



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Música



Notas al programa:

Obras de Bach, Chopin, Debussy, Mozart y Ponce

Opción de titulación: Notas al Programa
Para obtener el título de
Licenciado en Piano
Que presenta
Diego Enrique Ramirez Caudillo

Asesores: Mtro. Felipe Ramirez Gil†
Mtro. Fernando Carrasco Vázquez



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mi maestra de piano Dulce M. Sortibran,
Por sus enseñanzas, tiempo y paciencia durante mi formación.

A mis asesores: Mtro. Felipe Ramirez Gil (Q.E.P.D.) y Mtro. Fernando
Carrasco Vázquez, por su guía, conocimiento y enseñanzas.

A mi pareja Ariadna, por su sabiduría y consuelo en mis tropiezos.

A mis padres, por su apoyo incondicional y comprensión en este camino.

A mis abuelos, por sus consejos y su compañía en este trayecto.

A la memoria de mi abuelo Juan.

A la Facultad de Música.

Introducción

La opción de titulación “Notas al programa” tienen como objetivo la aplicación de los conocimientos musicales teóricos por parte del sustentante, y una forma de investigación general sobre el repertorio seleccionado para el examen profesional, además de proporcionar tanto al sustentante como al público, un panorama general de conocimiento sobre el “por qué” de algunas obras, su contexto histórico y un modesto aporte a la técnica pianística y a la teoría musical dirigido a las próximas generaciones de músicos. Así, hará cumplir la labor de todo músico profesional: brindar su conocimiento en beneficio de la sociedad.

Dentro de este marco de investigación se plantea la manera de resolver un problema al que se enfrentan la mayoría de los estudiantes de piano al momento de conocer una obra musical determinada. Normalmente la prioridad es estudiar la obra desde el punto de vista técnico, pero esta forma de trabajar deja incompleto el conocimiento musical del estudiante, ya que, parte del estudio de la obra supone también una labor documental. Es en este punto donde se puede saber el contexto histórico, la técnica con que fue creada y en algunos casos el tipo de instrumento para el cuál fue compuesta. De esta manera se completa el conocimiento y se cuenta con más herramientas de expresividad y técnica para interpretar con mejor calidad la obra trabajada.

El presente trabajo contiene una estructura general de cinco capítulos, cada uno dedicado a una obra del programa y a su compositor. Inicia desde el periodo barroco hasta el siglo XX, incluyendo el periodo clásico, romántico, impresionista y una obra del repertorio pianístico mexicano.

Cada capítulo está estructurado de la siguiente manera:

Perfil biográfico del compositor

Contexto histórico de su época

Breve historia de la obra

Análisis musical

Sugerencias de interpretación

Programa

Partita no. 3 en La menor (BWV 827)

Fantasia
Allemande
Courante
Sarabande
Burlesca
Scherzo
Gigue

Johann Sebastián Bach
(1685-1750)

Sonata para piano no. 11 en La mayor (K 331)

Andante grazioso
Menuetto-trio
Alla turca

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Balada en Sol menor op. 23 no. 1

Frederick Chopin
(1810-1849)

Images 1:

Reflets dans l'eau
Hommage à Rameau
Mouvement

Claude Debussy
(1862-1918)

Balada mexicana

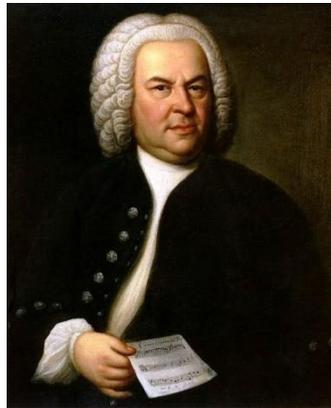
Manuel M. Ponce
(1882-1948)

Índice

Johann Sebastian Bach , Perfil biográfico.....	pág. 2
Contexto histórico.....	pág. 5
Partita III en La menor (BWV 827)	
Contexto histórico de la obra	pág. 7
Análisis general.....	pág. 9
Sugerencias de interpretación.....	pág. 35
Wolfgang Amadeus Mozart , Perfil biográfico.....	pág. 43
Contexto histórico.....	pág. 45
Sonata K. 331 número 11 en La mayor	
Contexto histórico de la obra.....	pág. 49
Análisis general.....	pág. 51
Sugerencias de interpretación.....	pág. 77
Frederick Chopin , Perfil Biográfico.....	pág. 86
Contexto histórico.....	pág. 87
Balada op. 23 no. 1 en Sol menor	
Contexto histórico de la obra.....	pág. 90
Análisis general.....	pág. 92
Sugerencias de interpretación.....	pág. 99
Claude Debussy , Perfil biográfico.....	pág. 104
Contexto histórico.....	pág. 106
Images 1: <i>Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement</i> ,	
Contexto histórico de la obra	pág. 107
Análisis general: <i>Reflets dans l'eau</i>	pág. 109
<i>Hommage à Rameau</i>	pág. 115
<i>Mouvement</i>	pág. 121
Sugerencias de interpretación.....	pág. 129

Manuel María Ponce, Perfil biográfico	pág. 135
Contexto histórico.....	pág. 138
Balada Mexicana	
contexto histórico de la obra.....	pág. 140
Análisis general.....	pág. 141
Sugerencias de interpretación.....	pág. 149
Conclusiones	pág. 153
Anexo1: Programa de mano	pág. 154
Bibliografía consultada	pág. 157

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)



Partita número 3 en La menor
(BWV 827)

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Perfil Biográfico¹

Johann Sebastián Bach nace el 21 de Marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Su padre fue Johann Ambrosius Bach y su madre Isabel Lemmerhirt.

