas con las propuestas de la nueva generación pueden apreciarse en obras como: *Tríptico Sinfónico* titulado *Chapultepec* de 1934 y *Ferial* de 1940, en ellas se aprecia el conflicto entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, entre el carácter vernáculo de la melodía y el clasicismo.¹⁶⁹ Es gracias a Ponce que musicalmente se conocen en México las propuestas de la música francesa de su tiempo.¹⁷⁰

La obra de Ponce comprende además: una *Sonata para violonchelo y piano*, varios *Cuadros nocturnos para orquesta de arcos*, una *Suite para viola, violín y violonchelo*, diez *Romanzas para canto*, una *Sinfonía*, seis *Motetes para voces y órgano* y un gran número de *Obras para piano sólo*. Su vasto repertorio de canciones populares lo conforman 250 de ellas. Escribió para guitarra gracias a su amistad con Andrés Segovia¹⁷¹ (1893-1987), elevando éste instrumento a la categoría de concertista. Escribió para Andrés un *Concierto para Guitarra y orquesta* titulado: *Concierto del Sur* en 1941 considerado como una de sus composiciones monumentales. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran *Instantáneas mexicanas*, *Suite en estilo antiguo*, *Poema elegiaco* y *Miniaturas mexicanas para orquesta*, así como un breve *Cuarteto*, éste último fue estrenado en París y fue tomado en cuenta para otorgarle el Premio Nacional de Artes y Ciencias en 1947.¹⁷²

¹⁶⁷ Moreno Rivas, Yolanda. Op. Cit, p. 28.

¹⁶⁸ Malmström, Dam. Op. Cit. pp. 55-56.

¹⁶⁹ Moreno Rivas, Yolanda. Op. Cit, p. 28.

¹⁷⁰ López Moreno, Roberto. Op. Cit, p. 118.

¹⁷¹ Guitarrista español, considerado el mejor del mundo en su época.

¹⁷² Grial, Hugo del. Op. Cit. pp. 132-133.

Balada mexicana.

Análisis formal.

La Balada mexicana fue estrenada por Ponce el 31 de octubre de 1914 en una velada literario-musical, en honor al poeta Manuel J. Othón (1858-1906), realizada por la Sociedad del mismo nombre en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Asistieron más de 600 personas y la obra recibió una maravillosa acogida, fue tan grande la ovación que Ponce no pudo más que repetirla. Esta magnífica obra para piano demuestra la madurez y marca la culminación de los intentos de Ponce por desarrollar el nacionalismo musical propio de México.¹⁷³

Respecto a la estructura de esta obra y los estilos que influyeron su composición, Pablo Castellanos (1982) señala:

La Balada está realizada con la técnica de composición recién adquirida en Europa y tiene forma de sonata... está basada en dos canciones mexicanas... la romántica melodía "Acuérdate de mí" es llevada a un apoteótico final lisztiano. Asimismo ciertos pasajes de la Balada están basados en la escala de seis sonidos que tanto uso Debussy."¹⁷⁴

La Balada mexicana, escrita en La mayor, está basada en dos canciones mexicanas tituladas: *El durazno*, que funge como melodía principal de la primera sección y *Acuérdate de Mí*, como tema secundario y fundamental para el desarrollo de la balada. Estructuralmente puede organizarse en tres grandes fases o periodos, la primera consiste en exposición y desarrollo temático del tema principal del compás 1 al 95, continuando en la anacrusa al compás 96 con la presentación del tema secundario y su desarrollo por un extenso periodo hasta el compás 157 donde comienza la re-exposición del tema principal seguido de una Coda a partir de la anacrusa al compás 209 que termina tras un prolongado desarrollo en el compás 261. (Fig. 1).

¹⁷³ Díaz Cervantes, Emilio. (2003). *Ponce, genio de México Vol. I*. Mexico, DF. Ujed. pp. 213-214.

¹⁷⁴ Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. México DF. Difusión Cultural. UNAM, p. 32.

Figura 1. Cuadro estructural.

Primera Fase	Segunda Fase	Tercera Fase o Re-exposición	Coda
Compás 1-95	Compás 96-156	Compás 157- 208	Compás 209-261
Exposición y desarrollo temático del Tema principal. <i>El durazno</i>	Exposición y desarrollo temático del Tema secundario. <i>Acuérdate de mi</i> y una segunda fase con desarrollo de material temático nuevo.	Recapitulación del Tema principal con variación en el desarrollo dirigido a la sección final.	Presentación de nuevo material temático con desarrollo dinamizado.
La mayor	Re bemol mayor	La mayor	La mayor

La primera frase, escrita sobre la canción El durazno, consta de un motivo de 4 compases seguido de una repetición variada, se presenta en La mayor soportada por un pedal de La en el bajo, se repite una 8^{va} abajo con pedal sobre Mi, como dominante de la tonalidad de la obra, seguida una tercera exposición de la frase en Fa sostenido menor, relativo menor de la tonalidad principal, soportada con un pedal en Fa sostenido. (Fig. 2).

Figura 2. Primer tema. (El durazno)

Una vez más Ponce sigue trabajando con las repeticiones del tema, esta vez a partir del compás 25 en Fa lidio, utilizando Fa y Do becuadros en esta nueva presentación junto con Si natural propio de la estructura melódica entre La mayor y Fa sostenido que se ha estado trabajando, el compositor otorga a éste tema un sentido y textura modales. (Fig. 3).

Figura 3. Tema en Fa lidio.

Continúa con un puente a través de un nuevo motivo descendente entre La y MI, sobre la escala de La menor natural y desemboca en un nuevo material melódico tonalmente no muy claro y armónicamente más complejo, engrosado por intervalos de 8^{va} y acordes entre las dos manos, acompañados de retardos, con mucho más movimientos a través de notas cortas en arpeggios, armónicamente la constitución de éste se da sobre el acorde disminuido con séptima

de Mi, sin embargo los retardos apoyaturas y notas ajenas proporcionan color, enriquecen el discurso y las sensaciones armónicas hacen más compleja la definición armónica en términos estrictos de éste pasaje. (Fig. 4).

Figura 4. Puente.



Terminando este pequeño puente, se vuelve a presentar el tema principal en un conato de *Ritornello* en Fa lidio, esta vez con Do sostenido en el bajo, lo que complica su definición modal pero enriquece su configuración musical. Posteriormente desarrolla el mismo motivo melódico a través de diferentes sectores tonales como Re mayor, Do sostenido menor, Si mayor y La mayor en repeticiones variadas con un sentido improvisatorio y libre, utilizando siempre el mismo tema melódico de forma variacional, sin llegar a desarrollar una estructura formal de tema y variaciones Ponce utiliza éste elemento para hacer numerosas repeticiones del tema o fragmentos de éste apoyado por las variadas notas de adorno, ajenas a la tonalidad, fusionado notas tonales y modales sin definir alguno de manera estricta.

Como parte de ésta sección, surge una nueva forma melódica propia del virtuosismo romántico y común a la personalidad de Ponce que sirve como pequeño puente o descanso de las continuas repeticiones variadas del tema, presente a través de los compases 64-65 y 70-71 que especialmente en los compases 70-71 existe un notorio juego entre Do sostenido y Do natural conviviendo juntos en ésta melodía. (Fig. 5).

Figura 5. Motivo melódico con Do y Do sostenido dentro del mismo pasaje.



Como parte conclusiva a ésta sección, se vuelve a desarrollar una nueva etapa de repeticiones variadas del Tema Principal, comenzando con el tema presentado de manera austera en la mano derecha y octavas en descenso en la mano izquierda para llegar a una siguiente repetición en intervalos de 4^{tas} y 5^{tas} con la raíz del tema, así como 8^{as} y acordes en su desarrollo, acompañadas por una melodía descendente a manera de arpeggio y el apoyo de algunas 8^{as} en el inicio de cada compás por parte de la mano izquierda. Armónicamente ésta sección es muy rica, apoyada por tonalidades como Si mayor, Fa sostenido menor, Mi mayor, La mayor, Sol sostenido mayor, Do sostenido Mayor, etcétera, culminando con una melodía descendente con juegos cromáticos y diatónicos hasta llegar a un Mi en 8^{va} como nota final, funcionando como Dominante de la tonalidad propia de ésta Balada, dando paso al Tema secundario. Técnicamente el uso de estos intervalos y su conjugación con melodías en acordes y amplios intervalos dan muestra del complejo trabajo compositivo y del amplio conocimiento pianístico de Ponce así como de una exigencia de alto nivel para su ejecución. (Fig. 6).

Figura 6. Sección final. (Fragmentos)



A partir de la anacrusa al compás 96 comienza la Segunda Sección con un cambio de carácter a *Meno mosso* y cambio de tonalidad a Re bemol mayor, a través de 8 compases que sirven como introducción, ya que el motivo melódico se presenta como una melodía introductoria que se suspende por dos ocasiones en acordes con calderón y termina de desarrollar el tema más consistentemente en los últimos 4 compases. Tras ésta sección introductoria se vuelve a presentar el tema basado en la canción “Acuérdate de Mí”, con un cambio de carácter a *Andante*, a través de 4 compases con el tema más definido y haciendo una repetición variada de éste. Éste tema se desarrolla en Re bemol mayor y la familia de su Dominante como es el caso de Mi bemol mayor como dominante de la dominante La bemol mayor. (Fig. 7).

Figura 7. Tema secundario. (Acuérdate de mí)



Ésta doble presentación es seguida de un nuevo fragmento a partir de la anacrusa al compás 112, desarrollado con el segundo motivo que conforma ésta melodía, mismo que servirá como puente para la Re-exposición del tema propio de ésta sección. Este nuevo material se desarrolla de forma más activa y rápida a través de arpeggios y un prolongado trino en la mano izquierda que sirve como soporte para que la frase de la mano derecha se presente engrosando la frase gracias a acordes e intervalos de 3^{ra}, muy similar al Puente de la primera sección en el compas 36, que también fungió como Puente o descanso para la repetición del tema en la sección anterior. (Fig. 8).

Figura 8. Puente basado en el segundo motivo del Tema secundario.



Después de éste pequeño puente, continúan las repeticiones del tema, presentándose en intervalos de 5^{ta} y 6^{ta} primordialmente y en ocasiones acordes dentro de la misma melodía. El acompañamiento se da por arpeggios a contratiempo propios de acordes de la Tónica y la familia de la Dominante. La segunda presentación del tema se realiza a través de un continuo y activo movimiento del acompañamiento desarrollado por tresillos entre ambas manos, poco a poco se convierten en el único acompañamiento al reemplazar al bajo y otorgando a ésta sección un nuevo sentido musical lleno de virtuosísimo. Posteriormente continúa una presentación más del tema acompañado de arpeggios en contratiempo como ya se había hecho después del Puente en el compás 116 y termina con una sección con acordes suspendidos en la mano derecha y un continuo movimiento por tresillos en la mano izquierda. (Fig. 9).

Figura 9. Variaciones del Tema secundario.

Fragmento 1

Fragmento 2

Después de ésta presentación, en el compás 131 se presenta por primera vez a manera de pequeño puente un conato de *Ritornello* del Tema principal de esta Balada, propio de la primer sección, no se presenta completo sino solo su raíz seguido de un virtuoso juego de arpeggios en ascenso y descenso sobre Do sostenido mayor y menor preparando la última parte de ésta sección. (Fig. 10).

Figura 10. Material melódico del Tema Principal.



La parte final de ésta segunda sección sirve como Puente a la tercera fase importante de la Balada, se desarrolla estrictamente a través de 16 compases a partir del compás 141 con un tema marcado con la primer nota de cada grupo de dieciseisavos, desarrollando una melodía singular, debido a que es acompañada además de bajo y acordes por parte de la mano izquierda, con continuos arpeggios generados por estos grupos de dieciseisavos en la mano derecha que prolongan y dan una atractiva sonoridad propia del estilo romántico y más aun del virtuosismo pianístico de Chopin y Liszt. (Fig. 11).

Figura 11. Puente previo a la Re-exposición. (Fragmento)



La Re-exposición se desarrolla igual a la primera parte durante los primeros 34 compases, para continuar con una sección con mayor sentido conclusivo a través de una prolongación de la raíz del tema por medio de repeticiones en progresión inmediata por tonos superiores que pasan por La, Re, Fa, y se detienen en una continua repetición entre La y Si progresivamente y después entre Re y Si, acompañadas de 8^{as} descendentes en el bajo para terminar con una pequeña coda en intervalos de 3^{ra} sobre Do mayor y bajo en Mi, funcionando como enlace a la Coda de la obra.

Ésta Coda presenta un tema con una melodía diferente al material temático elaborado a lo largo de la obra, la textura que presenta es bastante gruesa ya que ambas manos presentan 8^{as} y acordes en su elaboración, enriqueciendo y creando una melodía muy atractiva y difícil en su interpretación, manifestando la compleja comprensión de Ponce sobre la posibilidades

técnicas, el carácter y manejo elevado del instrumento. Es importante señalar que éste modelo de elaboración ya había sido creado por Fryderyk Chopin en su Nocturno en Do menor Op 48. No 1, en éste, Chopin presenta el tema como parte del proceso variacional, en esta ocasión dinamizando el tema, es decir, fragmentando o intercalando entre ciertas notas del tema una serie de escalas en movimiento cromático presentadas por 8^{as} en las dos manos, prolongando el tema y presentado una variación singular como parte del proceso de desarrollo. (Fig. 12).

Figura 12. Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1.

Tema

Ritornello dinamizado

Retomando la Coda, se desarrolla armónicamente por tonalidades cercanas a La mayor como Do sostenido menor, Si mayor y Fa mayor quienes conforman la familia de la Subdominante en compensación con el tratamiento dado en otras secciones donde Ponce explota los recursos armónicos de la familia de la Dominante. Tomando el ejemplo del Nocturno de Chopin, Ponce elabora el mismo proceso variacional de manera mas sencilla y con menos movimientos cromáticos, sin embargo la esencia de la construcción es la misma. (Fig. 12).

Figura 12. Coda. (Fragmento inicial)

Fragmento 1

Al finalizar ésta sección llega la última frase elaborada por medio de entonaciones en 8^{as}, con un ascenso marcado por un pequeño motivo que se repite constantemente en registros superiores y después desciende sobre las notas del acorde de Fa sostenido menor con séptima, concluyendo en el acorde de La mayor con un par de repeticiones del acorde en registro superior e inferior respetivamente. (Fig. 13)

Figura 13. Coda. (Fragmentos finales)

Fragmento 2

Fragmento 3

Sugerencias interpretativas.

Esta Balada refleja claramente la personalidad de Manuel M. Ponce bajo la influencia del romanticismo y su inquietud por la búsqueda de lenguajes mas modernos, ya que a pesar del estilo romántico que permea toda la obra, existen momentos donde pueden apreciarse ligeros matices propios de las sonoridades que comenzaron a desarrollarse en el siglo XX, sin olvidar uno de los máximos atractivos del compositor: su gusto e inclinación por la música popular o tradicional que le han otorgado en la historia de la música mexicana un reconocimiento especial a él y a la música mexicana a nivel internacional.

Para su interpretación es importante tener presente dos factores primordiales: el espíritu mexicano impreso en las dos canciones que han servido de apoyo para la construcción musical y el estilo romántico que proporciona a la música popular un enriquecimiento sonoro en varios aspectos. Por el lado académico Ponce logró darle un tratamiento más serio y elevar al terreno de la música de concierto toda aquella música desarrollada por el pueblo, ayudando a concebir de manera distinta la música popular mexicana a través de un lenguaje más poético, lleno de sentimientos y expresiones subjetivas propias de éste estilo.

Un factor importante de esta Balada es la diversificación de las variaciones que Ponce otorga a los temas musicales, por lo que se sugiere ser muy claro en otorgarles diferentes matices, intenciones de carácter y hacer buen uso del *Rubato* y del pedal para hacer de cada variación una reproducción atractiva y nueva que permita mantener frescas las ideas musicales.

La primera parte de la Balada comienza con una melodía de carácter muy lírico al cual debe dársele total apoyo a la voz para lograr un sonido brillante que permita apreciar las diversas frases. Es seguida de otra frase que evidencia los primeros destellos de virtuosismo que presentará la obra y en ésta ocasión es importante darle atención y sonoridad abundante para lograr el primer clímax de ésta sección. Las siguientes frases presentadas a manera de progresión son un descanso y contraste a lo antes expuesto por lo que ésta sección permite desarrollar las melodías de manera suave y con un delicado toque que permita proporcionar tanto al interprete como al escucha un periodo de descanso que prepare y anticipe el final, para el cual, es preciso que el interprete tenga muy definido el sentido de los motivos musicales que hacen de ésta parte final un monumental discurso sonoro. Debido a éste continuo cambio entre secciones de gran sonoridad y demandante ejecución técnica junto con partes en donde el lirismo y los sonidos tenues gobiernan el momento, se recomienda no excederse en los

momentos de mayor intensidad sonora e interpretativa ni atenuar por completo las frases ligeras sino mejor aún resaltarlas por medio de un sonido brillante, un toque firme y un buen uso del pedal que permita llenar de atmosferas armónicas el discurso musical desarrollado.

Al pasar a la sección de *Meno mosso* es importante darle vital atención al carácter con que se desea interpretar el tema, ya que es una melodía muy expresiva se recomienda tomarla en un tempo moderado y manejarla con *rubato* así como dar atención a los calderones sugeridos por el compositor para enfatizar la expresividad de la melodía. Posteriormente la melodía se desarrolla en un tempo *Andante* y el compás se extiende de tres a cuatro cuartos en beneficio del desarrollo de la melodía que en varias presentaciones se da de manera polifónica, por lo que se recomienda dar prioridad a la melodía principal sin restar importancia a las melodías adyacentes, en ocasiones este proceso se dificulta debido a que muchos de los fragmentos contienen melodías cruzadas, sin embargo, ataque ligeramente las frases secundarias, ya sean trinos, tresillos o acompañamiento de dieciseisavos, se puede proporcionar el perfecto balance para lograr dos cosas primordialmente: destacar el tema principal propio de la sección y embellecer con diversos efectos sonoros ya mencionados el desarrollo de las múltiples presentaciones de éste tema y lograr de manera global una acertada exposición de las frases musicales desarrolladas en este bloque creando una atmosfera uniforme.