Entre 1694 y 1695 mueren sus padres, por lo que Bach abandona la casa paterna en busca de su hermano mayor Johann Christoph, quien lo recibió en la ciudad de Ohrdruf, donde era organista. Es en este lugar donde Bach inició sus primeras lecciones de clavicordio.²

En 1700 Bach abandona la casa de su hermano en busca de recursos económicos, su primera meta fue la ciudad de Lüneburg en donde se matriculó en el *Mettendorfer* (Coro de San Martín) alrededor del mismo año. Este coro pertenecía a la *Michaeliskirche*, (Iglesia de San Miguel) de Lüneburg. Siendo aún estudiante en este recinto Bach se dedica a perfeccionar su técnica en el órgano y el clavecín.

En 1702 viaja desde Lüneburg hasta Hamburgo en un viaje de 50 km para escuchar al célebre organista Johann Adam Reinken, y aprender de su técnica. Finalmente abandona Lüneburg en busca de trabajo. Se desconoce la fecha exacta en que salió de esta ciudad, pero probablemente haya sido en el año de 1702 cuando finalizó sus estudios en el *Michaeliskirche*.

¹ Para el perfil biográfico se tomaron en cuenta las siguientes fuentes:

Forkel, J. N. (1973). *Juan Sebastian Bach*. México: Fondo de Cultura Económica.

Terry, Charles Stanford. (1963). *The music of J. S. Bach and introductions*. Nueva York: Dover Publication.

Emery, Walter & Wolff, Christoph. (s. f.). *Johann Sebastian Bach*. Junio 13, 2013, de Oxford Music Online Sitio web:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Bach%2C+johann+sebastian&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit

Burkholder, Peter & Grout, Donald. (Forkel, 1973) (2008). *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial.

Williams, John-Paul. (2002). *The piano*. New York: Quarto.

² Forkel, Johann Nikolaus, op. cit., p. 38.

En 1703 Bach entra al servicio del duque Johann Ernst como *Hofmusikant* (músico de la corte), en la ciudad de Weimar. Tiempo después abandona este puesto para dirigirse a la ciudad de Arnstadt, en donde ocupó una plaza de organista en la nueva iglesia de la ciudad, la *Bonifaciuskirche* (Iglesia de San Bonifacio), la cual había sido destruida por un incendio en 1581, restaurada de 1676 a 1683, y en donde el órgano fue terminado en 1703.

Bach realiza otro viaje desde Arnstadt hacia la ciudad de Lübeck alrededor de octubre de 1705 para escuchar al compositor y organista Dietrich Buxtehude, originalmente con un permiso de ausencia de un mes, sin embargo permaneció cerca de cuatro meses, regresando el 7 de febrero de 1706.

Tras este viaje y debido a diversos conflictos con sus superiores, Bach abandona este puesto. En 1707 recibe una plaza de organista en la Iglesia de San Blas en la ciudad de Mulhausen y contrae matrimonio con su primera esposa María Bárbara.

En Junio de 1708 Bach tocó el órgano para el Duque Wilhelm Ernst quien reinaba en la ciudad de Weimar, éste le ofrece un puesto como *Capelle und Kammermusik* (Maestro de capilla y de música de cámara). En esta ciudad nacen sus hijos Karl Phillip Emmanuel (22 de Noviembre de 1710) y Wilhem Friederich (8 de Marzo de 1714).

En 1716 Bach se dirige desde Mulhausen a Weimar, en donde conoce al príncipe Leopold de *Anhalt-Cöethen*. En enero de ese año el duque Ernst August (a quien Bach sirvió la primera vez que llegó a Weimar) le ofrece el puesto de Maestro director de la capilla de la corte. Bach entra al servicio de la corte del príncipe Leopold en Cöethen probablemente en 1717. En este puesto Bach recibió un sueldo de 400 táleros más prestaciones adicionales.

En mayo de 1720 el príncipe Leopold se dirigió con Bach y sus músicos a la ciudad balnearia de Carlsbad en una estancia de aproximadamente dos meses, cuando el 7 de julio de ese mismo año fallece su esposa María Bárbara.

En 1721 Bach conoció a su segunda esposa, Anna Magdalena Wilcke (quien era cantante en la corte del príncipe en Cöethen), ambos contraen matrimonio el 3 de diciembre de este mismo año. Posteriormente el 21 de diciembre el príncipe Leopold contrae matrimonio con la princesa Federica de *Anhalt-Bernburg* quien no mostrará interés en la música de la corte, por lo que la relación entre el Príncipe y Bach se ve deteriorada. En abril de 1723 Bach obtiene el permiso para abandonar la ciudad de Cöethen.

El 5 de junio de 1722 muere Johann Kuhnau, quien ocupaba el puesto de *Kantor* en la *Thomasschule*, que era la escuela de la Parroquia de Santo Tomás en la ciudad de Leipzig. Las autoridades de la parroquia seleccionaron a seis candidatos para el puesto, entre ellos Bach, quien en 1723 ocupó el puesto formalmente. En Leipzig, Bach compone la colección de 6 Partitas para teclado bajo el nombre de *Clavier-Übung* (ejercicios para teclado) inspirada en una obra similar de Johann Kuhnau. La primera partita se publicó en 1727.

En 1731 ve la luz el primer compendio del *Clavier-Übung* donde se encuentran las seis partitas, en este punto de la historia Christoph Wolff³ comenta que “...*Bach tenía un nuevo y continuo interés en la publicación de sus propias composiciones como una clara señal de determinación con respecto a la actividad independiente y la libertad creativa...*”.