A manera de puente de ésta sección, a partir del compás 140 comienza una nueva fase conteniendo grupos de 6 y 4 dieciseisavos por tiempo con una indicación de *marcato* en el primer dieciseisavo de cada grupo, mismo que desarrollará una nueva frase con el acompañamiento del resto de los dieciseisavos y de la mano izquierda presentada por bajo y acordes. Para su ejecución se recomienda atacar con mayor énfasis la primera nota de cada grupo de dieciseisavos con la finalidad de destacar la melodía que solamente existe entre ciertas notas de cada uno de estos grupos, el tratamiento para el resto de los dieciseisavos debe ser con un ataque más sutil sin minimizar su importancia pero con la plena conciencia de lograr con ellos un efecto sonoro brillante del acompañamiento, al igual que la mano izquierda, se sugiere apoyar bien los bajos y matizar el ataque de los acordes para generar un buen acompañamiento estableciendo un balance adecuado.

En la parte final de la Balada, Ponce presenta una Coda con influencia completamente Chopiniana, donde al igual que el *Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1* de Chopin, establece una melodía marcada a través de una serie de 8^{as} que en se mueven tanto de manera cromática como de forma diatónica. Esta compleja y extensa frase musical desarrollada desde

la anacrusa al compás 209 hasta el compás 241 contiene una expresividad extrema y la exigencia de su ejecución es de alto nivel, por lo que se sugiere estudiar de manera lenta y haciendo énfasis en los acentos que pide el compositor con la finalidad de destacar cada nota propia de la melodía que se entreteje entre las demás octavas que corren a través de diversos grados y de esta forma con ayuda del *crescendo* llegar al último clímax de la obra con la mejor claridad y balance entre las notas propias de la melodía y las notas que forman parte del efecto sonoro deseado y acompañamiento, de manera que al presentarse en el *tempo* real, ésta fase final pueda lucir la expresividad contenida así como la magnificencia de su composición demostrada en la complejidad técnica. Éste pasaje se prolonga con una serie de 8^{as} en progresión que deben ser ejecutadas con un ataque seguro y firme además de proporcionar un sonido brillante, que se puede lograr apoyando más el extremo agudo de la mano derecha con el fin de no perder ni un momento la definición melódica que compete a ésta parte, el apoyo de los acordes finales debe ser firme y ligeramente prolongado para permitir que la tonalidad pueda apreciarse con claridad gracias a la determinación de la ejecución.

Capitulo V

Karol Szymanowski

Estudio Op. 4 No. 3.

A partir del siglo XIX un resurgimiento de lo que fue un estilo dentro de una época en periodos precedentes se fue perfilando y se manifestó a través de una etapa experimental dirigida por diferentes personalidades como Arnold Schönberg (1874-1951), Igor Strawinsky (1882-1971), o Erik Satie (1866-1925), entre otros. Este nuevo “clasicismo” fue la reacción en contra del individualismo ochentista y a su vez determinó el final de un periodo armónico. El siglo XX atravesó por diferentes modelos armónicos, desde la armonía absoluta de Debussy, el serialismo de Schönberg, el desborde de la tonalidad propio de Aleksandr Scriabin (1872-1915), el atonalismo desarrollado por la escuela de Viena, el microtonalismo de Nikolai Obouhow (1892-1954) o de Julián Carrillo (1875-1965), hasta la música electrónica que dio comienzo a un nuevo periodo constructivo.¹⁷⁵

A partir de que las tendencias musicales se encaminaron hacia un enfoque basado en el análisis y la especulación, ningún aspecto técnico quedó sin ser explorado y analizado hasta sus últimas consecuencias. Durante este periodo de renovación iniciado a principios del siglo XX, la tonalidad, armonía escalística y las formas que se cimentaron en ella, así como las concepciones de timbre sufrieron una transformación integral. Cada uno de los elementos musicales fueron examinados extremadamente con la finalidad de comprobar si las posibilidades extraídas de los recursos tradicionales estaban agotadas o no y en su defecto aprovecharlas para un desenvolvimiento parcial o total.¹⁷⁶

A comienzos del siglo XX Francia se desarrolló como el centro de renovación musical en el continente generando influencias sobre países lejanos como Hungría, Polonia o Finlandia y países más próximos a ella como Italia, España, Inglaterra e inclusive Alemania, Austria y Checoslovaquia.¹⁷⁷

En Polonia dicha influencia fue muy positiva caracterizándose en una forma de liberación respecto a la influencia germana derivada del post-romanticismo y wagnerismo. Algunos de los

¹⁷⁵ Paz, Juan Carlos.(1995). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires. Nueva visión pp. 446-447.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibid. p.434.

recursos explotados por muchos compositores eslavos y europeos fueron elementos orientales. Dentro de éste ambiente dirigido a una renovación absoluta de los criterios armónicos y de forma, uno de los partícipes polacos fue Karol Szymanowski quien, influenciado por las inquietudes y novedades del siglo y de su país, la revelación de los trabajos de Claude Debussy (1862-1918) y los descubrimientos en las primeras obras de Strawinsky, Szymanowski adquirió nuevas disciplinas, deferentes a las propuestas por la tradición alemana y más adecuadas a un estética que fluyera con el compositor mismo.¹⁷⁸

Por otro lado el nacionalismo era el agente esencial de un despertar musical en toda la región y una vez despierto logró entrar muy pronto en un mundo más amplio.¹⁷⁹ El redescubrimiento del folklore iniciado por Béla Bartók, y desarrollado por muchos de los compositores en éste nuevo siglo sin importar su estilo, aunado a los acontecimientos sociales marcados por la guerra impulsaron el desarrollo de un anhelo de identidad expresado a través del nacionalismo en el arte. Todo lo que antecede forma parte de la evolución sensible y cultural del fenómeno musical transcurrido en la primera mitad del siglo XX.¹⁸⁰

Semblanza biográfica

Karol Maciej Szymanowski nació el 3 de octubre de 1882, en Tymoszwówka Ucrania, descendiente de una noble familia polaca que había vivido en Ucrania desde el siglo XVIII,¹⁸¹ tras la partición de Polonia.¹⁸² Pasó su infancia en un ambiente altamente intelectual y artístico.¹⁸³ Su educación musical comenzó con su padre y en 1896 ingresó a una escuela de música en Elisabetgrad a cargo de sus parientes los Neuhauses,¹⁸⁴ siendo Gustav Neuhaus (1888-1964) su profesor.¹⁸⁵ En 1901 se trasladó a Varsovia para estudiar armonía con Marek

¹⁷⁸ Paz, Juan Carlos .Op. Cit. pp. 434-435.

¹⁷⁹ Samson, Jim. (2007). *Szymanowski, Karol*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, Marzo 20, 2015, Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27328>.
Artículo: Szymanowski, Karol from The New Grove Dictionary of Opera (Biography)

¹⁸⁰ Paz, Juan Carlos . Op. Cit. p. 448.

¹⁸¹ Szymanowski, life. Febrero 15, 2015. Adam Mickiewicz Institute. Polska Music. Sitio web: <http://www.karolszymanowski.pl/life>

¹⁸² Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁸³ Szymanowski, life. Op. Cit.

¹⁸⁴ Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁸⁵ Szymanowski, life. Op. Cit.

Zawirski (s. XX), contrapunto y composición con Zygmunt Noskowski (1846-1909).¹⁸⁶ A éste periodo corresponden los *Cuatro Preludios Op.1*, seis *Canciones para voz y piano Op. 2* y las *Variaciones sobre un tema polaco*.¹⁸⁷

En 1905 junto con Ignacy Witkiewicz (1885-1939) realizó su primer viaje a Italia. Posteriormente junto con Grzegorz Fitelberg (1879-1953), Ludomir Rozycki (1883-1953) y Apolinary Szeluto (1884-1966), fundó la Sociedad de Jóvenes Compositores Polacos que operó bajo el patrocinio del príncipe Wladyslaw Lubomirski (1866-1934)¹⁸⁸ y se encargó de promover el trabajo de compositores contemporáneos polacos, publicando sus obras y realizando conciertos. Szymanowski logró fama como "El joven músico de Polonia".¹⁸⁹ Después de los primeros conciertos en Varsovia y Berlín los círculos musicales centraron su atención en estos jóvenes compositores. Para estos conciertos Szymanowski compuso su *Obertura de concierto Op.12*, se presentaron sus *Variaciones sobre un Tema de folklore polaco Op.10* y el *Estudio op.4 no.3* interpretado por Henryk Neuhaus. Éstas obras gozaron de mucho éxito, aunque su tono fuertemente germánico y su ópera Hagith con influencia de Strauss, no sería su camino a elegir.¹⁹⁰ En 1908 viajó a Italia y en 1912 se estableció en Viena. En 1914 realizó un viaje a Italia y Sicilia,¹⁹¹ visita muy significativa ya que la mezcla de varias culturas, entre romanos, normandos, árabes y griegos, encontradas en Sicilia dispararon su imaginación, almacenando impresiones de su arquitectura, historia y paisaje que servirían para su ópera *El rey Roger*.¹⁹² Éste nuevo mundo junto con su creciente interés por la moderna música francesa y rusa jugaron un papel importante para desplazar la influencia alemana.¹⁹³ Su viaje continuó por el norte de África, París y Londres, entre 1915 y 1916 viajó a Kiev, Moscú y San Petersburgo. Eventualmente entre 1914 y 1917 se quedó en Tymoszwówka donde compuso con renovada intensidad, creando: *Variaciones en Si bemol*, *Sonata para piano no. 1 en Do menor*, *Salome op.6*, *Cisne op.7*, la Ópera *Hagith Op. 25*, *Metopas Op. 29*, *Máscaras Op. 34*, *Doce Estudios Op. 33 para piano* y la *Sonata para piano no. 3 Op. 36*.¹⁹⁴ Era la época de los grandes ciclos de

¹⁸⁶ Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁸⁷ Szymanowski, life. Op. Cit.

¹⁸⁸ Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁸⁹ Szymanowski, life. Op. Cit.

¹⁹⁰ Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁹¹ Szymanowski, life. Op. Cit.

¹⁹² Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁹³ Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁹⁴ Szymanowski, life. Op. Cit.

piano y del desarrollo de grandes obras orquestales como su *Primer Concierto para violín y la Tercera Sinfonía*, que representan el punto culminante del impresionismo de Szymanowski basado en las sonoridades de Debussy, Ravel y Scriabin mezclados con los apasionados finales del romanticismo de la Nueva Escuela Alemana.¹⁹⁵

Durante la primera guerra mundial Szymanowski salió de Europa. Pasó el verano en la finca de su familia y a finales de otoño viajó a Kiev, Moscú y San Petersburgo donde conoció a Sergey Prokofiev (1891-1953) y Aleksandr Ziloti (1863-1945). En Tymoszwka dedicó su tiempo a estudios filosóficos y literarios, internándose en obras de Platón, Nietzsche, Taine, Wilde, Zielinski, Burckhardt y otros. Ese período de elevada estimulación intelectual culminó con una explosión de creatividad artística.¹⁹⁶ Escribió nuevas obras musicales e incursionó en la literatura escribiendo la novela *Efebos*, terminada en 1919 cuyo tema central es el amor erótico y sobre todo un amor independiente de todas las normas de opinión pública,¹⁹⁷ también escribió algunos poemas. Sus intentos literarios le ayudaron a resolver ciertas cuestiones morales y a verbalizar artísticamente su actitud ante la vida, el arte y el amor. Hasta ese momento la homosexualidad de Szymanowski se consolidó gracias a su amistad con Boris Kochno (1904-1990), un joven poeta, bailarín y libretista ruso.¹⁹⁸

En 1917 Szymanowski fue forzado a dejar Tymoszwka y a trasladarse a Elisabetgrad donde compuso *Demeter Op. 37bis* y *Agave Op. 38*. En 1918 compuso *Cuatro Canciones Op. 41* y *Las palabras de Rabindranath Tagore para voz y piano* entre otras.¹⁹⁹ Hacia 1924 su música había tomado un giro en respuesta a los cambios acontecidos en su vida y la de su país, ya que después de más de un siglo sin ninguna condición política Polonia recuperó su independencia en 1918.²⁰⁰ En 1919 se instaló en Varsovia y entre 1920 y 1921 junto con el violinista Pawel Kochański (1887-1934) y el pianista Artur Rubinstein (1887-1982) viajó a Estados Unidos ofreciendo conciertos con gran éxito. Creó *Mandragora Op. 43*, *Pantomima en 3 actos para orquesta sinfónica* y *Tres canciones de cuna Op. 48 para voz y piano*. Sus intereses artísticos se centraron más en la música folclórica polaca, sobre todo la de la montaña y la de Kurpie, creando obras como *Las tres canciones de cuna Op. 48 para voz y*

¹⁹⁵ Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁹⁶ Szymanowski, life. Op. Cit.

¹⁹⁷ Samson, Jim. Op. Cit.

¹⁹⁸ Szymanowski, life. Op. Cit.

¹⁹⁹ Szymanowski, life. Op. Cit.

²⁰⁰ Samson, Jim. Op. Cit.

piano y las Rimas de los niños Op. 49. De 1924 a 1926 recibió mayor reconocimiento en el país a través de una gran cantidad de reconocimientos y distinciones.²⁰¹

De 1922 en adelante dividió su tiempo entre Varsovia y Zakopane, obras de éste periodo como las *20 Mazurkas Op.50* y el ballet *Harnasie* se inspiraron en la música de los montañeses. Una nueva orientación nacionalista comenzaba a cristalizar, manifestándose en varios artículos de la década de 1920. Respecto a la música, Szymanowski escribió: "Que nuestra música sea nacional en sus características polacas... pero no debe desfallecer en el esfuerzo por alcanzar la universalidad. Que sea nacional, pero no provincial."²⁰²

A mediados de la década de 1920 Szymanowski gozó de un creciente reconocimiento en la escena internacional. En 1927 recibió el nombramiento de director del Conservatorio de Varsovia.²⁰³ El compositor vio en éste puesto la oportunidad de revitalizar la educación musical polaca, descuidada por la guerra, logrando influir en una nueva generación de compositores polacos. Logró su objetivo a un alto costo ya que fueron años de estancamiento creativo y gran estrés físico y nervioso que lo llevaron a sufrir una crisis en su salud. Su tuberculosis pulmonar avanzó seriamente y renunció a su cargo en 1929 para recibir tratamiento durante un año,²⁰⁴ en ambos pulmones.²⁰⁵ Escribió un tratado titulado: *El papel educativo de la cultura musical en la sociedad*,²⁰⁶ en representación de los frutos de su experiencia docente".²⁰⁷ Se desempeñó como rector de la Escuela Superior de Música de Varsovia,²⁰⁸ de 1930 a 1932.²⁰⁹ Realizó un doctorado honorario en la Universidad Jagiellonian de Cracovia y fijó su residencia en la villa Atma de Zakopane.²¹⁰ Fue elegido como miembro honorario de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM). Su *Stabat Mater* le trajo una fama generalizada. Durante los siguientes años escribió su *Sinfonía concertante para piano y orquesta* y su *Segundo Concierto para violín*. A partir de 1934 se le dificultó componer. Durante los últimos años el compositor vivió alarmantes problemas financieros y su salud se deterioró rápidamente; a pesar de eso

²⁰¹ Szymanowski, life. Op. Cit.

²⁰² Samson, Jim. Op. Cit.

²⁰³ Samson, Jim. Op. Cit.

²⁰⁴ Szymanowski, life. Op. Cit.

²⁰⁵ Samson, Jim. Op. Cit.

²⁰⁶ Szymanowski, life. Op. Cit.

²⁰⁷ Samson, Jim. Op. Cit.

²⁰⁸ Szymanowski, life. Op. Cit.

²⁰⁹ Samson, Jim. Op. Cit.

²¹⁰ Szymanowski, life. Op. Cit.

Szymanowski emprendió giras por todo el continente²¹¹ de 1933 a 1936 presentando sus obras en varios países de Europa y la Unión Soviética. En abril de 1936 experimentó su mayor éxito cuando su ballet *Harnasie* se presentó en la Ópera de París siendo muy elogiado por la crítica y el público.²¹² Las dificultades financieras lo obligaron a abandonar su casa en Zakopane, pasó el verano de 1936 con su hermana en Varsovia, se fue a París en noviembre y a Grasse en diciembre. En marzo de 1937 su secretaria Leonia Gradstein (1904-1984) lo encontró muy enfermo. Szymanowski fue trasladado a un sanatorio en Cannes y de allí a Lausanne, Suiza. Falleció en un sanatorio de Lausanne el 29 de marzo de 1937.²¹³

Influencias y Estilo de Karol Szymanowski.

Los cambios que tuvieron lugar en la concepción musical de Szymanowski a través del tiempo se divide en tres períodos según los teóricos. La primera de 1899 a 1913 podría caracterizarse como la fase de maduración y asimilación de las normas dadas por el lenguaje musical. En términos estilísticos el compositor estuvo inmerso en el romanticismo tardío; sin embargo, su ideología se formó bajo la influencia del modernismo literario.²¹⁴ Su primera etapa de trabajo la conforman la opereta *Lotería para un marido*, basada en el libreto de Juliusz K. Haszyński (s. XX) entre 1908 y 1909.²¹⁵ En ciertos aspectos de su obra se vislumbra la influencia de estilos de Alemania, Francia y Oriente. Su actitud hacia estos modelos cambió conforme su personalidad creativa fue madurando. Durante su estancia en Varsovia entre 1900 y 1906 examinó la música de Chopin y compositores románticos alemanes, adquiriendo una técnica que más adelante se encauzaría hacia diferentes horizontes estilísticos. Las principales obras de este período, en particular la *Segunda Sonata para piano*, la *Segunda Sinfonía* y la ópera *Hagith*, demuestran una considerable maestría técnica. El libreto de su ópera fue modelado en Hofmannsthal y posee la influencia de Strauss, además de ciertos ecos de Puccini y del

²¹¹ Samson, Jim. Op. Cit.

²¹² Szymanowski, life. Op. Cit.

²¹³ Samson, Jim. Op. Cit.

²¹⁴ Szymanowski, the composer. Adam Mickiewicz Institute. Polska Music. Febrero 15, 2015. Sitio web: <http://www.karolszymanowski.pl/the-composer/>

²¹⁵ Samson, Jim (2007). *Szymanowski, Karol*. The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, Source: The New Grove Dictionary of Opera. Primary article: Szymanowski, Karol from Grove Music Online (Biography). Marzo 20, 2015. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O011338>

Liebestod de Wagner.²¹⁶ Ésta opera puso fin al largo período de estrecha relación con la música alemana, sin embargo tras su ruptura en 1914 muchos rasgos se mantuvieron presentes, expresados en los detalles técnicos y en el clima emocional a nivel general de su música.²¹⁷

Después de 1914 la estética de Szymanowski se mantuvo cerca del trascendentalismo que marcó las últimas etapas del romanticismo alemán. Para él como para G. Mahler (1860-1911) y A. Schönberg (1874-1951) la música era una expresión elevada, abundante en emociones; actitud que mantuvo hasta su crisis expresionista al final de la guerra, tras la cual éste concepto sobrevivió levemente.²¹⁸

Durante el segundo período, de 1914 a 1919 Szymanowski fue influenciado por las culturas orientales y antiguas, adquiriendo características particulares en su lenguaje musical y en su conciencia artística.²¹⁹ Ésta nueva etapa creativa se anunció con los ciclos: *Mitos*, *Metopas*, y *Canciones de una princesa de hadas* alcanzando su madurez como compositor. La influencia de Debussy, Ravel y Scriabin es muy obvia en las texturas de los ciclos de 1915 y más aún en su obra para piano. El lenguaje armónico de estas obras revela la verdadera magnitud de su inclinación por la música francesa. Dos clases de armonía forman parte de ésta concepción: la primera es el diálogo establecido entre las jerarquías tonales y simetrías no tonales, como la escala de tonos enteros evidente en *The Lonely Luna* de *Canciones de una princesa de hadas*, la segunda es la interacción de los patrones en blanco y negro de cada nota con motivos pentatónicos en conflicto y una bitonalidad y tritonalidad subyacente como se observa en el primero de los *Mitos* y la segunda de las *Metopas*.²²⁰

Las obras creadas durante los años de guerra refleja cierta distancia respecto a la música francesa, debido a la influencia del estilo romántico tardío de Alemania, radicado en la tendencia hacia un romanticismo apasionado, expresados en pasajes con una visión más tradicional de la armonía. Tales pasajes poseen un marcado contraste con las plataformas de la disonancia impresionista que las rodean y que Szymanowski utilizó creando un diálogo único y personal entre estos dos mundos. Sus grandes obras orquestales como el *Primer Concierto para violín* y la *Tercera Sinfonía* demuestran esta dualidad y las declaraciones del compositor

²¹⁶ Samson, Jim. (Primary article). Op. Cit.

²¹⁷ Samson, Jim. Op. Cit.

²¹⁸ Samson, Jim. Op. Cit.

²¹⁹ Szymanowski, the composer. Op. Cit.

²²⁰ Samson, Jim. Op. Cit.

sugieren que era consciente de ello al decir: "Es mucho decir que es una novedad" escribió, "pero también es una especie de retorno al viejo estilo".²²¹ Una segunda fuente de independencia creativa es el paisaje interior de la imaginación exótica, material que Szymanowski formó de los nostálgicos recuerdos de sus viajes a Italia, Sicilia, el norte de África y de su extensa lectura sobre historia, geografía y cultura de Grecia y Países Árabes. La fuerza de estos mundos alegóricos le permitió absorber y trascender las influencias musicales necesarias para su propio estilo creativo a través de su estilización musical, creando un mundo único en sonido. Muchas de las obras de este período se basaron en la canción y la danza, como: *El ruiseñor de las Canciones de la princesa*, *Las canciones de Allah en Cantos de un muecín Enamorado*, *Cantos de Sirena del ciclo Metopas*, *Love Songs de Hafiz*, entre otras.²²²

El tercer período que va de 1920 a 1937 lo caracteriza la reevaluación de las ideas artísticas celebradas anteriormente y la creación de un nuevo estilo nacionalista basado en el folclore polaco junto con una innovadora técnica compositiva.²²³ En el clima nacionalista de la década de 1920 muchos artistas polacos lograron convencerse de que la energía creativa de la cultura Tatra formaba parte de los restos de un estilo polaco vital suprimido por los avatares políticos, sin embargo el verdadero atractivo de la región fue su exotismo. En 1924 la música de Szymanowski ya había adquirido un tono claramente nacionalista. Fue la influencia de I. Stravinsky que desencadenó una nueva fase creativa, sugiriendo nuevas formas de tratar los elementos populares. *Śtopiewnie* fue el primer producto de la nueva influencia y el proceso de regeneración fue completado por el creciente interés de Szymanowski en la cultura exótica de las tierras altas de Tatra. Esta música influyó gran parte de la música de su período final, que él mismo describió como: "una nueva etapa en mi vida creativa". En sus *Mazurkas Op.50* puede notarse la influencia de Chopin, en el ballet *Harnasie* y en el *Stabat Mater* se vislumbra su intento por recrear la antigua esencia polaca. En el *Segundo cuarteto de cuerdas*, el *Segundo Concierto para violín* y la *Sinfonía concertante para piano y orquesta*, compuesta al final de su vida es evidente la influencia de Bartok.²²⁴

En términos generales la estética de Szymanowski era una estética radical influenciada por el simbolismo alemán, francés y ruso, teñida por temas mesiánicos propios de la poesía polaca

²²¹ Samson, Jim. Op. Cit.

²²² Samson, Jim. Op. Cit.

²²³ Szymanowski, the composer. Op. Cit.

²²⁴ Samson, Jim. Op. Cit.

de mediados del siglo XIX. El director y portavoz del grupo Stanisław Przybyszewski (1868-1927), expresó: "El arte no tiene fin, es objetivo en sí mismo ... El arte está por encima de la vida, penetra en la esencia del universo ... se convierte en la religión más elevada, y el artista se convierte en su sacerdote".²²⁵ Estos puntos de vista influenciaron a Szymanowski hacia profundos niveles de su mente creativa. Su música más cautivante parece representar un retiro al mundo hedonista, un escape a un paisaje interior de imágenes exóticas, inspirado en las mitologías griegas y árabes presentes en el espíritu de la joven Polonia.²²⁶ Independientemente de los cambios de estilo su música siempre estuvo dirigida por su actitud emocional, tanto en su etapa de búsqueda por un estilo personal como al entrar en la corriente anti-romántica. Sin embargo, su atención a las normas de construcción y de forma aseguraron que la emoción siempre estuviera controlada por el intelecto.²²⁷ Karol Szymanowski fue uno de los más grandes compositores del siglo XX y su posición en la música polaca sólo puede compararse con la de Chopin.²²⁸

Estudios Op. 4.

Szymanowski compuso su primer ciclo de Estudios de 1900 a 1902 y lo dedicó a la pianista Natalia (Tala) Neuhaus (s. XX), prima suya. Estos Estudios junto con los de Scriabin, escritos unos años antes, se consideran como la más valiosa reelaboración del modelo creado por Chopin dentro del conjunto de obras pertenecientes a la música del romántico tardío.²²⁹

Respecto a la producción juvenil del compositor, los Estudios Op. 4 se caracterizan por poseer un lenguaje armónico audaz y disciplina en la construcción de las formas desarrolladas a través de la transformación de fórmulas motívica. Otro rasgo característico del estilo de Szymanowski es la textura de varias capas, que consiste en la superposición de una serie de planos entre la melodía y el acompañamiento. El primer Estudio en Mi bemol menor en *Allegro moderato*, se basa en un tema de melodiosa melancolía cuyo primer motivo evoluciona a lo largo de toda la obra. En el segundo Estudio en Sol bemol mayor con carácter *Allegro molto*, el principal

²²⁵ Samson, Jim. Op. Cit.

²²⁶ Íbidem.

²²⁷ Szymanowski, the composer. Op. Cit.

²²⁸ Szymanowski, life. Op. Cit.

²²⁹ Szymanowski, 4 Etudes op. 4. Adam Mickiewicz Institute. Polska Music. Febrero 15, 2015.

Sitio web: <http://www.karolszymanowski.pl/watch-listen/piano-solo/4-etudes-op-4-1900-1902>

problema técnico reside en la estructura polirítmica y polimétrica radicada entre las dos manos, la mano derecha está escrita en 6/8 mientras que la izquierda en 2/4. Se basa en un total cromatismo apoyado por interacciones de semitono entre constantes intervalos de 3^{as} y 6^{as}, en ritmo muy rápido difuminando su significado tonal. Un elemento de contraste es introducido por el tercer Estudio en Si bemol menor de carácter *Andante*, el cual mantiene un tempo lento y una textura polifónica, que se distingue por una digna y casi fúnebre expresión, así como una dramática culminación. El cuarto Estudio en Do Mayor de carácter *Allegro*, posee un lenguaje armónico atonal, la tonalidad indicada en el título está presente sólo en el último compás.²³⁰

El compositor alcanzó gran fama y popularidad a través de su tercer Estudio en Si bemol menor, obra que en un corto lapso de tiempo encontró su camino dentro del repertorio de muchos pianistas. El mismo Ignacy J. Paderewski (1860-1941) añadió regularmente la obra a sus programas de recitales con obras de Chopin durante los primeros años del siglo XX.

Durante mucho tiempo el nombre de Szymanowski fue asociado principalmente a esta pieza y muchos años después el compositor comentó esto irónicamente en una carta a Grzegorz Fitelberg (1879-1953):

"Paderewski se presentó a Stasia, (Stanisława Szymanowska, hermana del compositor) en una velada diciendo varias cosas cálidas sobre mí, naturalmente en particular sobre el famoso Estudio en Si bemol menor op.4 No. 3. Muy mala suerte para alguien que ha compuesto su Novena Sinfonía siendo tan joven".

Carta del 13 de noviembre de 1910.²³¹

²³⁰ Szymanowski, 4 Etudes op. 4. Op. Cit.

²³¹ Szymanowski, 4 Etudes op. 4. Op. Cit.

Estudio Op. 4 No. 3.

Andante in modo d'una canzone

Análisis formal.

En términos generales las características que conforman éste Estudio son: el complejo y abundante movimiento polifónico, el constante cambio armónico que atraviesa por varias tonalidades de forma inflexiva, la gruesa textura elaborada por intervalos de octava y acordes de 4 sonidos eventualmente en cada una de las manos de acuerdo a las necesidades melódicas a través del desarrollo de este Estudio y el manejo del *Legato* expresado a lo largo de toda la obra que si bien no es un elemento estructural ni de construcción si posee un papel muy importante al que se debe poner atención en el momento de su interpretación.

Está escrito sobre Si bemol menor, sin embargo posee un abundante movimiento armónico a lo largo de su desarrollo, en muchas ocasiones ponderando Re bemol Mayor, su relativo y Si bemol Mayor homónimo de éste, en la sección media el cambio de armadura establece diversos cambios armónicos a varias tonalidades y a las ya mencionadas como parte de los tonos alternativos o determinantes de cada sección de desarrollo.

Estructuralmente se compone de 3 secciones más la coda. Cada una de las fases desarrolla tanto el tema principal de éste Estudio como material temático nuevo en la sección media que posee suma importancia dentro del desarrollo de cada una de las partes. (Fig. 1).

Figura 1. Cuadro estructural.

Primer Sección	Segunda Sección	Tercera Sección	Coda
Compás 1-14	Compás 15-29	Compás 30-43	Compás 44-57
Introducción y Tema principal en Si bemol menor, respuesta y desarrollo del material temático.	Nuevo material temático, cambio de tonalidad y movimiento armónico constante, cadencia o recapitulación a la tonalidad original.	Tema principal engrosado por acordes, acompañamiento con formulas rítmicas más complejas e irregulares, intensificación de los temas a través de elementos dinámicos.	Re-exposición del Tema principal sin variaciones hasta el compás 49, seguido de un desarrollo con carácter conclusivo.

La primera sección establece el Tema principal con un desarrollo de textura homofónica a través de un lenguaje propio del estilo post-romántico, el tema se presenta en octavas y amplios intervalos acompañado con acordes que poseen un movimiento bastante polifónico. Posee una pequeña introducción de un compás a través del acorde de Si bemol menor,

seguida por el Tema principal en *Andante* conservando la tonalidad, con duración de 4 compases y su respuesta o continuación en los siguientes 4 compases, desarrollado de forma muy cantáble y con solemne carácter apoyado por la indicación de *legatissimo*. (Fig. 2).

Figura 2. Tema principal.

Una segunda frase a partir del compás 5 surge en respuesta a este primer tema, se desarrolla de forma melódica por 3 compases, comenzando sobre la dominante, es decir Fa mayor, aunque no se establece de manera estricta, por el contrario el constante movimiento armónico permite jugar entre tónica y dominante a través de diferentes acordes hasta antes de la recapitulación del Tema principal y su desarrollo en progresión presentado por la mano izquierda. (Fig. 3).

Figura 3. Segunda Frase de la primera sección. (Fragmento)

La frase que continua sirve como desarrollo de la anterior y realiza una re-exposición variada del primer tema ahora en clave de Fa, explotando el registro grave, se presenta de forma variada a través de 3 compases a manera de progresión, acompañado de un sutil movimiento por medio de cromatismos en los acordes acompañantes en la mano derecha permitiendo que los contrastes armónicos experimenten una continua y delicada metamorfosis gracias a los pequeños cambios registrados, armónicamente elabora acordes con séptima que resuelven por cadencias rotas o se quedan suspendidos antes de establecer una tonalidad determinante para conformar un nuevo acorde en movimiento, desarrollando modulaciones o inflexiones de engaño. (Fig. 4).

Figura 4. Desarrollo de la Frase secundaria. (Fragmento)



La Segunda Sección o Parte media comienza en el compás 15 con un nuevo motivo melódico con duración de un compás que se repite igual y se desarrolla a través una variación de éste a manera de progresión estableciendo una nueva frase de 4 compases. El movimiento del acompañamiento es bastante complejo tanto armónica como tonalmente y su función es más melódica, ya que funcionalmente los cambios armónicos no poseen una función ni resolución tradicional, utiliza resoluciones poco usuales empleando modos alternos o variables. Por citar parte del movimiento armónico, el desarrollo se da en base a acordes relativos u homónimos determinados fundamentalmente por enlaces cromáticos, ejemplo de ello son los acordes de Fa mayor con séptima y Fa sostenido menor que poseen como nota de enlace el III grado o la nota La, permitiendo su enlace directo y así, aunque armónicamente son tonalidades muy lejanas, el movimiento de enlace y su parentesco tonal radicado en la nota Fa permitiendo éste planteamiento sonoro. Más adelante su desarrollo sigue utilizando movimientos cromáticos y enlaces similares. (Fig. 5).

Figura 5. Primer motivo y desarrollo de la primera frase de la segunda sección.

Primer motivo. (Fa mayor y Fa sostenido menor)



Desarrollo en progresión



La repetición de este motivo una 5^{ta} arriba, en Do mayor con 7^{ma} y Do sostenido menor a partir del compás 19 da pie al desarrollo de la segunda sección. A través de 7 compases que

continúan a éste motivo se presenta el desarrollo, gracias a finos movimientos cromáticos logra llegar a una re-exposición variada del tema principal del Estudio, presentado la misma melodía con diferentes bases armónicas, en el compás 22 el compositor elabora una segunda fase que posee la función de Puente o sección de apoyo para la presentación de la Re-exposición y clímax de la obra en general. Armónicamente los apoyos son tonalidades ya presentadas como Mi menor, Mi bemol mayor, Fa y Fa sostenido mayores, explotando las relaciones homónimas y relativas así como los enlaces cromáticos de las que éstas dependen. (Fig. 6).

Figura 6. Desarrollo de la Segunda sección. (Fragmentos)

Repetición del motivo de la sección en Do mayor y Do sostenido menor



Motivo principal y primeros compases de desarrollo.



En el compas 24 se re-expone el motivo inicial de ésta sección engrosado por acordes de 4 sonidos y 8^{as}, éste se repite y desarrolla una progresión que dará paso a un clímax apoyado por un *crescendo* y *rallentando* hacia la tercera sección o Re-exposición, a través de una escala descendente en la clave de Fa y el ascenso cromático con tratamiento polifónico de la clave de Sol. (Fig. 7).

Figura 7. Últimas entonaciones de la Sección media. (Motivos en primera presentación)

Motivo 1



Motivo 2 (Un tono arriba)



La Re-exposición comienza en el compás 30 y se presenta en aumentación de textura, registro y volumen ya que ambas manos poseen acordes de cuatro sonidos u 8^{as} en su defecto, además de presentar el tema una 8^{va} superior en comparación a la primera vez por parte de la mano derecha y la mano izquierda presenta saltos de registro, amplias apoyaturas así como acompañamiento por medio de escalas. Estructural y armónicamente los primeros nueve compases no presentan ninguna variación, retomando la tonalidad de Si bemol menor, presentando el Tema Principal íntegro hasta la llegada del desarrollo, donde su curso toma un rumbo alterno que llevara a la Coda del Estudio. (Fig. 8).