El segundo hijo de Bach: Carl Phillipe Emmanuel, entra al servicio de la corte de Federico el grande, Rey de Prusia, en 1738 como clavecinista. La reputación de Bach se dio a conocer en esta corte y se convocó su presencia en el palacio. Bach partió desde Leipzig a Postdam en 1747 acompañado de su hijo Wilhem Friedemann, y es en este lugar donde Bach conoce los primeros instrumentos con mecanismo similar al piano⁴, fabricado por el constructor Gotfried Silbermann.⁵

³ Wolff, Christoph. (s. f.). *Bach, § III: (7) Johann Sebastian Bach*. Junio 13, 2013. De Oxford Music Online Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Bach%2C+johann+sebastian&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit.

⁴ En su biografía de Bach, Forkel utiliza la palabra “clavicémbalos” para referirse a los instrumentos que adquirió Federico el grande, sin embargo estos instrumentos poseían el mecanismo de percusión inventado y desarrollado por Bartolome Cristofori probablemente en 1700, y dado a conocer en Alemania en 1725 a través de un artículo publicado en ese año. Williams, John-Paul. Op. cit., pág. 14.

⁵ Forkel, Johann Nikolaus, Ibídem, p. 46.

Bach comenzó a perder la vista y su salud en los años posteriores debido al intenso trabajo que ejerció de 1747 a 1750. Wolff señala que probablemente padeció diabetes.⁶ Se le practicaron dos operaciones en los ojos por un médico ambulante inglés llamado John Taylor con pésimos resultados. Finalmente muere el 30 de julio de 1750 a causa de un derrame cerebral.

Contexto histórico⁷

Johann Sebastián Bach nace en las últimas décadas del siglo XVII, en el contexto histórico conocido como el periodo barroco, el cual abarca alrededor de 1600 y reconocido como tal hasta la muerte del compositor en 1750.⁸ Hubo una cantidad considerable de guerras y cambios políticos y científicos durante todo este siglo, siendo el más notable “la guerra de los treinta años (1618-1648)”. Este Conflicto sucedió dentro del Sacro Imperio Romano entre los estados que adoptaron la reforma y los estados a favor de la contrarreforma. Las clases nobles y la aristocracia, los principales motores económicos, fueron los mecenas del arte en general y de la música en particular durante el siglo XVII y hasta la primera mitad del siglo XVIII. La gran mayoría de intérpretes y compositores, entre ellos Bach, fueron maestros de capilla o músicos de alguna de estas cortes.

Al terminar la guerra de los treinta años, los territorios de Alemania se encontraban en precarias situaciones económicas y poblaciones seriamente arruinadas. Burkholder comenta cómo las cortes que aun sobrevivían comenzaron a hacer énfasis a su soberanía imitando el uso de las artes para su enaltecer su estatus social, como lo hacía la corte de Luis XIV en Francia. Pronto familias enteras se dedicaron a la ejecución y a la composición musical, una de las más importantes surgió de esta época: la familia Bach, de donde provino Johann Sebastian.⁹

⁶ Wolff, Christoph. op. cit.

⁷ Para el contexto histórico se tomaron como referencia las siguientes fuentes:

Burkholder Peter & Grout, Donald. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Fleming, William. (1989). *Arte, música e ideas*. México: McGraw Hill

Morales y Marín, José Luis. (1990). *Teoría y usos del Barroco*. En Historia Universal del Arte: Barroco y Rococó. (Volumen 7, p. 8). España: Grupo Editorial Planeta.

Alvares Osés, José Antonio. (2006). *la política europea en el siglo XVIII*. En La Enciclopedia del Estudiante (volumen 2, pp. 196-197) Buenos Aires: Santillana.

⁸ Burkholder Peter, op. cit. p. 339.

⁹ Ibidem. pp.462-463.

Aspectos musicales

Desde los inicios del siglo XVII se fueron produciendo cambios progresivos en la manera de componer música. Burkholder menciona principalmente a los músicos italianos como los innovadores en formas de expresión musical como el bajo continuo, la monodia y el recitativo.¹⁰

A pesar de que el descubrimiento de América se llevó a cabo alrededor de 1492, la influencia artística dentro de este contexto, como la tradición musical que llevaron los primeros asentamientos de Europa a este continente generaron nuevos estilos y géneros musicales al combinarse con las tradiciones locales del nuevo mundo. Se puede mencionar en este contexto el ejemplo de la *sarabande* o zarabanda, indispensable en la Suite tradicional,¹¹ de la cual Randel¹² y Hudson¹³, señalan que probablemente nació en México o algún otro lugar de América Latina, su origen sigue siendo incierto.

Un aspecto importante para explicar la producción musical de la época fue la invención de nuevas formas e instrumentos. En 1600 en Italia, se inventaron nuevas formas musicales y de expresión tales como el bajo continuo, los recitativos y el uso de los “afectos”, característicos de la música de Bach y de Vivaldi.

Además de géneros musicales como la ópera, el oratorio, la obertura, la cantata, el concierto, la sonata con instrumento solista o en grupo (generalmente trio) música para instrumentos de teclado como la sonata *ex profeso* para estos, la suite y la fuga, entre otros. Ya en tiempos de Bach, quien se ubica en las últimas décadas del siglo XVII¹⁴ (Barroco tardío) muchos de estos géneros habían alcanzado un considerable grado de madurez.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ La suite es una colección de danzas, generalmente compuesta para música instrumental, en el barroco se hizo común una estructura basada en: *allemande, courante, sarabande y gigue*. Randel, Don Michael. (2001). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial. p. 961.