Figura 8. Primer fragmento de la Re-exposición.



Dentro de la Re-exposición se realiza una variación a partir de la presentación del Tema en la mano izquierda en el compás 37, apoyada por un acompañamiento de acordes con séptima en la mano derecha que ascienden cromáticamente y presentan un juego de saltos de 8^{va}, cabe agregar que éste posee una variación, ya que la finalización de la fase la determina una escala cromática ascendente en la mano izquierda seguida en un trino prolongado que termina determinantemente en el acorde de Si bemol menor apoyado por un *sfff*. (Fig. 9).

Figura 9. Frase conclusiva del desarrollo que establece unión con la Coda.



Tras ésta mínima pausa establecida por la llegada del acorde de Si bemol menor, comienza en el compás 49 un frase de 4 compases que posee el carácter o función de pequeño puente para establecer la última exposición del Tema Principal, ya con carácter conclusivo y desarrollo final de los motivos expuestos. Éste pasaje está determinado por una nota pedal de Fa en el bajo y el movimiento ascendente de acordes propios de la Dominante con séptima en la clave de Sol, apoyados por un *rallentando* un ascenso cromático que prepara la llegada de la última presentación del Tema principal y su desarrollo con carácter conclusivo. (Fig. 10).

Figura 10. Puente hacia la Coda.



La Coda comienza en el Compás 44, posee la característica de ser una Coda sintética, es decir, presenta una síntesis del material temático importante a lo largo de la obra. Al inicio presenta el Tema principal sin variaciones seguido del motivo presentado en la Segunda Sección, en esta ocasión una 5^{ta} arriba en comparación a su primera presentación, tanto en Do mayor como en La mayor como parte del juego armónico establecido a lo largo del Estudio seguidos de la recapitulación de un motivo propio del Tema Principal. (Fig. 11).

**Figura 11. Coda. Motivo de la Segunda sección.
(primera presentación de cada uno)**

Do mayor

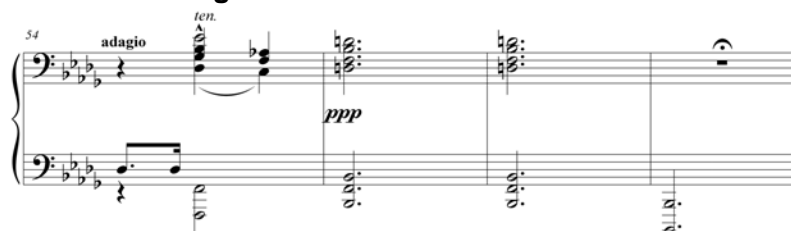


La mayor



Después de la presentación de estos motivos hay un cambio de tempo a *Adagio* en los últimos cuatro compases de la obra, anunciado por un Re bemol que da comienzo a la cadencia final integrada por los acordes de Sol bemol menor con séptima, Fa Mayor como dominante de la tonalidad original resolviendo a Si bemol mayor en lugar de Si bemol menor, haciendo uso de la tercera de picardía, como último recurso de color y carácter en ésta obra. (Fig. 12).

Figura 12. Coda. Cadencia final.



Sugerencias interpretativas

Éste Estudio posee cualidades de ejecución bastante complejas a las que se debe brindar atención con la finalidad de obtener una interpretación adecuada y de calidad. Como su nombre lo indica, un estudio está diseñado para exigir al ejecutante la superación o dominio de ciertos problemas o complejidades técnicas en función de proporcionar al ejecutante cierto nivel de importancia o reconocimiento respecto al buen manejo de las problemáticas establecidas a lo largo de su desarrollo.

Dentro de toda la obra el manejo del *Legato* es uno de los principales factores en los que se recomienda extremo cuidado, debido a que los temas melódicos del estudio posee un carácter solemne y melancólico e indicación de *Cantabile*, dificultando el manejo adecuado de una articulación en *Legato* intervenida por múltiples factores como lo saltos, desplazamientos en grandes extensiones y el uso de una textura polifónica apoyada por la continua presencia de acordes que desarrollan, melodías, frases y secciones en general. La combinación de amplios acordes u 8^{as} que desarrollan frases integradas por melodías, progresiones de motivos y prolongación de frases melódicas, así como retardos o anticipaciones de notas, dificulta el manejo o respeto del *Legato* en forma estricta, sin embargo no es imposible desarrollar el ataque adecuado y equilibrio perfecto entre las voces de cada acorde así como una buena intervención del pedal siempre subordinado a la melodía o melodías principales de cada una de

las secciones. De ésta manera se profundizará y detallarán indicaciones de cada uno de los elementos que pueden apoyar la proyección *cantabile* y *Legato* que la obra requiere.

En apoyo a este factor y haciendo un reconocimiento de la textura empleada por el compositor en éste Estudio es importante no ignorar ni subestimar la naturaleza de cada acorde que integra las diferentes frases, por el contrario se recomienda hacer un análisis de cada acorde, su naturaleza y su conformación estructural con la finalidad de establecer la jerarquía entre las notas que los conforman y no perder de vista las notas que poseen más importancia, ya sea por su función melódica o armónica con la finalidad de interpretar con expresión adecuada la frase musical en curso. De igual manera en diversas ocasiones los acordes poseen cierta importancia en conjunto, ya sea por su aportación en matiz y color a cierto pasaje a través de matices determinados, cruce de manos, cambios de registro, entre otros. Es necesario resaltar que éstas recomendaciones se dan en beneficio de la proyección melódica e interpretativa y el buen empleo de estos elementos así como una ejecución realizada con extremo cuidado en el balance de los diferentes planos sonoros ayudan a proyectar una interpretación de calidad.

El cuidado del balance armónico en la Re-exposición es muy importante debido a que la masa sonora es abundante, resaltar el Tema Principal elaborado por acordes y amplios intervalos en la clave de Sol y el soporte armónico proporcionado por el bajo en la clave de Fa es primordial, sin embargo existen más movimientos armónicos en el acompañamiento que proporcionan elementos de color establecidos en diferentes planos sonoros, respecto a estos se recomienda tocarlos en un matiz más tenue para que no estorben la proyección del Tema Principal y apoyen al bajo. El manejo de las diferentes escalas que se presentan en varios pasajes brindan diferentes efectos principalmente de agógica y dinámica. Por consiguiente es recomendable estudiar éstas escalas por separado y dominarlas a diferentes velocidades, ya que en muchas ocasiones su proyección se realiza por aumentación gradual de la velocidad, por lo tanto los giros melódicos y cromáticos deben ser previamente dominados para que no ejerzan ninguna dificultad al momento de su ejecución en contexto y *tempo* reales.

Por último, es importante hacer énfasis en el manejo del pedal, que en mi opinión posee una relación muy directa con la herencia de Chopin respecto al tratamiento de sus obras y que fueron de gran influencia para la obra de Szymanowski, no sólo en éste sentido sino de manera general debido a su relación directa como compositores polacos, identidad de idioma, manejo del folklore, lenguaje romántico, tratamiento polifónico de las obras dirigidas para el piano en un estilo postromántico, por citar algunos factores. Por lo tanto, es imprescindible dejar de pensar

en el estilo y técnica aplicada al piano heredada por Chopin. Profundizar sobre el manejo del pedal no está de más debido a que ésta obra exige demasiado control del fraseo y un perfecto control del pedal aplicado a lograr una sonoridad de equilibrado manejo polifónico, ausente de aspectos que pueden darle a la obra un carácter y sonido seco de las melodías pero que tampoco caiga en el extremo opuesto donde el excesivo o mal uso del pedal de *sustain* en el piano no permita distinguir cada uno de los planos sonoros así como la textura polifónica de la obra y en su caso extremo ahogue por completo las frases dentro de una masa sonora que más allá de perder percepción auditiva provoque una sonoridad molesta e inadecuada de la obra. En termino técnicos el pedal debe ser ejecutado de una manera muy precisa, es recomendable utilizar continuos cambios y si es posible solo de medio pedal cuando las frases poseen un tejido apoyado por notas en retardo generando cambios continuos de armonía que sin embargo mantienen o retardan sonoridades pertenecientes aún a modelos y acordes ya establecidos. Éste efecto exige el máximo cuidado, no solo en el manejo del pedal, sino de los diferentes ataques y digitaciones para lograr que los sonidos deseados permanezcan y se eliminen los que ya no deben estar presentes sin que se sufra la pérdida de algunas notas que no debieron desaparecer, es muy común que los graves o las frases propuestas por el bajo sufran de ésta falta, por lo que se recomienda también pulsar con mayor seguridad, peso y prolongación adecuada las notas largas o que formen frases que puedan ser vulnerables o desaparezcan del plano sonoro debido a un cambio en el pedal.

Por otro lado el apoyo del pedal en el efecto del *Legato* y del carácter *cantabile* de la obra es fundamental y funge como una herramienta que fortalece la sonoridad propia del piano, dotándolo de prolongación de armonías y superposición de planos sonoros, de nuevo la recomendación general para lograr un sonido optimo en estos pasajes es proporcionar continuos cambios de pedal y no ejercerlos de manera abrupta sino con delicados movimientos de medios y cuartos de pedal subordinados a las necesidades armónicas y melódicas establecidas por la compleja armonía y especial entretejido de las voces así como los movimientos cromáticos que en ocasiones dificultan el proceso correspondiente a determinar la jerarquía o importancia de ciertos sectores, por consiguiente es recomendable hacer un análisis previo y practicar de distintas maneras los cambios para elegir el más adecuado.

Por otro lado la sección de la Re-exposición exige otro manejo del pedal debido a la magnitud sonora de las frases y al curso más lineal de las mismas, en ésta ocasión se deben establecer muy bien los cambios armónicos de cada mano, definiendo cada acorde en su contexto sin

arrastrar sonidos que pudieran entorpecer la definición del curso armónico. Es necesario que los cambios de pedal se desarrollen de manera clara y absoluta permitiendo la entrada en cada ataque para proporcionar una sonoridad fresca. Es necesario precisar que ésta razón no está indicando que el ataque deba ser brusco o sin cuidado, sino por el contrario la expresividad debe seguir siendo un factor de alta jerarquía, pero los efectos y cambios establecidos por el compositor deben ser un elemento que el interprete debe asumir como parte de la esencia de ese pasaje y por tanto establecer los movimientos adecuados para que ésta sección goce de la calidad sonora deseada apoyada por el efecto del pedal de *sustain* bien manejado.

En términos generales tratar una obra con calidad de Estudio demanda como su nombre lo indica una exigencia especial y una atención que va más allá de la ejecución técnica e interpretativa, sino que posee especiales factores de cuidado y estudio que exigen a los ejecutantes poseer las herramientas teóricas, técnicas y expresivas suficientes para ejecutar una obra de ésta calidad. Aunado a esto, el conocimiento y manejo de un lenguaje más contemporáneo, en el caso de éste estilo que posee elementos cromáticos, polifónicos, armónicos de influencia romántica llevados a niveles extremos o a un lenguaje renovado basado en un tratamiento diferente de las formas, texturas, lenguajes y expresiones tomando muy en cuenta también la personalidad y reconocimiento del compositor como un estilo o imagen sonora auténtica, es importante detenerse en cada uno de estos factores y jamás subestimar alguno de ellos en beneficio de obtener una interpretación y conocimiento no sólo de ésta obra sino del conjunto de obras que pudieran poseer similitudes en varios de estos campos.

Capítulo VI

Henryk Mikołaj Górecki

Preludios Op.1.

La música polaca ha florecido en el siglo XX con el surgimiento de artistas cuyo nombre internacional ha sido logrado por unos cuantos compositores nativos de las primeras generaciones, entre ellos Chopin y Szymanowski fueron los más representativos entre ellos. Aun los cuatro polacos Andrzej Panufnik (1914-1991), Witold Lutoslawski (1913-1994), Krzysztof Penderecki (n. 1933) y Henryk Górecki (n. 1933) son notorios por su desarrollo de aproximaciones creativas de diferencias radicales dentro de un común antecedente nacional.

Los elementos clave en ese antecedente son el folklore polaco y la música artística, la tradición romana-católica y la secuencia de regímenes políticos: nazis, comunistas y post-comunistas por los cuales todos fueron afectados. Para Krzysztof Penderecki (n. 1933) y Henryk Górecki, pertenecientes a una generación joven, la música de Andrzej Panufnik (1914-1991) y Lutoslawski fue parte de su experiencia compartida.

Contra los variados lienzos de estilos musicales practicados en la primera mitad del siglo XX, incluyendo por un lado al serialismo y sus regresos intelectuales y por el otro el uso de procedimientos oportunos la nueva simplicidad y el minimalismo, cada uno de estos compositores trascendió b los movimientos musicales con los cuales están ligados. Sus técnicas de composición iluminan tanto sus vidas como sus carreras, las cuales han contribuido poderosamente al fenómeno del renacimiento en la música polaca moderna.²³²

²³² Bernard Jacobson. (1996). *A polish renaissance*. London. Phaidon Press. Pp 240. Marzo 26, 2015.
sitio web: http://books.google.com.mx/books/about/A_Polish_Renaissance.html?id=nOMXAQAIAAJ&redir_esc=y

Semblanza biográfica.

Henryk Mikołaj Górecki nació el 6 de Diciembre de 1933 en Czernica.²³³ De 1955 a 1960 estudió composición con Boleslao Szabelski (1896-1979), en la Academia Estatal de Música en Katowice. El 27 de febrero de 1958, se llevó a cabo un concierto con la propia obra de Górecki siendo el primero en la historia de la escuela en dedicarlo a la obra de un solo estudiante. Se presentaron 5 obras incluyendo el primer lanzamiento de *I Piesni o RadoSci rytmie Op. 7* para dos pianos y orquesta de cámara de 1956 y el *Concierto para cinco instrumentos y cuarteto de cuerda Op. 11* de 1957. Debutó en el Festival Internacional de Música Contemporánea; "Otoño de Varsovia" donde se presentó su *Epitafium Op. 12*, para coro mixto y conjunto instrumental de 1958. Gracias a este trabajo Górecki se dio a conocer como uno de los compositores de vanguardia, la mayoría radicales en Polonia. En 1960 se graduó con honores de la Academia. El mismo año, su obra *Monologhi Op. 16* para soprano y tres grupos instrumentales de 1960 ganó el Primer Premio en el Concurso de jóvenes compositores polacos. En el festival "Otoño de Varsovia" de 1960, la obra *Scontri Op. 17* para orquesta causó gran sensación. En 1961 su *Primera Sinfonía Op. 14* de 1959 ganó el Primer Premio en la Bienal de Jóvenes de París. Ahí se reunió con Pierre Boulez (n.1925) y en Colonia con Karlheinz Stockhausen (1928-2007).²³⁴ En 1965 Górecki comenzó a trabajar en la Academia de Música de Katowice, en 1968 fue profesor de misma y en 1972 profesor asistente. De 1973 a 1974 vivió en Berlín gracias al apoyo del Servicio de Intercambio Académico Alemán. En 1975 fue rector de la Academia de Música de Katowice, ocupando este cargo durante cuatro años. En 1977 se le concedió el título de profesor asistente. Entre sus estudiantes se encuentran Eugeniusz Knapik (n.1951), Andrzej Krzanowski (1951-1990) y Rafal Augustyn (n.1951).²³⁵

Górecki ganó muchos premios entre los que se encuentran: *Refren op. 21* para orquesta, ocupó el Tercer lugar en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO en París en 1967, en 1973 su *Kantata Op. 26* para órgano obtuvo el Primer premio en el Concurso de Compositores Szczecin. La obra *Matrem, Op. 29* para soprano solista, coro mixto y orquesta ganó el Primer premio en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO en París en

²³³ Thomas, Adrian. (2011). *Górecki, Henryk Mikołaj*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed Marzo 26, 2015. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/suscriber/article/grove/music/11478>

²³⁴ Górecki, Henryk Mikołaj. Biography. (2002). Adam Mickiewicz Institute. Polish Music Information Center, Polish Composers' Union. Marzo 26, 2015. Sitio web: <http://culture.pl/en/artist/henryk-mikolaj-gorecki>

²³⁵ Górecki, Henryk Mikołaj. Biography. Op. Cit.

1971. Górecki ganó el Premio de la Música de la Voivodía de Katowice en 1958 y 1975, el Premio del Ministerio de Cultura y el Arte ocupando el Tercer lugar en 1965 y el Primer lugar en 1969 y 1973; el Premio del Sindicato de Compositores polacos en 1970; el Premio del Comité de Radio y Televisión en 1974; el primer Premio Estatal en 1976; el Premio del Ministro de Relaciones Exteriores en 1992 y 1994, fue galardonado con el título *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Varsovia. Se casó con la pianista Jadwiga Rurańska (s.XX) con quien tuvo dos hijos Anna (s. XX), pianista y Mikołaj (s. XX), compositor.²³⁶

Su obra *Scontri*, presentada en el Festival Internacional de Música Contemporánea "Otoño de Varsovia" se convirtió en un símbolo de la música polaca de vanguardia. En 1976 presentó otro reto con su tercera sinfonía: *Sinfonía de canciones de lamentación* presentada en el Festival Internacional de Música Contemporánea "Otoño de Varsovia" que en 1992, fue la número uno en las listas americanas e inglesas de los más vendidos y en el mundo entero se estaba hablando de Górecki. Tanto los amantes de la música clásica como la gente que no tenía contacto en absoluto con ésta, la escuchaban.²³⁷

Henryk Mikołaj Górecki falleció en Katowice, Polonia el 12 de Noviembre del 2010.²³⁸

La obra creativa de Henryk Mikołaj Górecki.