¹² Randel, Don Michael. (1999). *Diccionario Harvard de música*. Ciudad de México: Editorial Diana. p. 556.

¹³ Hudson, Richard. (s. f.) *Sarabande*. Junio 15, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574#24574.1>.

¹⁴ Morales y Marín, José Luis. op. cit. p. 8.

Partita III en La menor (BWV 827)

Contexto histórico de la obra

El antecedente de las partitas (BWV 825 - 830) se encuentra en 1723, en las obras del compositor alemán Johann Kuhnau (1660 – 1722), quien fue organista y *kantor* en la *Thomasschule* (la escuela de la parroquia de Santo Tomas en Leipzig, Alemania) desde 1684. Kuhnau dejó un par de obras innovadoras para teclado con el título de *Neue Clavier-Übung*, publicadas entre 1689 y 1692.

Johann Sebastian Bach sucedió a Kuhnau en el puesto de *Kantor zu St. Thomae et Director Musices Lipsiensis*¹⁵, un año después de la muerte de éste en 1722. Las partitas (BWV 825-30), fueron modeladas basándose en este *Neue Clavier-Übung* de Kuhnau, y a partir de ahí Bach tomó prestado el título general y el término partita. El clavecinista Suzuki comenta que, sin este lazo histórico, es difícil explicar por qué Bach decidió publicar este tipo de música en este contexto.¹⁶ Fue en el otoño de 1726, que Bach publicó la primera partita. En su portada se lee lo siguiente:

“... *Práctica del teclado, que consta de preludios, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, minuets, y demás galanterías para los amantes de la música para refrescar sus espíritus, por Johann Sebastian Bach, Kapellmeister para Su Alteza el Príncipe de Anhalt-Köthen y Chori Directore Musici Lipsiensis. Partita I. Editado por el autor. 1726...*”¹⁷

Esta primera publicación fue seguida por las partitas números dos y tres en 1727, partita número cuatro en 1728 y números cinco y seis en 1730. Christoph Wolff señala que hay versiones tempranas de las partitas 3 y 6 en las obras del segundo libro de Anna Magdalena publicado en 1725.¹⁸

¹⁵ Thompson, Wendy & Smallman, Basil. (s.f.) *Kuhnau, Johann*. Septiembre 22, 2012. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3788?q=kuhnau&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit.

¹⁶ Suzuki, Masaaki. (2002). *The six partitas*. Junio 16, 2013. De The Six Partitas. Sitio web: <http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/essay/CU1-e.html>.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Wolff, Christoph. (s.f.) *Johann Sebastian Bach*. Septiembre 23, 2012. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?qa=partita&search=search_in_article&button_search.x=0&button_search.y=0&button_search=search#hit_in_article1.

En 1731 Bach publicó juntas las seis partitas. Esta recopilación es la primera de una serie de obras para teclado con el título de: *Clavier-Übung* (ejercicios para teclado).¹⁹ Cabe mencionar que en la época en que Bach compuso esta obra existían instrumentos de cuerda punteada como el clavecín (llamado *Clavicembalo* en italiano)²⁰ y el clavicordio, que era un instrumento con una maquinaria de percusión directa hacia la cuerda por medio de unas placas metálicas llamadas tangentes.²¹ Su registro era más pequeño y su dinámica más apagada, a diferencia del piano moderno.

Las partitas son obras que se componen de una serie de movimientos a la manera de una *suite*, sin embargo, cada una de ellas comienza con un movimiento introductorio no dancístico, además de incluir las “galanterías” en lugar donde se ubican los movimientos opcionales. De este modo la partita número 3 en La menor (BWV 827) inicia con un movimiento llamada *Fantasia*.

Un punto interesante que señalar es que en el autógrafo del primer movimiento el título aparece como *Prelude* (figura 1). En la portada del libro donde se encuentra aparece el año 1725 además de las iniciales A M B, las cuales corresponden a: *Anna Magdalena Bach*, por lo que probablemente sea la versión temprana del libro de Anna Magdalena a la que se refería Wolff. Este autógrafo se conserva en los archivos del proyecto “Bach digital”. Se desconoce cuándo y por qué fue cambiado. Forkel, en su biografía pionera de Bach publicada en 1802, describe el impacto que tuvo el *Clavier- Übung*:

“... Esta primera obra comenzó a conocerse en 1726, así como las que siguen, hasta su impresión en 1731. Su publicación produjo un gran efecto en el mundo musical: nunca se habían visto ni oído hasta entonces tan excelentes composiciones para el instrumento. Quien se familiarizaba con algunos de estos trozos podía, gracias a ellos, hacer fortuna en el mundo...”²²

¹⁹ Terry, Charles Stanford (1963). *The music of J. S. Bach and introductions*, New York: Dover Publications.

²⁰ Chiantore, Luca. (2001) *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Egditorial. p.21.

²¹ Randel, Don Michael, op. cit. p. 108.

²² Forkel, Johann Nikolaus, op. cit. p. 113.