Henryk Mikołaj Górecki obtuvo su reputación como líder de vanguardia polaca a finales de la década de 1950.²³⁹ Fue uno de los compositores polacos que tomaron ventaja del relativo avance de 1950 en relación con el oeste, llegó a conocer la música de Iannis Xenakis (1922-2001), K. Stockhausen, Olivier Messiaen (1908-1992) y otros. Inicialmente su música fue influenciada por el serialismo weberiano. Górecki nunca empleó instrumentos eléctricos y desarrolló un estilo altamente individual, regresado a la inspiración del siglo XIV, los cantos polacos, la polifonía de Palestrina y la riqueza de la orquesta wagneriana.²⁴⁰

²³⁶ Górecki, Henryk Mikołaj. Biography.

²³⁷ Górecki, Henryk Mikołaj. Biography.

²³⁸ Thomas, Adrian. Op. Cit.

²³⁹ Górecki, Henryk Mikołaj. Snapshot. (2015). Boosey and Hawkes Company. Mayo 12, 2015. Sitio web:

http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?site-lang=en&composerid=2732&langid=4&ttype=SNAPSHOT&ttitle=Snapshot

²⁴⁰ Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. (2015) *Górecki, Henryk*. The Oxford Dictionary of Music, Second Edition. Oxford Music Online, Grove Music Online, Oxford University Press. Mayo 12, 2015 Sitio web:

Él reveló los extremos de su temperamento musical en el neoclasicismo de la *Sonata para Dos Violines* en 1957, la cual contiene contrastes rítmicos dinámicos y potentes, al igual que la exhibición de un gusto por lo grotesco que resurgiría 30 años más tarde. Cuando Polonia abrió sus las influencias del Oeste, Górecki rápidamente asimiló técnicas en serie y estéticas, aunque sostuvo una visión escéptica del sistema de composición hermético. A finales de 1950 la influencia Weberniana contenida en *Epitafium* fue evidente, a su vez evocó un sonido más cercano al mundo Bouleziano en *Monologhi*. Mas tarde con su obra *Genesis*, ciclo musical de cámara en tres partes, Górecki abordó con brutal franqueza todo lo que constituiría la esencia de su nuevo lenguaje musical. Sin embargo, sintió la necesidad de resaltar este registro con procedimientos seriales derivados.²⁴¹

A finales de 1960, Górecki se concentró en poner material más rigurosamente restringido a un uso máximo, especialmente en *Muzyka staropolska* y en las series de *Muzycska*, un sucesor al ciclo de *Génesis*. Desde la década de 1970, su música empleaba estructuras monumentales creadas a partir de materiales modales simples. Sus obras fueron inspiradas en las influencias de la música tradicional y religiosa.²⁴²

En 1977 su *Tercera Sinfonía* logró obtener gran popularidad a nivel mundial, quizá por su confianza en las estructuras modal y tríadica y su preocupación por los tiempos lentos que expresan un fuerte contraste con la disonancia de obras de muchos contemporáneos.²⁴³

De 1970 a 1986 sus obras fueron dominadas por la música vocal, como si Górecki estuviera intentando humanizar las exploraciones técnicas y lingüísticas de 1960. Parte de su obra de éste periodo la integran, *Do matki* y *La Segunda Sinfonía*, escrita para celebrar el 500 aniversario del nacimiento del astrónomo polaco Copérnico. La *Sinfonía de las Canciones Tristes*, así como el primer *Refrain*, se mantiene en un lugar prominente en la post-música de la Segunda Guerra Mundial. Ambas son destilaciones de ideas de la radicalidad de su tiempo y desde entonces aún ahora no han sido totalmente reconocida.²⁴⁴

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e4400?q=gorecki&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

²⁴¹ Thomas, Adrian. Op. Cit.

²⁴² Thomas, Adrian. (1990). *An introduction to Górecki's music by Adrian Thomas*. Boosey and Hawkes Company. Mayo 12, 2015. Sitio web:

http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2732&ttype=INTRODUCTION&title=In%20Focus

²⁴³ Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. Op. Cit.

²⁴⁴ Thomas, Adrian. Op. Cit.

A partir de 1980 su música se concentró en géneros cordales y de Cámara, culminando en dos *Cuartetos para cuerdas* en 1991 y 1998 en los que persiguió una aproximación de desarrollo más clásico a lo material y estructural. En el *Concierto para Clavecín* de 1980, Górecki demostró un amplio sentido de la sabiduría y del espacio que dio como resultado en 1993 el *Pequeño Requiem para una polca*, con su combinación idiosincrática de reflexión y exuberancia.²⁴⁵

Algunos de los compositores del siglo XX influyentes en Górecki se encuentran Charles Ives (1874-1954), Karol Szymanowski (1882-1937) y Messiaen, entre otros. Górecki posee la influencia de Ives en la combinación de lo metafísico y lo común, que aparecen en el *Concerto-Cantata* y *Małe Requiem polki pewnej dla* que siguen inspirándose en modismo y frases folklóricas polacas y al mismo tiempo desarrolla el elemento de baile más cercano a la música de circo que a modelos indígenas. La música de Górecki se mantiene tan idiosincrática como lo fue él, el carácter de la música instantáneamente reconocible y consistentemente retador en su dirección eslávica.²⁴⁶

Su música es la preferida de muchos coreógrafos distinguidos. Sus obras han sido interpretadas por las principales orquestas del mundo como el cuarteto Kronos, la London Sinfonietta, el ensamble Schoenberg y la soprano Dawn Upshaw (n.1960).²⁴⁷

El poder emocional y la claridad de su música han atraído a un público amplio, seguido por un récord de ventas de discos con el sello Nonesuch.²⁴⁸

Tomando en cuenta las palabras de Adrian Thomas respecto a Henrick Górecki y el legado de su obra, menciona: “Su desarrollo compositivo muestra que él había sido un hombre para quien la fama y la fortuna llegaron tarde en la vida, accidentalmente y sorprendentemente”.²⁴⁹

²⁴⁵ Thomas, Adrian. Op. Cit.

²⁴⁶ Thomas, Adrian. Op. Cit.

²⁴⁷ Thomas, Adrian. Boosey and Hawkes Company.. Op. Cit.

²⁴⁸ Thomas, Adrian. Boosey and Hawkes Company. Op. Cit.

²⁴⁹ Thomas, Adrian. Op. Cit.

Preludios Op. 1.

En términos generales éstos preludios se desarrollan bajo la influencia de la música de Karol Szymanowski (1882-1937) y Belá Bartok (1881-1945), aplicando sonoridades de vanguardia y esquemas novedosos. Al igual que éstos dos compositores y Fryderyk Chopin (1810-1849), Górecki utiliza muchos elementos folklóricos de carácter rítmico melódico. Éste ciclo de cuatro preludios posee una gran semejanza con la Sonata en Si bemol menor Op. 35 de Chopin en dimensiones más pequeñas y estilo vanguardista. Posee semejanza con ciertos movimientos, el Segundo Preludio refleja es semejante al carácter de la primera parte de la Marcha fúnebre de la Sonata, ambos poseen un profundo contenido emocional, tanto el Tercer Preludio como el segundo movimiento *Scherzo* de la Sonata utilizan la hemiola en su construcción, por otra parte el cuarto movimiento de la Sonata posee mucho parecido con el cuarto Preludio por el registro que ambos ocupan, la motricidad y el virtuosismo muy parecido al estudio chopiniano aunque en estilo vanguardista.

Análisis formal.

Preludio I

Molto agitato

Éste primer Preludio posee una estructura ternaria simple, con dos secciones diferentes, la repetición variada de la primera en forma de *Ritornello* y una última frase de tres compases que forma la Coda, siguiendo el patrón estructural A – B – A'. Los temas contienen una amplia participación de ciertos intervalos determinantes a lo largo de su desarrollo. Son frecuentes los apoyos en 5^{as} y 4^{as}, el empleo de arpeggios y la superposición de acordes e intervalos de manera cromática en cursos ascendentes y descendentes o simultáneamente creando clusters. Armónicamente el manejo es muy variado y sin un desarrollo funcional estricto. Es común el empleo de tonos superpuestos, el uso de la bitonalidad sin establecer concretamente tónicas en específico y el empleo del cromatismo, sin embargo posee un arraigado tratamiento sobre la tonalidad de Si bemol mayor, haciendo uso frecuente de intervalos sobre ésta tónica, o

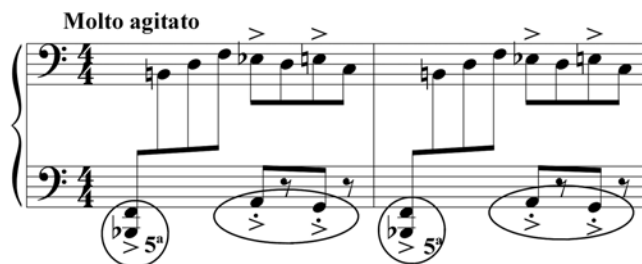
apoyándose con frecuencia en la 5^{ta} de Sib-Fa, omitiendo la mediente. La rítmica se desarrolla sobre octavos en casi su totalidad, sin embargo los cambios de compás y los acentos en notas específicas es muy frecuente. Dos características elementales de éste Preludio radican en el tratamiento libre de la disonancia, dentro de un lenguaje más vanguardista fuera de los parámetros tradicionales, como nuevas formas de desarrollo de motivos basados en éstas y el uso de la armonía lineal, que si bien es difícil determinar hasta que punto existe en contexto con la música, si es un elemento presente en muchas secciones a través de modelos armónicos repetidos o presentados de forma horizontal, elaborando un discurso donde pueden vislumbrarse las relaciones establecidas de manera horizontal y vertical. (Fig. 1).

Figura 1. Cuadro estructural

A Molto agitato	B Cantabile, meno mosso (Andante)	A' + Coda Tempo I
Compás 1-29	Compás 30-62	Compás 63-102
Motivos en 5 ^{as} y 4 ^{as} , simultaneas y secuenciales, manejo de cromatismos.	Motivos en tempo más lento, uso de 4 ^{as} y 5 ^{as} , empleo de melodías en diferentes planos sonoros en diferentes registros, amplio desarrollo de disonancias en clusters y acordes manejados de manera conjunta.	Recapitulación del Tema Principal de la primera sección con elementos nuevos y conducción de los últimos compases hacia una etapa conclusiva.

La primera sección comienza con un motivo de un compás que se repite sin variación en un tempo *Molto agitato* cuya principal característica es su construcción sobre el intervalo de 5^{ta} justa sobre Si bemol como soporte en la clave de Fa y una melodía en la clave de Sol basada en el acorde de Si disminuido continuando con un juego melódico sobre Mi bemol y Mi apoyados por acentos y por La y Sol en clave de Fa. Es preciso mencionar que diferentes variaciones de éste motivo se desarrollarán a lo largo de ésta primera sección. (Fig. 2).

Figura 2. Motivo principal.



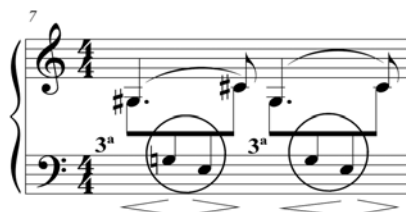
Inmediatamente a la presentación del primer motivo lo sucede una segunda entonación melódica a través de una escala por tonos a partir de Sol bemol y apoyos en 4^{tas} y 5^{tas} en un juego melódico similar a una inversión de los motivos en movimiento contrario, sin llegar a serlo de manera estricta, continuando con una escala que llegará a un nuevo motivo. (Fig. 3).

Figura 3. Segundo motivo melódico.



Ésta sección está integrada por pequeños motivos que si bien poseen características similares de estructuración, manejo interválico y cromático son singulares en su construcción melódica, elemento que enriquece la elaboración de éste Preludio pero dificulta su estructuración dado que todos aportan un elemento melódico y sonoro nuevo sin poder relegarse a un nivel inferior de importancia. Por éste motivo se mencionarán alguno de los motivos participes en ésta primera sección. Un motivo contrastante a los ya citados es el que se desarrolla en el compás 7 y se repite un tono abajo en el compás 8, que por primera vez desarrolla el *Legato* como elemento de articulación y determina una pequeña frase más *cantábile* funcionando como descanso y contraste respecto a los motivos anteriores y posteriores a éste. (Fig. 4).

Figura 4. Motivo en *Legato*.



Un elemento de apoyo que se ha presentado con frecuencia es un pequeño motivo de dos tiempos y que en ocasiones ha participado al final de algunas frases, está construido sobre una 5^{ta} justa y un medio tono simultaneo seguidos de una melodía de tres octavos ascendente por grados conjuntos y en esta ocasión en el compás 11 se desarrolla por saltos. (Fig. 5).

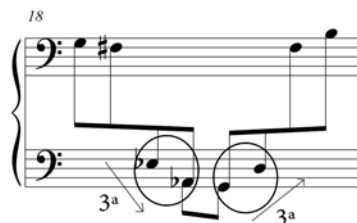
Figura 5. Motivo sobre intervalo de 5^{ta} y medio tono.



A partir del compás 12 comienza la re-exposición del primero y segundo motivos a través de 4 compases, seguidos de la repetición del primer motivo un tono abajo sobre La bemol conservando las relaciones interválicas establecidas en su primera exposición y repitiéndose

por un compás más. En el compás 18 comienza la presentación de un nuevo material melódico con un motivo elaborado por cromatismos e intervalos de 5^{ta}. (Fig. 6).

Figura 6. Nuevo motivo con material melódico nuevo.



Surge otro motivo que ya se había presentado anteriormente: la primera vez como la continuación del motivo principal, en el compás 15 y ahora en el compás 21. Todas sus presentaciones son variadas pero mantienen el esquema de una melodía ascendente apoyada en su inicio por una 5^{ta} justa conservado las relaciones interválicas establecidas. (Fig.7).

Figura 7. Motivo melódico sobre una 5^{ta} y escala ascendente.



Después de las múltiples presentaciones de los motivos ya mencionados se llega a una sección conclusiva a través de una escala descendente por medio de 4^{tas} y 5^{tas} generando 8^{vas} superpuestas descendiendo cromáticamente a través de la sucesión por medios tonos, creando una dirección descendentes por medios tonos ascendentes desarrollados a través de Do – Do# - Re – Re# - Mi - Fa – Fa# y Sol que concluyen con la superposición de acordes de cinco sonidos a un tono de distancia generando una disonancia de gran textura en un inicio en el registro grave y posteriormente en el agudo para terminar en un triple *sforzando* sobre una segunda menor sobre La y Sol sostenido en octavas. (Fig. 8).

Figura 8. Frase conclusiva de la primera sección.



A partir del compás 30 comienza la segunda sección con una nueva frase apoyada por un cambio de carácter y tempo, la melodía es más tranquila, el uso de disonancias continua en

menor medida, el tema está apoyado frecuentemente por intervalos de 4^{ta} y 5^{ta} así como ligeros movimientos cromáticos, se desarrolla por dos compases y continúa con una repetición variada que se enlaza con una nueva frase. (Fig. 9).

Figura 9. Primer tema de la segunda sección.



Después de la presentación del Tema Principal de ésta sección, se presenta un tema con un manejo cromático más evidente, a través de un motivo que se repite y desarrolla por tres compases para después elaborar una repetición variada una 5^{ta} arriba, el desarrollo se conforma de la inserción de tres planos sonoros, establecidos por la diferencia de registros en las frases establecidas, manejando cambios de tono, registro, matiz y textura. Dos melodías superiores complementarias pero diferenciadas por su calidad sonora y de registro son apoyadas por un prolongado acorde en el bajo que mantiene independiente su propio discurso. En términos de dinámica esta sección compuesta por dos frases hace uso de *fortes* y *dobles sforzando* que empujan la llegada de una tercer frase en un clímax ya preestablecido por el manejo gradual de éstos matices dirigidos sin detención hasta el compás 44. (Fig. 10).

Figura 10. Motivo de la Segunda frase.



La llegada de la tercer frase se da a partir del compás 44 con una textura más sencilla, de carácter más homofónico a través de una melodía en 8^{as} en la mano derecha y un acompañamiento basado en continuos cromatismos entrelazados con intervalos de 4^{ta} y 5^{ta} generados a partir de una 8^{va} en el primer tiempo de cada compás. Ésta fase es la parte media y la más climática de la sección, asciende por dos registros apoyando la melodía con continuos

crecendi, varios *sforzando* y acentos que irán en aumento y aceleración moderada gracias a un *poco stretto* que se indica en el compás 48 y se desarrolla por dos compases hasta la llegada de una penúltima sección que se encargará de descender por casi todo el teclado. (Fig. 11).

Figura 11. Tercera frase de la segunda sección. (Fragmento)



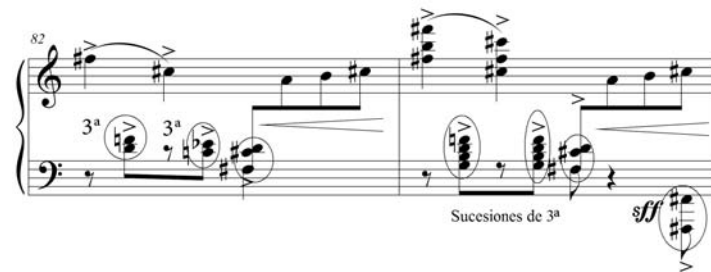
El desarrollo de la sección anterior culmina con la proyección de una frase formada por la interacción de acordes e intervalos escritos en complemento y contraste, relacionados cromáticamente y en progresión con dirección descendente, marcados por acentos, mantienen las relaciones interválicas y se repiten sobre Do, La y Sol en cada registro hasta llegar a un final con los mismos acordes que dieron fin a la primera sección del Preludio. (Fig. 12)

Figura 12. Frase descendente a partir del compás 50.