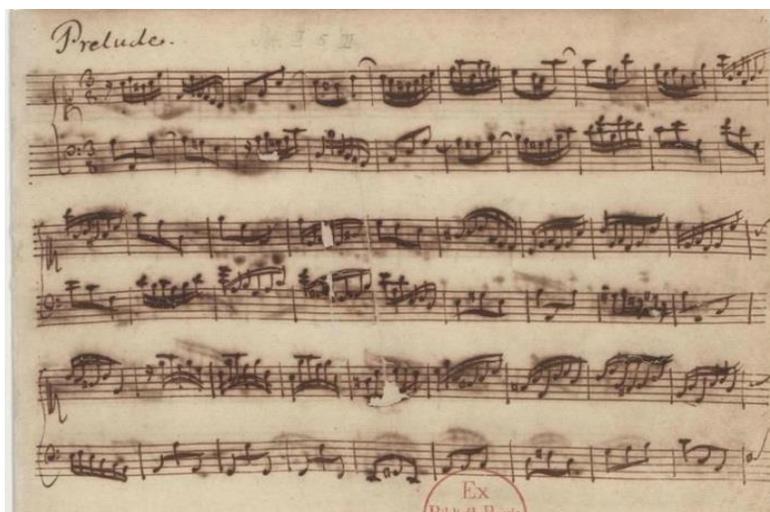


Fig. 1: Manuscrito de la primera obra de la partita no. 3 en la menor (BWV82

Análisis General²³

En la composición de la partita número 3 (BWV 827) Bach utilizó la misma secuencia de danzas usada en las *suites* inglesas y francesas: *allemande*, *courante*, *sarabande*, una danza o movimiento opcional y una *gigue*.²⁴ Los nombres de los movimientos se escriben de distinta forma en español, sin embargo se usarán los nombres originales que maneja la edición consultada.

La obra inicia con un movimiento adicional no dancístico, en este caso, una fantasía, quizá a manera de preludio, y las galanterías se hallan en el lugar donde se encuentra la danza o movimiento opcional. En la presente obra se encuentran los siguientes movimientos: Fantasía, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Burlesca*, *Scherzo* y *Gigue*.²⁵

A continuación se mencionará el aspecto histórico de cada una de las danzas o movimientos, así como sus características más sobresalientes, ya sean históricas, armónicas o rítmicas.

²³ Se trabajó sobre la edición:

Bach, Johann Sebastian. (1970). *Keyboard Music*. New York: Dover Publications.

Apoyo documental:

Wolff, Christoph. (s.f.) *Johann Sebastian Bach*. Septiembre 23, 2012. De Oxford Music Online. Sitio web:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=bach%2C+johann+sebastian&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit.

Randel, Don Michael. (1999). *Diccionario Harvard de música*. Ciudad de México: Editorial Diana.

²⁴ Randel, Don Michael, op. cit. pp. 478, 479.

²⁵ Bach, Johann Sebastian, op cit. p. 174.

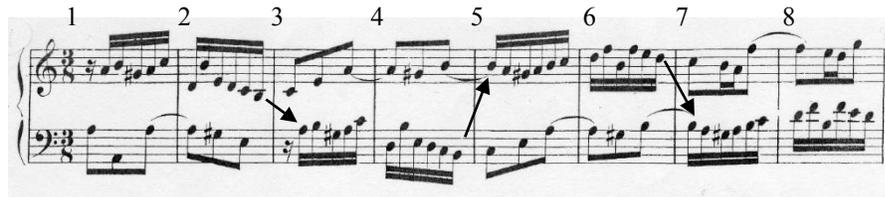
Fantasia

Historia

La fantasía, como género musical, es una obra de estilo libre y de carácter improvisado en donde se juega con la imaginación y la creatividad del compositor, lo que da como resultado un estilo único fuera de otras formas convencionales, como la forma sonata, la serenata o el nocturno. Su origen se remonta al siglo XVI en un antiguo género musical inglés llamado *fancy* muy cultivado por los clavecinistas ingleses de la época²⁶

Textura musical

La obra inicia a la manera de un preludio, con una estructura polifónica que consiste en dos voces, mismas que alternan motivos melódico-rítmicos a manera de imitación, como si se tratara de un canon (ejemplo 1)



Ej. 1: Primeros ocho compases de la fantasía, se puede apreciar cómo la línea melódica se alterna entre los dos registros (indicada con las pequeñas flechas) además de la forma imitativa entre las dos voces, las ideas musicales se agrupan cada dos compases, esto último produce un efecto auditivo de “pregunta y respuesta”.

Aunque se trate de una variante de la *suite*, ésta obra está basada en la misma estructura armónica, en donde todos los movimientos o danzas están compuestas en la misma tonalidad,²⁷ en este caso La menor.

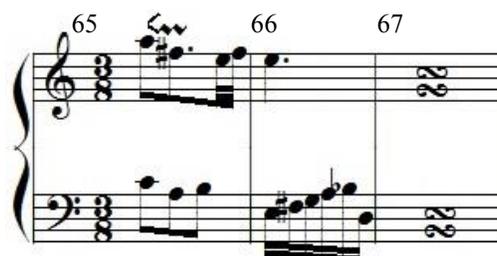
Compás y pulso

Escrita en compás de 3/8, la rítmica de este movimiento se torna compleja auditivamente a pesar de contar sólo con cuatro tipos de figuras rítmicas como son: negra con puntillo, octavo, dieciseisavo y treintaidosavo.

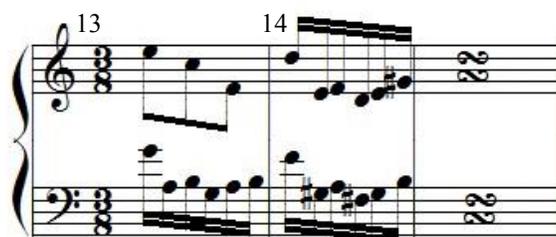
²⁶ Randel, Don Michael. op cit. p. 174.