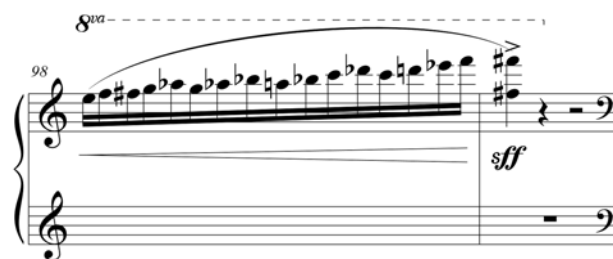
El final de ésta sección se desarrolla a partir de la recapitulación del Tema Principal, presentado de forma abreviada y con un cambio a *Andante*, en Sol# y Fa# por 7 compases. La Tercera sección comienza con una recapitulación de las frases presentadas en los primeros 16 compases hasta su extensión por medio de progresiones variadas sobre el modelo del Tema Principal, el cual desarrolla una frase que lleva a la presentación de un nuevo material temático en el compas 82. Aunque es preciso mencionar que este nuevo tema es muy similar al motivo presentado en el compás 5, ésta es la primera vez que desarrolla toda una frase por aumentación del la estructura de salto por 4^{ta} en la melodía, engrosado en el compás 83 a través de una 5^{ta} y 8^{va} superior y acordes en la clave de Fa. Ésta frase es determinante ya que genera un cambio en la repetición de la última sección. (Fig. 13).

Figura 13. Desarrollo independiente con respecto a la primera sección.



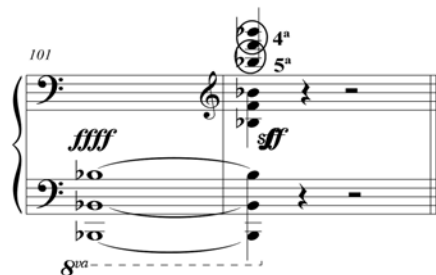
La frase anterior es sucedida por una progresión cromática de acordes por 4^{tas} y 5^{tas} en dos compases y un motivo producido por 8^{vas} descendentes a manera de arpeggio que dará entrada por segunda ocasión a la repetición del motivo principal y su desarrollo elaborado por los primeros 8 compases con ligeras variaciones melódicas, culminando por medio de una escala en clave de Sol con juegos cromáticos que parten de un Mi hasta un Fa# en 8^{vas} apoyado por un doble *sforzando* y finalizando abruptamente el desarrollo, dando paso a la ejecución de un pequeño motivo con función de Coda. (Fig. 14).

Figura 14. Escala conclusiva previa a la Coda.



La Coda se realiza en los tres últimos compases con una repetición percutiva de un Fa# y la 3^{ra} Re – Fa, a manera de cluster, apoyados por un crescendo que va de un *fff* a un *ffff* finalizando con la nota de Si bemol, importante debido a la construcción del motivo principal de la primera sección y participe en varias sección a lo largo del desarrollo del Preludio. Sin embargo, debido al manejo armónico y sobre todo interválico de los motivos que integran el preludio no puede establecerse como nota tónica de la obra, reiterando también el enfoque propio de un tratamiento contemporáneo en busca de sonoridades diferentes sin estar subordinadas a un estilo tradicional armónico, aunque la importancia que el compositor proporciona se reitera en estos últimos compases a través de su participación final por medio de 8^{as} en las dos claves apoyadas por la nota Fa intermedia entre ellas. (Fig. 15).

Figura 15. Coda.



Preludio II

Lento - recitativo

Éste es el preludio más corto, posee un tempo más lento y un carácter tranquilo gracias al discurso musical similar a un *recitativo*. Estructuralmente puede dividirse en dos secciones, la primera, del compás 1 al 13 posee una melodía sencilla con giros cromáticos ocasionales, el acompañamiento es sencillo y austero por medio de amplios intervalos. La segunda sección, del compás 14 al 26 posee un acompañamiento de gruesa textura por medio de acordes disonantes de 4 y 5 sonidos en contraste con la delgada melodía en el registro agudo, misma que comenzará a ampliar su textura gracias al apoyo de amplios intervalos que formarán el clímax de la obra, tras lo cual se desarrollará del compás 27 al 32 una recapitulación de la melodía inicial a manera de Coda. (Fig.16).

Figura 16. Cuadro estructural.

Sección 1	Sección 2	Coda
Compás 1- 13	Compás 14-26	Compás 27-32
Desarrollo de una frase melódica con austero acompañamiento a basa de amplios intervalos.	Inicio secuencial de acordes de 4 y 5 sonidos apoyando una nueva melodía en registro agudo.	Recapitulación de tema principal con variación dirigida a formar la fase conclusiva del Preludio.

La primera sección está construida con una melodía de 4 compases, a una voz comenzando sobre Mi bemol apoyada por intervalos de 7^{ma} mayor al final de su desarrollo, la melodía repite su primer motivo. Ésta primera frase será repetida de forma variada los siguientes 4 compases a partir de La bemol con ciertos retardos en los intervalos presentados en la clave de Fa y posteriormente vuelve a presentarse sobre Mi bemol en la 8^{va} inferior abarcando 3 compases para dar entrada a un acorde construido por la sucesión de 4^{as} justas en la mano derecha y una

5^{ta} de apoyo en la mano izquierda que se desvanecerán poco a poco a través de un *decrecendo* y *ritardando*. (Fig. 17).

Figura 17. Tema principal de la primera sección.



La segunda sección comienza con la entrada del acompañamiento formando un patrón de movimiento armónico basado en un acorde de 5 sonidos estableciendo el manejo de disonancias a través de 2^{as} menores, seguido de un acorde de 4 sonidos, manejando un modelo similar en sus notas más graves y finalizando con una 7^{ma} mayor, relacionada directamente con las segundas debido a la relación de inversión que posee ésta respecto de la 2^{da} menor. Éste modelo armónico será reemplazado por uno diferente, pero que mantiene los patrones sonoros del uso de la disonancia, al establecerse una variación a la melodía próximamente desarrollada. (Fig. 18).

Figura 18. Modelo inicial armónico del acompañamiento. (Segunda sección)



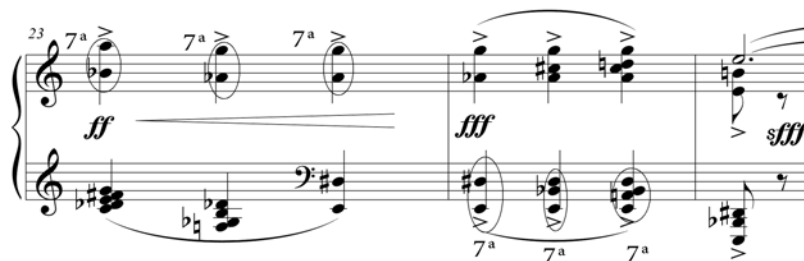
Después de los dos compases que funcionan como introducción a la segunda sección, comienza una melodía en el registro agudo similar a la melodía principal de la segunda sección, conservando el carácter y el estilo en *recitativo* del discurso melódico del inicio además de conservar casi en su totalidad tanto el ritmo como las relaciones interválicas, ésta melodía se desarrolla por 4 compases y posteriormente comienza una repetición variada presentando la melodía un tono arriba y engrosando su textura a través de intervalos de 7^{ma}, de la misma forma el acompañamiento se construye en notas diferentes a la primera vez. (Fig. 19).

**Figura 19. Melodía de la segunda sección.
(repetición del motivo principal de la primera sección)**



La segunda sección posee un carácter más intenso que la primera, debido a varios factores, como es el uso de una armonía cargada de mayor tensión, el contraste melódico desarrollado en registro más agudo, el apoyo de matices en *forte* y continuo crescendo logran en conjunto un clímax dirigido hacia la última parte del desarrollo interrumpido abruptamente por un gran salto al registro grave terminando secamente con la sonoridad antes marcada. (Fig. 20).

Figura 20. Clímax y descanso previo a la Coda. (Fragmento)



Tras éste momento climático del Preludio lo único que permanece es Sol en registro grave por un largo momento que sirve como descanso y puente de unión con la Coda, que consiste en la recapitulación del tema presentado al inicio, en esta ocasión en clave de Fa con un tenue matiz de *piano* y una ligera variación prolongado y repitiendo en aumentación rítmica las últimas notas para lograr una conclusión más evidente.

Preludio III

Allegro scherzando

Éste preludio está integrado por diferentes elementos, uno de los más determinantes es la superposición de acordes o intervalos de tonalidades distintas o ajenos uno del otro del manejo armónico tradicional, lo que le da cierto carácter bitonal en muchas de sus frases. Por otro lado el constante empleo de acordes mayores en segunda inversiones es otra de las características dominantes de ésta obra, así como el uso de clusters de 3 sonidos superpuestos por tono-tono o semitono-tono y superposición de dos 4^{as} justas a manera de acorde. Una característica más es el continuo cambio de compás y el empleo de hemiólas a lo largo del desarrollo. Los diferentes esquemas ya mencionados se presentan en diversas frases que integran éste preludio y describe su carácter constructivista. Estructuralmente se compone de dos secciones en las que constantemente interactúan dos frases melódicas o temas principal y secundario con sus respectivas variaciones. La primera sección va del compás 1 al 21 y la segunda del 22 al 45. La primera sección está compuesta por tres frases o fases de elaboración marcadas por dos frases diferentes y la repetición variada de la primera acompañada de un pequeño puente que unirá la segunda sección. La segunda sección comienza con la presentación de la segunda frase o tema secundario, sucedida por la variación del Tema Principal y prolongado para enlazarse con una última sección o Coda del Preludio. (Fig. 21).

Figura 21. Cuadro estructural.

Sección 1			Sección 2		
A	B	A	B	A	Coda
Tema Principal.	Tema Secundario.	Tema Principal + Puente.	Tema Secundario.	Tema Principal + Prolongación.	Raíces del Tema Principal en arpeggio y acordes conclusivos.
Compás 1-8.	C. 9-14.	C. 15-21.	C. 22-27.	C. 28-41.	C. 42-44.

El tema principal está integrado por una melodía en Sol mayor, aunque tonalmente el manejo no es tan tradicional su entonación define bien ésta tonalidad. El acompañamiento se desarrolla sobre los acordes de Fa# mayor y clusters de 4^{as} superpuestas y tono-tono o semitono-tono, escritos en contratiempo. Éste primer motivo de 4 compases se repite en su totalidad con una ligera amplificación al final sobre Do mayor con acompañamientos de Si mayor, estableciendo una relación bitonal. Es importante mencionar que las relaciones interválicas siempre se

conservan tanto en la melodía como en el acompañamiento, fortaleciendo la importancia de los clusters y acordes que acompañan al tema principal. (Fig. 22).

Figura 22. Tema Principal.

The musical score for 'Tema Principal' is written in 3/4 time with a tempo marking of 'Allegro scherzando'. It is in the key of G major (Si M). The melody in the right hand begins on G4 and follows a descending-ascending contour. The left hand provides accompaniment with clusters of notes, some of which are circled to emphasize specific intervals. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf).

El tema secundario o segunda frase esta integrado por una melodía basada en la sonoridad de un acorde aumentado, aunque funcionalmente no esté estructurado como dicho acorde, en esta ocasión en contraste con el tema anterior el uso de bemoles es más frecuente, a diferencia del tema anterior donde predominaban los sostenidos. Rítmicamente ofrece una sensación de hemiola en su raíz y posteriormente desarrolla sucesiones de pequeños motivos con ligeros clusters a partir de intervalos de 2^{da} y de 4^{ta}. El acompañamiento alterno continua realizándose en notas que contrastan por medios tonos respecto de la melodía en clave de Sol, en algunos casos las melodías se cruzan. El tema se desarrolla por 3 compases, la primera vez en Si bemol formando una melodía descendente y posteriormente ascendente para dar paso a la repetición un tono abajo sobre La bemol. (Fig. 23).

Figura 23. Tema Secundario. (Primer fragmento)

The musical score for 'Tema Secundario (Primer fragmento)' is written in 3/4 time with a tempo marking of 'mp'. It is in the key of F major (Fa). The melody in the right hand begins on F4 and follows a descending-ascending contour. The left hand provides accompaniment with clusters of notes, some of which are circled and labeled with '4a' and '2a' to indicate intervals. The dynamics range from mezzo-piano (mp).

Tras la presentación de los dos temas se presenta una variación al tema principal, en ésta ocasión sobre Mi mayor prolongándose brevemente hacia un nuevo discurso o motivo melódico con carácter de puente a través notas descendentes en ambas manos, tomando como referencia de enlace las notas Do#, Si y Si bemol en clave de Sol y Fa, Mi y Mi bemol en clave de Fa, repitiéndose en el bajo dos veces; primero en acordes de segunda inversión y después

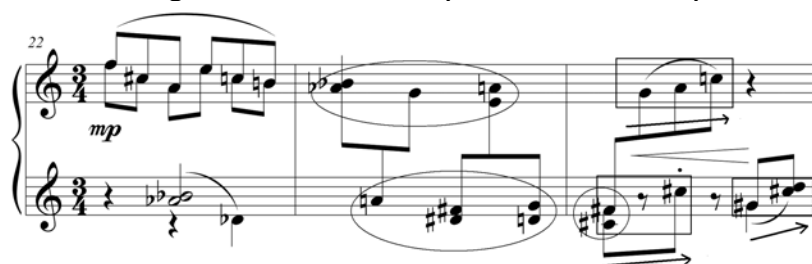
las notas de Fa, Mi y Mi bemol aparecen como entradas por tiempo seguidas de 5^{as} que inmediatamente dan entrada a una escala que desciende por pequeños saltos y grados conjuntos hasta un La bemol y asciende a través de diferentes intervallos hacia la llegada del Tema secundario. Es importante destacar que ésta escala posee la función de Puente o sección de unión de los temas presentados, en adición, gracias a la presentación de material sonoro nuevo, se crea un balance o equilibrio entre las múltiples presentación de los Temas al proporcionar un descanso y un momento especial conformado por material nuevo. (Fig. 24).

Figura 24. Puente.



A partir del compás 22 comienza el *Ritornello* o segunda sección del Preludio, el cual fue precedido por la escala ya mencionada. Éste *Ritornello* se presenta a manera de espejo, considerando que se invierte la participación de los temas, comenzando con el tema secundario construido a partir de Fa, elaborando la misma melodía sobre el acorde aumentado y respetando las relaciones interválicas ya analizadas anteriormente, con los mismos clusters y 4^{as} en el acompañamiento, así como el cruce de las melodías en algunas ocasiones, esta frase se presenta a través de 3 compases y su respectiva repetición. (Fig. 25).

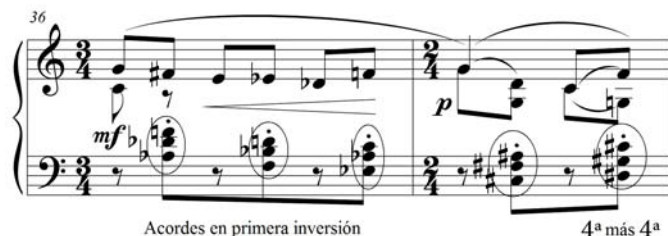
Figura 25. Ritornello. (Tema secundario)



La re-exposición del Tema Principal comienza después del Tema Secundario, se presenta por primera vez en la tonalidad original: Sol mayor junto con su acompañamiento con acordes en inversión sobre Fa#, posiciones por 4^{as}, clusters, etcétera. La repetición en Do mayor posee una prolongada variación con la finalidad de llevar el curso de la melodía a la sección final o *Coda*. A través de un tema apoyado en una 5^{ta} justa y el descenso por movimientos cromáticos en la melodía que finaliza con el apoyo y ascenso melódico sobre amplios intervallos en la parte

final. Ésta segunda frase perteneciente al Tema Principal determina el enlace a la Coda a partir de un *diminuendo* y reiteración del último motivo rítmico presentado. (Fig. 26).

Figura 26. Parte final de Tema principal y enlace a la Coda.



Finalmente el material de la Coda está integrado por motivos basados en la presentación inicial del Tema Principal, a través de los acordes de Sol mayor y Fa# mayor expuestos en secuencia acompañados de un *accelerando* que termina en Sol. (Fig. 27).

Figura 27. Coda



Como ultimo elemento de la parte conclusiva, es preciso destacar el singular empleo de la armonía que lejos de poseer un manejo funcional tradicional, el compositor proporciona un manejo novedoso y atractivo al elaborar una cadencia completamente contemporánea con acordes enriquecidos por notas ajenas como son los dos acordes finales y su estructuración sobre tonos que fueron participes a lo largo de la obra pero que al igual que en éste momento conclusivo, nunca determinaron una tonalidad específica sino mantuvieron un juego que inclusive muchas veces fue más allá de lo bitonal. (Fig. 28).

Figura 28. Coda. (Cadencia final)



Preludio IV

Molto allegro quasi presto

En términos generales éste Preludio está desarrollado por diferentes modelos y sus constantes repeticiones con mínimas variaciones sin perder de vista los intervalos y direcciones melódicas propias de cada modelo que identifican a cada uno. Otro aspecto importante es su similitud a un Estudio, debido a la complejidad de su construcción y al manejo rítmico dirigido al desarrollo de motivos muy similares, mínimamente modificables que poco a poco integran más notas dentro de un mismo compás, acelerando de manera progresiva su curso, además de efectuar cambios de compás e incluir formulas o agrupaciones específicas de notas en cada frase.

Estructuralmente se conforma de tres fases o secciones, la primera del compás 1 al 13, que consiste en la presentación de un motivo y sus continuas variaciones y extensiones, la segunda del compás 23 al 37 donde se puede apreciar la presentación de otra frase melódica basada en 4^{as} consecutivas ascendentes y descendentes marcadas por un inicial acento de 8^{va} y una segunda frase constituida por agrupaciones de tres y dos notas respectivamente formando agrupaciones de cinco notas sin llegar a ser quintillos pero que definen cursos ascendentes y descendentes basados en sus repeticiones y finalmente la re-exposición del compás 37 al 43 con la repetición del primer motivo con acompañamiento de trinos prolongados. La tonalidad preponderante es Si bemol sin el uso de la medianta, es decir, excluyendo en muchas ocasiones la definición de un modo en específico debido al desarrollo interválico de la obra, sin embargo la constante presencia de este tono apoyado por un intervalo de 5^{ta}, Si b – Fa, ratifican su importancia a lo largo de toda la obra. (Fig. 29).

Figura 29. Cuadro estructural.

1ª Fase	2ª Fase	3ª Fase
Compases 1 - 13	Compases 14 - 36	Compases 37 - 43
1er. Motivo en Si bemol construido a partir de intervalos de 5 ^{ta} . (compás 1).	Nuevo motivo a partir de 8 ^{as} iniciales en Do sostenido y sucesión de 4 ^{as} superpuestas. (compás 23).	Ultima sección, variación y prolongación del primer motivo con acompañamiento de trinos prolongados en ambas manos hasta dos compases antes del final. (compás 37).
Variaciones y extensiones del mismo motivo por 11 compases. (compás 3).	Segundo grupo de entonación construido rítmicamente por agrupaciones de 3 y 2 notas ascendentes y descendentes sobre La.(compás 27).	Última presentación de 4 ^{as} consecutivas de manera descendente, y su culminación sobre Si bemol en cuádruple <i>sforzando</i> . (compás 42).
Repetición del primer motivo a una 4 ^{ta} ascendente sobre Mi bemol (compás 14).	Repetición del primer motivo de ésta sección dos tonos abajo sobre La. (compás 30).	
	Repetición del segundo grupo de entonación dos tonos arriba sobre Do sostenido. (compás 35).	

El primer motivo está construido sobre intervalos de 5^{ta} justa sucedidos por variaciones de ésta como 4^{ta} aumentada y 5^{ta} disminuida, éstas variaciones también consisten en incrementar en numero de notas por compás, el cual es de 2/4 y las notas pasan de ser 8 hasta 13 dieciseisavos por compás antes del llegar a un cambio a 3/4 en el compás no. 7. (Fig. 30).

Figura 30. Primer motivo.

Molto allegro quasi presto
sempre legato e marcato

8^{va} 5^a 5^a 8^{va} 5^a 5^a

A partir del compás 7 además del cambio de compás y un cambio de matiz a *forte*, se presenta la raíz del primer motivo con una prolongación de su desarrollo dentro del compás y su respuesta en sucesiones de arpeggios presentados de manera variada en su repetición por medio de enarmonías con la finalidad de cambiar la dirección y juegos armónicos generados. Éste prelude tiene la propiedad de desarrollarse por medio de la metamorfosis de los temas expuestos, debido a los constantes cambios, sucesiones, usos enarmónicos y cromáticos que

permiten una muy sutil y constante transformación de los motivos sin llegar a cambiar la esencia del dibujo, logrando una evolución sonora bastante compleja y delicada. (Fig. 31)

Figura 31. Desarrollo del primer motivo. (Imitación enarmónica)

En algunas ocasiones, como se muestra en la Figura, 2 se forman acordes que sin tener una función armónica precisa o consecuente forman parte de los recursos sonoros empleados por el compositor, en éste pasaje se puede observar la construcción de la frase a través de motivos que interactúan en un formato de pregunta - respuesta, basados en ciertos intervalos y acordes arpegiados, la repetición de la frase se realiza con el uso enarmónico de ciertas notas variando su presentación, así, la construcción de ésta pieza se da en base a una constante evolución.

A partir del compas 14 comienza la repetición del primer motivo con una nueva entrada del tema principal basado en intervalos de 5^{ta} a una 4^{ta} arriba del modelo original, en éste caso sobre Mi bemol y desarrollando rítmicamente la frase con una prolongación de hasta a 13 dieciseisavos por compás. La respuesta está conformada por un nuevo material integrado por acordes arpegiados, sucesiones de 5^{as} y agrupaciones de 3 notas ya sea en arpeggio o por grados conjuntos dando una sensación de cambio en la división interna gracias a estos modelos (Fig. 32).

Figura 32. Modelo en Mi bemol.

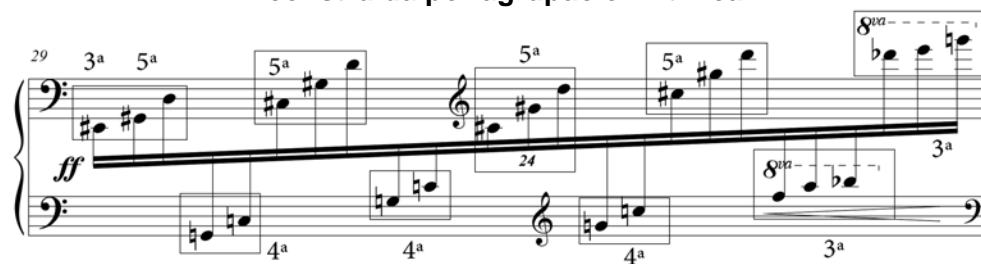
La segunda sección comienza a partir del compás 23 integrando elementos como 8^{as} con acentuación, dicha indicación de acentos sobre notas del bajo generan una superposición de una melodía descendente por medios tonos dirigida en un registro grave. (Fig. 33).

Figura 33. Primer motivo de la Segunda Sección.



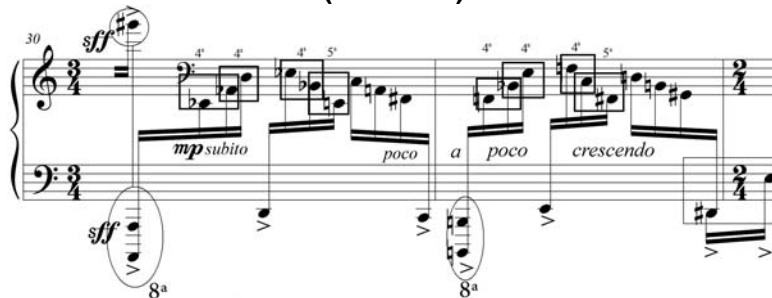
Posteriormente se presenta una nueva frase, desarrollando nuevos grupos rítmicos de 3 y 2 notas acomodados por intervalos de 4^{ta} que se repiten en 8^{as} diferentes a manera de progresión en dirección descendente como ascendente, recorriendo un amplio sector del piano. Todos los modelos involucrados son frecuentemente variados y extendidos propiciando un desarrollo bastante inquieto con lo que respecta al tiempo y atmosfera sonoros. (Fig. 34).

Figura 34. Segunda Frase de la segunda sección construida por agrupación rítmica.



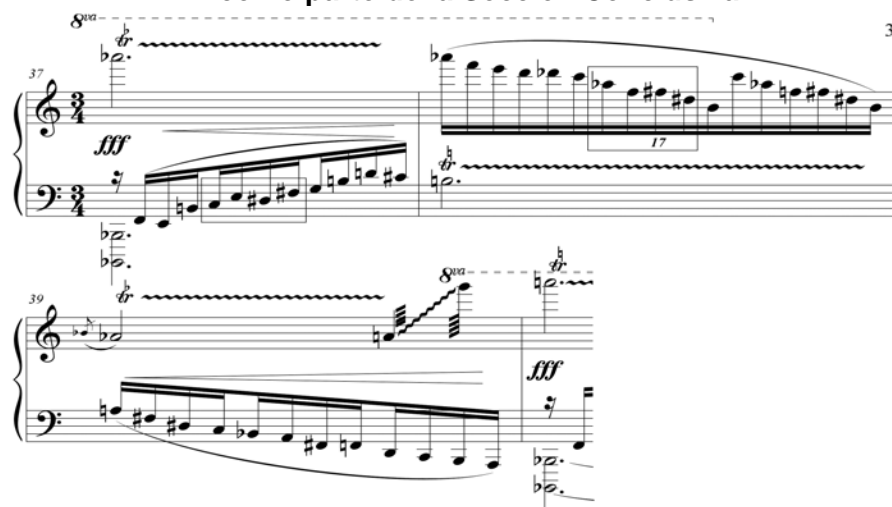
Después de la presentación de estos dos modelos que forman parte de una nueva sección y etapa del Preludio llega su repetición a partir del compás 30, éste se desarrolla en un inicio dos tonos por debajo respecto a la primera presentación, sobre La, el uso tanto de 4^{as} consecutivas como de acordes arpegiados se mantiene vivo. (Fig. 35).

Figura 35. Repetición del Primer motivo de la Segunda Sección. (sobre La)



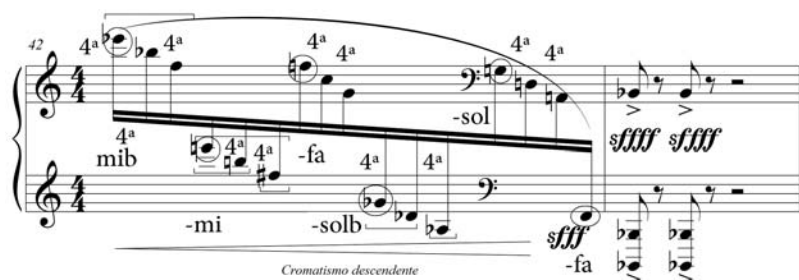
La tercera sección del Preludio se caracteriza por presentar una especie de *Ritornello* del primer motivo, aunque no desarrolla toda la primera parte de la misma manera, si hace hincapié en los modelos melódicos, intervalos y acordes en arpeggio presentados en la primera sección. En ésta ocasión los motivos melódicos re-expuestos por cada mano son acompañados por prolongados trinos y un *glissando* como nuevo recurso musical propio de esta nueva sección, dándole monumentalidad y un atractivo singular a ésta parte conclusiva, apoyada por un matiz de triple *Forte* en apoyo a la sonoridad extrema que se ha buscado. Ésta nueva sección también posee el carácter de Coda o fase conclusiva, valiéndose de la síntesis o exposición de elementos o motivos que fueron participes a o largo del Preludio. (Fig. 36).

Figura 36. Primer motivo en variación como parte de la Sección Conclusiva.



La ultima frase musical se desarrolla a partir de arpeggios en intervalos de 4^{ta}, haciendo uso de uno de los elemento característicos de este Preludio que estuvo construido tanto por las 4^{as} en sucesión como por la agrupación de 3 notas. Como parte final del Preludio y ratificando la tonalidad o la nota dominante de ésta obra, presentando Si bemol apoyado por una gran acentuación e intensidad dinámica de *sfff*. (Fig. 37).

Figura 37. Sección conclusiva.



Sugerencias interpretativas

El Opus número 1 de Górecki integrado por cuatro Preludios, es un ciclo lleno de dinamismo sonoro y singular lenguaje a través del manejo de diferentes recursos no solo musicales sino propios de la estética impulsada por diferentes disciplinas artísticas provocados en respuesta a los acontecimientos y cambios generados a nivel mundial en la primera mitad del siglo XX.

Como interprete es todo un reto estudiar e interpretar el Opus 1 de cualquier compositor, debido a que las obras tempranas de los compositores en ocasiones no definen su estilo ni personalidad creativa por la que llega a conocerse a través del tiempo, es por naturaleza sabido que cada compositor atraviesa por diferentes etapas evolutivas de su estilo e identidad, sin embargo muchas de las obras tempranas son más vulnerables a imitar o contagiarse de influencias diversas que dificultan identificar la personalidad del compositor a diferencia de obras más tardías que a pesar de ser multiestilísticas en muchos casos ya adquirieron el sello o elementos propios de los compositores ayudando a identificarlos dentro de ellas.

Cada uno de estos preludios posee cualidades sonoras propias así como dificultades técnicas particulares. Un elemento importante y de gran influencia en cada uno de los Preludios es el carácter constructivista y minimalista que poseen, evidente a través de pequeños motivos constantemente repetidos y con ligeras variaciones que direccionan cursos diferentes, los movimientos lentos poseen austeras melodías simulando *recitativos* y frases con mínimos saltos y giros enmarcando un discurso sencillo. El uso frecuente de clusters en todos los preludios define un lenguaje desarrollado a partir de las sonoridades de búsqueda y nueva identidad marcada por las tendencias estéticas y artísticas del siglo XX. Estos clusters, disonancias, superposición de tonalidades diferentes deben trabajarse y expresarse con frescura y dinamismo encaminados a evidenciar el surgimiento de un nuevo lenguaje.

El primer Preludio tiene como particularidad temas basados en 5^{as}, apoyos con acentos en tiempos determinados del compás, giros y elaborados movimientos de las melodías que en ocasiones dificultan su ejecución en *tempo* rápido. Es recomendable abordar cada una de las frases por separado y en *tempo* lento con la finalidad de obtener un buen control en la ejecución y aplicación de todas las indicaciones dinámicas integradas por *crescendi* y *decrescendi* y acentos. A su vez, ya que cada uno de estos pasajes se domina por separado es necesario integrarlos y ejecutarlos de manera conjunta y en *tempos* cada vez más rápidos con la finalidad de evitar que las secciones se distingan en el momento de hacer una presentación

general del Preludio, ya que en muchas ocasiones lograr ensamblar secciones diferentes o con cualidades específicas cuando se han trabajado por separado es complicado debido a que los momentos de unión requieren atención y un desarrollo continuo para evitar cortes, retrasos o alteraciones agógicas, entre otras. Por otro lado el manejo de disonancias a través de melodías, intervalos o acordes superpuestos requiere vital atención y energía suficiente para lograr una sonoridad abundante, continua y con la tensión específica propuesta por el compositor, siendo este recurso uno de los más característicos de éstos Preludios.

El segundo Preludio posee una melodía muy sencilla con austero acompañamiento, se recomienda interpretar la melodía con profunda expresividad, enfatizar su declamación y definir su carácter solemne. En contraste con la primera sección el desarrollo de la segunda parte posee un acompañamiento abundante en contrastes sonoros y disonancias comenzando en un matiz *piano* con la finalidad de permitir introducir la melodía sin que los clusters del acompañamiento estorben en lo más mínimo. El manejo de los acordes, clusters e intervalos del acompañamiento debe darse con un ataque sutil, sin perder ninguna de las disonancias propuestas pero con la finalidad de ofrecer a la melodía una base sonora de suave textura, con brillante contraste y timbres logrados por éstas disonancias con la finalidad de que la melodía encuentre una plataforma sonora adecuada sobre la cual posar su discurso, una vez que ambas manos han introducido sus partes es necesario que el interprete logre llegar a un clímax sonoro anteriormente propuesto sin descuidar el balance ni la jerarquía de los sonidos expresados hasta este momento. Finalmente la última presentación de la melodía debe contener el mismo tratamiento del inicio con carácter solemne, más sublime y efímero ya que su finalidad ahora es concluir la obra. La expresividad en sentido languidecente deben ser procurados por el interprete hasta la última nota.

El Preludio III posee más directamente un tratamiento bitonal marcado por la superposición de melodías y acompañamientos definidos por tonalidades diferentes, es recomendable trabajar éstas variantes de sonido como un factor de adorno o de enriquecimiento sonoro para evitar el choque de las tonalidades y por el contrario establecer una sonoridad congruente basada en una armonía conjunta creada a través del tratamiento bitonal. Para lograr una buena interpretación de las frases que contienen esta textura se recomienda establecer bien el discurso de las melodías principales y pulsar determinantemente pero en un matiz dinámico menor los acordes e intervalos que forman parte del acompañamiento o de efecto sonoro contrastante, es recomendable que el ataque a estos grupos armónicos sea muy preciso y con

énfasis para lograr un efecto brillante, de contraste y apoye el carácter o sentido melódico dirigido por las frases a desarrollar. Otro factor de cuidado es el tratamiento de la hemiola así como de variaciones rítmicas que producen cambios del sentido métrico de las frases, el interprete debe definir muy bien la entonación melódica a través de los cambios de acentuación dirigidos para dar este efecto y marcar muy bien los fraseos que definen cambios rítmicos y métricos ya que es muy importante seguir y respetar el discurso marcado por el compositor. No es una tarea fácil, dado que muchas veces estos trascienden a las barras de compás o modifican los acentos naturales establecidos por los tiempos que componen cada compás pero sin duda, la tarea del interprete debe subordinarse a lo que desea lograr el compositor con éstos efectos. Es recomendable estudiarlos por separado para lograr una declamación y articulación adecuada antes de integrarlos a las frases con la finalidad de tener mayor garantía en la proyección perfecta de las frases.

El cuarto Preludio posee una dificultad radicada en la acumulación e irregularidad de notas contenidas dentro de cada compás además de desarrollarse en un carácter *Molto allegro quasi presto* y el manejo de una sonoridad que más allá de crear discursos melódicos está dirigido a generar atmosferas y ambientes desarrollados por el continuo y fluido curso de extensas frases. Éste preludio requiere de un trabajo estricto de las formulas regulares e irregulares ejecutadas en *tempo* lento con articulación y ritmo preciso y posteriormente en *tempo* real. Debido a la constante acumulación de notas por compás es necesario definir de forma estricta la integración de cada uno de ellos, además de poner atención en acentos e indicación de dinámica que acompañan estas frases, el manejo del contraste dado por continuos cambios de dirección o grandes saltos inclusive de registro debe ser extremadamente cuidado y estudiado de manera concreta para que en *tempo* real estos no sean un obstáculo que detenga el curso sonoro a desarrollar. Por otro lado las múltiples repeticiones de motivos en escalas descendentes o ascendentes deben ejecutarse con gran definición e impulsos determinados que permitan al interprete formar patrones mentales tanto del espacio como de la sonoridad deseada con la finalidad de aminorar la dificultad de estos pasajes y desarrollarlos sin problemas a la velocidad deseada por el compositor. El manejo de los trinos en la sección final debe darse con determinación marcando las entradas tanto de las frases como de éstos y manejarlos, más allá de un acompañamiento, como un efecto sonoro brillante y nuevo que proporcione un elemento de frescura o novedad sonora como cursor final con la finalidad de establecer una factor atractivo en esta ultima sección.