²⁷ Ibidem. pp. 478, 479.

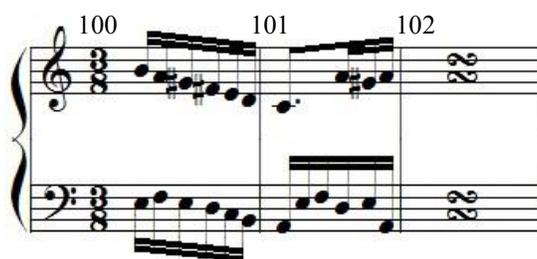
Una característica interesante es la constante fluidez del grupo de dieciseisavos que pasa de una voz a otra sin detenerse (véase ejemplo 1), salvo en algunos compases suspensivos o de respiración, por ejemplo, en el compás 65 (ejemplo 2) en donde se produce una respiración. Esta fluidez podría comprenderse como una sola línea que se alterna entre los dos registros de voz, y que a veces es reforzada en algunas partes en donde las voces suenan simultaneas con intervalos de sextas, como en el caso del compás 14 (ejemplo 3), o intervalos de terceras, como en el compás 100 (Ejemplo 4).



Ej. 2: Compases donde se realiza una respiración la cadencia mencionada en el párrafo anterior inicia en el compás 65.



Ej. 3: Se puede observar el refuerzo de la línea melódica de dieciseisavos en el compás 14, ambas voces con los intervalos de sextas, que en su mayoría son mayores.



Ej. 4: En este fragmento se puede apreciar un movimiento paralelo entre ambas voces compuesto por intervalos de sexta.

Estructura temática

La estructura de la fantasía podría aparentar una sola sección o tema, ya que la distribución de motivos, ideas y episodios es muy homogénea, no presenta secciones principales que contrasten entre sí, repetición de grandes secciones o el desarrollo de algún motivo melódico en particular. Sin embargo, dentro de la estructura del movimiento, si existen pequeñas secciones que tiene diferentes propósitos.

Un aspecto interesante en el plan tonal en este movimiento es que, si bien está basado en la tonalidad de La menor, contiene una sección escrita en Mi menor que inicia en el compás 31 (ejemplo 5). Luego de un puente tonal que inicia en el compás 24, finalmente la obra regresa de nuevo a La menor a partir del compás 79 (ejemplo 6). Por lo tanto toda la estructura temática de este primer movimiento se puede interpretar como una forma ternaria, como se puede observar en el esquema 1.



Ej. 5: Fragmento de la obra donde se muestra el inicio de la sección en mi menor, la cual comienza en el compás 31, esta sección está precedida por un puente tonal de 6 compases a partir del compás 25.



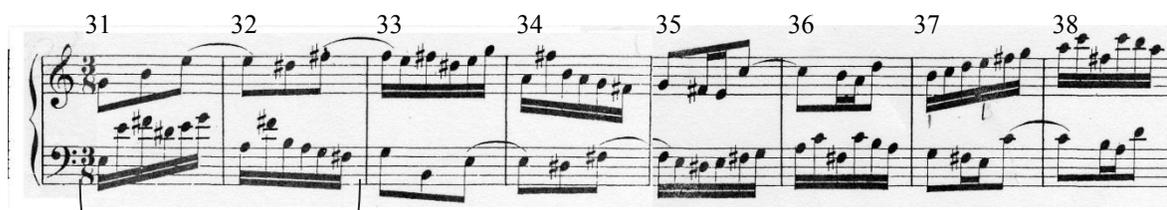
Ej. 6: Fragmento del primer movimiento, a partir del compás 79 la obra retorna hacia la tónica (La menor) aquí Bach vuela a ocupar una secuencia que ya se había presentado en el compás 21 (ver ejemplo 5) y que en este punto se usa como puente tonal para retornar nuevamente a la tonalidad original.

Sección única		
La menor, (compases 1 al 31)	Mi menor (compases 31 al 79)	La menor (compases 79 al 120)

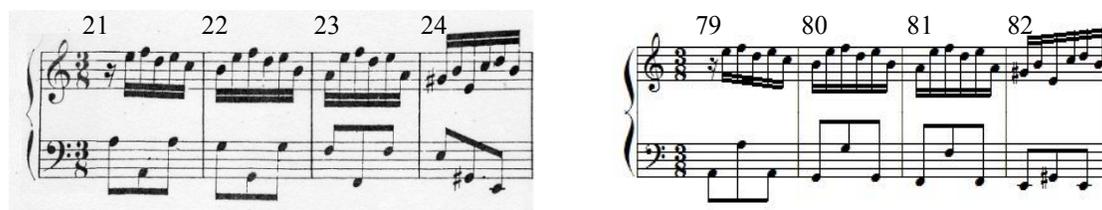
Esquema 1: Estructura tonal del primer movimiento (fantasía) y la cantidad de compases que posee cada sección.

Como último detalle se puede observar una estructura de frases o ideas musicales por cada dos compases. Por ejemplo, el compás 1 y 2 forma una idea, y del compás 1 al 8, se forma un tema o idea mayor, la cual se puede interpretar como una introducción (véase ejemplo 1).

Este mismo tema inicial reaparece resumido y en otra tonalidad en los compases 31 al 38, y también se pueden observar episodios que vuelven a aparecer con ligeras variaciones, como en los compases 21 al 24, (véase ejemplo 5), y en los compases 79 al 82 (véase ejemplo 6). Además de estas características la obra cuenta con un buen número de progresiones, las cuales tienen como finalidad conducir hacia un episodio, o sirven como puente para pasar a otra idea por ejemplo, en los compases 25 al 30 (ejemplos 9, 10 y 11).



Ej. 9: En este fragmento se puede observar una re exposición de los compases 1 al 8, y que ahora aparecen invertidos en la función de las voces, es decir, el tema (en corchete) ahora lo presenta la voz inferior, además de que éste inicia en la tonalidad de mi menor.



Ej. 10: Estos dos fragmentos son episodios que en apariencia son casi idénticos, se puede observar el pequeño cambio en la colocación de la voz inferior, que solo se invierte, ambos episodios probablemente tengan la función de puentes tonales para pasar a otra idea musical.



Ej. 11: Esta progresión, que corresponde a los compases 25 al 30, actúa como un puente tonal que conduce a la reexposición de la introducción, ilustrada en el ejemplo 5.

Allemande

Historia

La *Allemande*, es una danza procesional de compás binario (2/4 o 4/4), que data del siglo XVI, y fue utilizada a partir del siglo XVII en la *suite* como movimiento de apertura al igual que un preludio.²⁸ Probablemente se originó a partir de una variante alemana de la *Basse-danse*, llamada *Hoftanz* en Alemania. Este estilo de danza cortesana fue muy popular en la baja Edad Media y principios del Renacimiento.

Por otro lado, el término “*Allemande*” aparece como título de una *Basse-danse* en un manual de danzas y coreografías publicado en Londres en 1521 por Robert Coplande el cual lleva por título: *La manera de danzar las basse-danse en Francia y otros lugares, traducido del francés al inglés por Robert Coplande*. Posteriormente aparecieron a mediados del siglo XVI *allemandes* para laúd, guitarra y ensambles instrumentales.²⁹

Textura musical

Está compuesta de una estructura polifónica a tres voces, sin embargo, en la anacrusa y el primer compás la pieza inicia solo con dos voces, quizá a manera de introducción. Además de que en este primer compás se encuentra una armonía de tensión, creada por el acorde de dominante con séptima que se origina al ligar las notas del tercer tiempo y que resuelve cuando la tercera voz aparece en el siguiente compás. A partir de este punto se podría considerar como el momento donde comienza a desarrollarse esta pieza (ejemplo 12).

²⁸ Randel, Don Michael, op. cit., p. 24

²⁹ Ellis Little, Meredith & Cusick, Suzanne G.(s.f.). *Allemande*. Junio 15, 2012. De Oxford Music Online.

Sitio web:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613?q=allemande&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.



Ej. 12: Compás 1 y su anacrusa, en este fragmento se pueden observar las dos voces que aparecen al inicio de la obra hasta el acorde de dominante con séptima, señalado con el corchete.

Compás y pulso

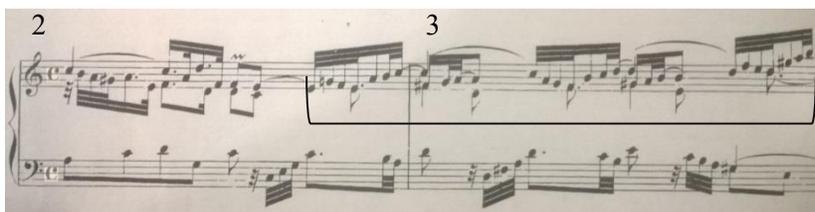
El compás de este movimiento es binario, escrito en 4/4, y comienza con anacrusa. Esta situación afectará la colocación de algunas progresiones durante el desarrollo de la obra. Un aspecto a subrayar es la división del compás, ya que es muy amplia, es decir, un pulso de un cuarto está dividido hasta llegar a un treintaidosavo. esta división, combinada con un pulso lento, da como resultado un tratamiento rítmico muy complejo, amplio y variado dentro de un solo compás, así que este movimiento solo necesita un número reducido de compases para exponer ideas musicales (ejemplo 13).



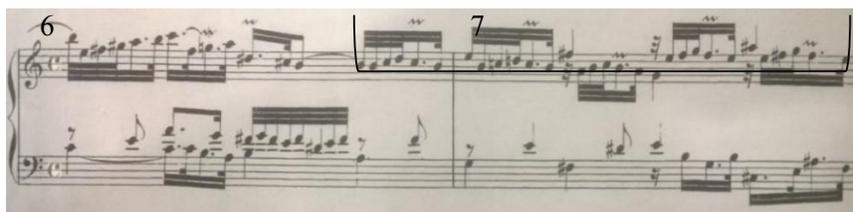
Ej. 13: Fragmento del compás 2 de la *allemande*, se puede observar la elaborada rítmica que permite la gran subdivisión de compás. En este punto se encuentra una modulación hacia Do mayor, relativo mayor de la tónica (señalada con el corchete) que preparará la primera progresión de esta obra.

Estructura temática

Consiste en dos grandes secciones (forma binaria A-B), y ambas presentan una estructura similar. Por ejemplo, se puede apreciar un tema introductorio en ambas secciones: compás 1 en la primer sección, y compás 9 en la segunda; ambos con su respectiva anacrusa, progresiones rítmicas y armónicas, algunas de ellas son amplias y complejas, abarcando más de un compás (ejemplo 14), y otras más pequeñas incluidas en él (ejemplo 15).



Ej. 14: Compases 2 y 3, se puede observar una progresión (señalada con corchetes) que inicia a partir del cuarto tiempo del compás 2 hasta el tercer tiempo del compás 3.



Ej. 15: Conjunto de pequeñas progresiones entre el compás 6 y 7 (señaladas con el corchete).