Fuentes.

Bibliografía.

- Basso, Alberto. *La época de Bach y Haendel*. Madrid. Turner Libros. 1999. pp. 189.
- Bukofzer, Manfred F. *La Música en la época barroca, de Moteverdi a Bach*. Madrid. Alianza Editorial. 1986. pp. 477.
- Camino, Francisco. *Barroco*. Madrid. Ollero y Ramos. 2002. pp. 436.
- Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. México DF. Difusión Cultural UNAM. 1982. pp. 73.
- Díaz Cervantes, Emilio. *Ponce, Genio de México, Vol. I*. Mexico, DF. Ujed. 2003. pp. 362.
- Einstein, Alfred. *Mozart*. Buenos Aires. Espasa Calpe. 1948. pp. 471.
- Epstein, Ernesto. *Bach, Pequeña antología biográfica*. Buenos Aires. Ricordi Americana. 2014 pp. 222.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Juan Sebastián Bach*. México DF. Fondo de Cultura Económica. 1978. pp. 198.
- Geiringer, Karl. *Johann Sebastian Bach, La culminación de una era*. Madrid. Altalena. 1982. pp. 410.
- Grial, Hugo de. *Músicos Mexicanos*. México. Diana.1973. pp. 275.
- Guardia, Ernesto de la. *Mozart, su vida y su obra*. Buenos Aires. Ricordi Americana. 1956. pp. 181.
- Jay Grout, Donald. *Historia de la Música Occidental Vol. I*. Madrid. Alianza Música.1995. pp. xxx
- Jay Grout, Donald. *Historia de la Música Occidental Vol. II*. Madrid. Alianza Música.1995. pp. xxx
- Kolneder, Walter. *Guía de Bach*. Madrid. Alianza Editorial. 1996. pp. 421.
- Lavagne, André. *Chopin*. Espasa Calpe. Madrid. 1981. pp. 126.
- López Moreno, Roberto. *Crónica de la Música de México*. Buenos Aires. Lumen. 2001. pp. 300.
- Malmström, Dam. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México. Fonde de Cultura Económica. 1977. pp. 252.

- Moncada García, Francisco. *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. México DF. Framong.1979 pp. 291.
- Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México DF. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.1996. pp. 383.
- Motte, Diether de la. *Armonia*. 2008. Mundimúsica. pp. 290.
- Paz, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires. Nueva visión. 1955. pp.467.
- Pestelli, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid. Turner libros. 1999. pp. 295.
- Reinhard, Pauly G. *La música en el periodo clásico*. Buenos Aires. Víctor Leru. 1980 pp. 255.
- Rosen, Charles. *El estilo clásico Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid. Alianza Música. 1986. pp. 534.
- Valle, Héctor del. *Mozart*. Madrid. Atlas. 1943. pp. 158.
- Valentin, Erich. *Guía de Mozart*. Madrid. Alianza Editorial. 1995. pp. 240.

Hemerografía.

- Mora, María Elvira. Ramírez, Clara Inés. *La música en la revolución*. Instituto nacional de estudios históricos de la Revolución mexicana. pp. 51.

Publicaciones en línea.

- Bernard Jacobson. (1996) *A polish renaissance*. Marzo 26, 2015. London. Phaidon Press. Pp 240. sitio web:
http://books.google.com.mx/books/about/A_Polish_Renaissance.html?id=nOMXAQAAIAAJ&redir_esc=y
- Brown, Maurice J. E. (2007). Ballade (ii). Marzo 1, 2015. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Sitio web:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01885>.

- Christoph Wolff. (2007). Bach. Enero 26, 2015. de Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Sitio web:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023>
- Górecki, Henryk Mikołaj. Biography. (2002). Marzo 26, 2015. Adam Mickiewicz Institute. Polish Music Information Center, Polish Composers´Union. Sitio web:
<http://culture.pl/en/artist/henryk-mikolaj-gorecki>
- Górecki, Henryk Mikołaj. Snapshot. (2015). Mayo 12, 2015. Boosey and Hawkes Company. Sitio web:
http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?site-lang=en&composerid=2732&langid=4&ttype=SNAPSHOT&title=Snapshot
- Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. (2007) Górecki, Henryk. Mayo 12, 2015. The Oxford Dictionary of Music, Second Edition. Oxford Music Online, Grove Music Online, Oxford University Press Sitio web:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e4400?q=gorecki&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit
- Kennedy, Michael and Bourne, Joyce. (2007). *Johann Sebastian Bach* . Enero 25, 2015, de Oxford Music Online, Grove Music Online, Oxford University Press Sitio web:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e715?q=johann+sebastian+bach+&search=quick&pos=2&_start=1
- Michałowski, Kornel and Samson, Jim. (2007). Chopin. Marzo 1, 2015, Oxford Music Online, Grove Music Online, Oxford University Press Sitio web:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099>
- Samson, Jim. (2007). "Chopin, Fryderyk." Marzo 9, 2015 *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1358>
- Samson, Jim. (2007) "Szymanowski, Karol." Marzo 20, 2015. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Artículo: Szymanowski, Karol from The New Grove Dictionary of Opera (Biography) Sitio web:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27328>.
- Samson, Jim (2007). "Szymanowski, Karol." Marzo 20, 2015. *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University

Press. The New Grove Dictionary of Opera

Primary article: Szymanowski, Karol. Sitio web:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O011338>

- Smallman, Basil. (2007). *Bach, Johann Sebastian*. Enero 23, 2015, de Oxford Music Online, Grove Music Online, Oxford University Press Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e522>.
- Smolenska – Zielinska, Barbara. (2008). *Biografia Fryderyka Chopina*. (Traducción al ingles de Aleksandra Rodzińska-Chojnowska). Marzo 9, 2015, de TIFC Fryderyk Chopin Society Sitio web: http://www.chopin.pl/biography_chopin.en.html
- Szymanowski, life. Febrero 15, 2015. Adam Mickiewicz Institute. Polska Music. Sitio web: <http://www.karolszymanowski.pl/life>
- Szymanowski, the composer. Febrero 15, 2015. Adam Mickiewicz Institute. Polska Music. Sitio web: <http://www.karolszymanowski.pl/the-composer/>
- Szymanowski, 4 Etudes op. 4. Febrero 15, 2015. Adam Mickiewicz Institute. Polska Music. Sitio web: <http://www.karolszymanowski.pl/watch-listen/piano-solo/4-etudes-op-4-1900-1902>
- Thomas, Adrian. (1990). *An introduction to Górecki's music by Adrian Thomas*. Mayo 12, 2015. Boosey and Hawkes Company. Sitio web: http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2732&ttype=INTRODUCTION&title=In%20Focus
- Thomas, Adrian. (2011). *Górecki, Henryk Mikołaj*. Marzo 26, 2015. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11478>

Anexos

Partituras de las obras:

- Estudio Op. 4 No. 3 de Karol Szymanowski
- Preludios Op. 1 de Henryk M. Górecki

III.

Karol Szymanowski, Op. 4. No 3.

Andante -In modo d'una canzone-
(con dolore)

ppp
legatissimo
m.d.
m.d. (rit.)

m.d.
(rit.)
m.d.
cresc.
mf

p
cresc.
marc.

f
rit.
rit.
dim.

a tempo (poco agit.)

rit. *dim.* *rall.* *pp* *(marcato)* *pp*

pp *rall.*

(più agit.)

p

(poco rit.) *poco a poco cresc.* *loco*

e agitato

loco

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a slur over measures 1-2. Bass staff has a slur over measures 1-2 and a '12' above it. Dynamics include *tr* and *tr*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a slur over measures 1-2. Bass staff has a slur over measures 1-2 and a '12' above it. Dynamics include *tr*, *rall.*, and *tr*. The word *8basso* is written below the bass staff.

Tempo I.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a slur over measures 1-2. Bass staff has a slur over measures 1-2. Dynamics include *fff*, *(passionato)*, and *tr*. A circled '8' is above the first measure.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a slur over measures 1-2. Bass staff has a slur over measures 1-2. Dynamics include *fff*. A circled '8' is above the first measure.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a slur over measures 1-2. Bass staff has a slur over measures 1-2. Dynamics include *p molto cresc. e precipitando* and *marc.*. A circled '8' is above the first measure.

8 *fff* *molto rall.* *stff* *sub. ppp* *mesto*

Tempo I. *rall.* *pp semplice* *m. d.*

ten. *ten.* *a tempo* *rit.* *m. d.* *più pp* *rall.* *m. d.* *pp* *pp*

poco a poco rall. e dim.

pp *cantando*

(adagio) *A ten.* *rall.* *ppp* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

Cztery preludia • Four Preludes • Vier Präludien

I

HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI op. 1

Molto agitato

The first system of the musical score is written for piano in G major, 4/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note chords that ascend in pitch, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

The second system continues the piece, showing a change in the right-hand melody. It includes a section in 2/4 time and another in 4/4 time. The right hand has a more active, eighth-note melody, and the left hand continues with its accompaniment. The system ends with a fermata.

The third system features a section in 3/4 time marked with a *crescendo* hairpin, followed by a section in 2/4 time. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand provides a consistent accompaniment. The system ends with a fermata.

11

7

f

System 1: Measures 11-13. Bass clef. Measure 11 starts with a 7-measure rest. Measure 12 has a 7-measure rest. Measure 13 has a forte (*f*) dynamic marking.

17

2/4

System 2: Measures 14-17. Bass clef. Measure 17 has a 2/4 time signature change.

21

3/8

System 3: Measures 18-21. Treble clef. Measure 18 has a 3/8 time signature change. Measure 21 has a 4/4 time signature change.

poco a poco crescendo

25

ff

2/4

5/8

4/4 *fff* *bravuro*

3/4 *fff*

System 4: Measures 22-25. Treble clef. Measure 22 has a fortissimo (*ff*) dynamic marking. Measure 23 has a 2/4 time signature change. Measure 24 has a 5/8 time signature change. Measure 25 has a 4/4 time signature change and a fortissimo fortissimo (*fff*) *bravuro* marking. The system ends with a 3/4 time signature change and another *fff* marking.

Cantabile, meno mosso (andante)

First system of musical notation, measures 30-33. It features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The music is marked *p* (piano) at the beginning and *mf* (mezzo-forte) later. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. There are four fermatas marked with a star symbol below the staff.

Second system of musical notation, measures 34-37. It continues the piece with similar dynamics, including *p* and *f* (forte). The melodic lines in both hands are more active, with some slurs and ties. There are four fermatas marked with a star symbol below the staff.

Third system of musical notation, measures 38-43. The dynamics range from *f* to *ff* (fortissimo). The right hand features a series of chords and melodic fragments, while the left hand has a steady accompaniment. There are six fermatas marked with a star symbol below the staff.

Fourth system of musical notation, measures 44-49. The dynamics are consistently *ff*. The right hand continues with melodic and chordal patterns, and the left hand provides a strong accompaniment. There are six fermatas marked with a star symbol below the staff.

affettuoso

44 *poco stretto*

48 *Allegro e ritmico*

51

Andante

54 *p cantabile*

58 *p mp p pp p pp PP FPP*

rit.

Tempo I

Musical score for measures 63-66. The piece is in a minor key. Measure 63 starts with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment, while the treble line has a more active melody with slurs and accents.

Musical score for measures 67-70. Measure 67 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble line has a melodic line with slurs, and the bass line continues with a rhythmic accompaniment. Measure 70 ends with a double bar line.

Musical score for measures 71-75. Measure 71 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece changes to a 3/4 time signature in measure 72, then back to 2/4 in measure 73. A *crescendo* marking is present in measure 72. The bass line has a steady eighth-note accompaniment, and the treble line has a melodic line with slurs and accents.

Musical score for measures 76-79. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment, and the treble line has a melodic line with slurs and accents. Measure 79 ends with a double bar line.

Musical score for measures 80-83. Measure 80 starts with a forte (*f*) dynamic. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment, and the treble line has a melodic line with slurs and accents. Measure 83 ends with a double bar line.

con temperamento

crescendo

Detailed description: This system contains measures 84 through 91. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. A dashed line above the staff indicates a section marked 'con temperamento'. A 'crescendo' marking is placed below the staff towards the end of the system.

con bravuro

p poco a poco crescendo

Detailed description: This system contains measures 92 through 99. The right hand continues with a melodic line, while the left hand has a more active, rhythmic accompaniment. A 'con bravuro' marking is placed above the staff. A 'p poco a poco crescendo' marking is placed below the staff.

Detailed description: This system contains measures 100 through 107. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The music is in a minor key.

Detailed description: This system contains measures 108 through 115. The right hand has a melodic line with a large slur over the final measures. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dashed line above the staff indicates a section.

Detailed description: This system contains measures 116 through 123. The right hand has a melodic line with a large slur over the final measures. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dashed line above the staff indicates a section.

II

Lento - recitativo

First system of the musical score, measures 1-4. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings *p*. The left hand (bass clef) has a sparse accompaniment with dynamic marking *pp*.

Second system of the musical score, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with dynamic marking *mp*. The left hand accompaniment includes dynamic markings *pp* and *p*.

Third system of the musical score, measures 9-12. The right hand has dynamic markings *p* and *mp*. The left hand accompaniment features dynamic markings *p* and *mp*. The tempo marking *rit. a tempo* is present.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. The right hand has dynamic markings *f*, *ff*, and *fff*. The left hand accompaniment features dynamic markings *f*, *ff*, and *fff*.

Fifth system of the musical score, measures 17-20. The right hand has dynamic markings *p* and *pp*. The left hand accompaniment features dynamic markings *p* and *ppp*. The tempo markings *rit.* and *rall.* are present. The instruction *il basso marcato* is written below the left hand.

III

Allegro scherzando

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with melodic phrases, and the left hand maintains the accompaniment. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a more active melodic line. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a melodic line with some rests. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a melodic line with a long note in the final measure. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

21 *pp* *mp* *p*

First system of musical notation, measures 21-25. Treble clef, bass clef. Dynamics: *pp*, *mp*, *p*.

26 *mf*

Second system of musical notation, measures 26-30. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*.

31 *mp*

Third system of musical notation, measures 31-35. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mp*.

36 *mf* *p* *pp*

Fourth system of musical notation, measures 36-41. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *p*, *pp*.

42 *p* *pp* *p* *ppp*

accelerando

Fifth system of musical notation, measures 42-46. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *pp*, *p*, *ppp*. Includes the instruction *accelerando*.

attacca IV

IV

Molto allegro quasi presto
sempre legato e marcato

Measures 8-10 of the piece. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. Measure 8 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 9 has a mezzo-forte (*mp*) dynamic. Measure 10 has a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble with slurs and ties.

Measures 11-13 of the piece. Measure 11 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 12 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 13 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music continues with the eighth-note accompaniment and melodic line, with some chromatic movement in the treble.

Measures 14-15 of the piece. The time signature changes to 3/4. Measure 14 has a forte (*f*) dynamic. Measure 15 has a forte (*f*) dynamic. The eighth-note accompaniment continues, and the melodic line features a descending chromatic scale.

Measures 16-17 of the piece. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic. Measure 17 has a forte (*f*) dynamic. The music maintains the eighth-note accompaniment and melodic line with chromatic movement.

Measures 18-20 of the piece. Measure 18 has a forte (*f*) dynamic. Measure 19 has a forte (*f*) dynamic. Measure 20 has a forte (*f*) dynamic. The time signature changes to 2/4 in measure 19 and back to 3/4 in measure 20. The music concludes with the eighth-note accompaniment and melodic line.

14 $\frac{3}{4}$ *f*

13

13

This system contains the first four measures of the piece. It is written in bass clef with a 3/4 time signature. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The music features a complex, ascending melodic line in the upper register of the bass staff, with some notes beamed together. There are two measures marked with the number 13, indicating a first ending or a specific measure count.

18

18

This system contains the next four measures, written in treble clef. It continues the melodic development from the previous system. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and some triplet-like figures. The dynamic remains forte.

22

2/4

f *mp subito poco a poco crescendo*

This system contains measures 22 through 25. The time signature changes to 2/4. The music becomes more rhythmic and driving. A dynamic marking of *f* (forte) is present, followed by the instruction *mp subito poco a poco crescendo*, indicating a sudden change to mezzo-piano followed by a gradual increase in volume.

26

22

26

This system contains measures 26 through 29. The time signature changes to 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present. The system ends with a measure marked with the number 22, likely indicating a second ending.

30

24

3/4

This system contains the final four measures of the piece, written in bass clef with a 3/4 time signature. The music concludes with a final cadence. A dynamic marking of *f* is present. The system ends with a measure marked with the number 24, likely indicating a second ending.

30 *mp subito* *poco* *a poco crescendo* 2/4

First system of musical notation, measures 30-33. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music includes dynamic markings: *mp subito*, *poco*, and *a poco crescendo*. A 2/4 time signature change is indicated at the end of the system.

34 *f* 22

Second system of musical notation, measures 34-37. It continues with treble and bass clefs. A dynamic marking of *f* is present. A measure rest of 22 is shown in the bass staff.

35 *ff* 22 8 3/4 *fff*

Third system of musical notation, measures 35-38. It features treble and bass clefs. Dynamic markings include *ff* and *fff*. A 3/4 time signature change is shown. Measure rests of 22 and 8 are present.

36 17 8 *fff*

Fourth system of musical notation, measures 36-39. It features treble and bass clefs. Dynamic markings include *fff*. Measure rests of 17 and 8 are present.

41 5 3 *fff* *fff*

Fifth system of musical notation, measures 41-44. It features treble and bass clefs. Dynamic markings include *fff*. Measure rests of 5 and 3 are present.