En apariencia, las dos secciones no poseen mucha diferencia entre sí, por lo que es probable que Bach aprovechara al máximo todos los recursos rítmicos y melódicos disponibles, resultando la segunda sección con elementos rítmicos que son variaciones de la primera. Como ejemplo se puede observar que los compases de inicio de ambas secciones existe una variación rítmica y de escritura entre ellas (ejemplo 16).



Ej. 16: Fragmento que corresponde al compás 9 con su anacrusa, comparándolo con el ejemplo 12 se puede apreciar cómo los motivos rítmicos son muy parecidos, solo siendo distintos en el manejo de la armonía, este fragmento está escrito en el V grado (Mi mayor) y resuelve a la tónica en el siguiente compás.

Courante

Historia

La *courante* es una danza de origen incierto que se mencionaba desde Renacimiento, en obras como la *Currendo* (1549) de Pierre Phalèse.³⁰ Sin embargo Randel menciona que su origen es más antiguo, alrededor del siglo XV en un tipo de danza italiana llamada *saltarello*, que probablemente sirvió de inspiración a la *courante* más antigua: la *corante du roy*, compuesta por Bernhard Schmit en 1577.³¹

Esta danza fue muy popular en Italia e introducida en Francia alrededor del siglo XVII, lo que originó dos estilos diferentes de esta danza: la *courante* francesa y la *courante* italiana. La *courante* francesa está escrita en tiempo moderado y en compás de 3/2 o 6/4 utilizando hemiolas en los acentos rítmicos, es de estructura contrapuntística y dentro de esta misma el tema principal o el motivo melódico cambia con frecuencia de registro. Por otro lado, la *courante* italiana es de compás de 3/8 o 3/4, de tiempo rápido, utiliza figuras rítmicas continuas unas tras otras y es de una textura homofónica.

Textura musical

Se pueden observar varios elementos musicales característicos de la *courante* italiana: una textura a dos voces bien definida, y una clara progresión de figuras rítmicas que se van repitiendo a lo largo de toda la obra. El tratamiento de las voces produce la sensación auditiva de una melodía acompañada. No obstante este movimiento es predominantemente polifónico, si bien en algunos puntos la voz grave podría tener la función de un bajo (ejemplo 17), escuchada por separado, se aprecia que es una melodía bien definida. Por otra parte, llama la atención una muy breve incursión de una tercera voz en los compases 18 al 20 (ejemplo 18), esta característica probablemente sea una forma de reforzar el peso sonoro al concluir la primera sección de la obra.

³⁰ Ellis Little, Meredith & Cusick, Suzanne G. (s.f.) *Courante*. Junio 11, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707?q=courante&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

³¹ Randel, Don Michael, op. cit. pp. 126-127



Ej. 17: Fragmento de la *courante* a partir del compás 5. Se puede apreciar la claridad de las dos voces y las figuras rítmicas que se repiten una tras otra, en este caso, octavo con puntillo y dieciseisavo.



Ej. 18: En este fragmento de tres compases a partir del compás 18 se observa claramente la incursión de la tercera voz en el segundo tiempo del compás 18 (corchete).

Compás y pulso

Posee un compás ternario de 3/4 y la sucesión de figuras rítmicas provocan la sensación de pulso rápido, característico de la *courante* italiana. Por otro lado, se puede apreciar un uso muy predominante de dos motivos rítmicos que constituyen la mayor parte de toda la pieza: dieciseisavos en grupos de cuatro, y octavo con puntillo y dieciseisavo. Este último elemento proporciona al movimiento una textura como de “saltos”, mientras que las progresiones de grupos de dieciseisavos le dan un cierto carácter fluido (Ejemplo 19).



Ej. 19: En este fragmento de dos compases (33 y 34) se puede apreciar cómo los dos elementos rítmicos principales se alternan de registro sonoro sin perder continuidad.

Estructura temática

Este tercer movimiento está construido en dos secciones (forma binaria A-B) y existe una gran similitud entre ambas a nivel rítmico. De nuevo, Bach aprovecha al máximo los recursos rítmico-melódicos disponibles en esta obra.

Por ejemplo se pueden apreciar dos grandes progresiones unidas entre sí, en donde los mismos recursos rítmicos solo se invierten para crear otra idea musical (ejemplo 20).



Ej. 20: En este fragmento de seis compases se puede observar cómo estas dos progresiones poseen los mismos elementos rítmicos, pero en el compás 37 se alternan de registro sonoro.

Un aspecto armónico es que en los compases 45 y 47 Bach utilizó dos recursos: acordes que funcionan como dominantes secundarias del IV grado (Re menor) y el V grado (Mi menor), y posiblemente notas de adorno, en este caso notas de escape (ejemplo 21).



Ej. 21: Los corchetes señalan los acordes con posible función de dominantes secundarias, mientras que las notas más agudas de los compases 45 y 47 se pueden interpretar como escapes.

Sarabande

Historia

La *sarabande* es una danza generalmente escrita en compás ternario y de pulso lento. Su origen es incierto y debatido en la actualidad. Según Randel, se sitúa alrededor del siglo XVI, y se menciona que probablemente se originó en la Nueva España y fue llevada al reino de España en Europa por este mismo siglo.³²

³² Randel, Don Michael, op. cit. p. 556.

Por otra parte Hudson menciona su posible origen como un tipo de danza con canto que nació en los territorios que ocupó España durante la conquista del territorio americano (América Latina). El mismo autor señala que existen varias referencias literarias de la *sarabande* en poemas y textos que datan alrededor de los años 1539, 1569 y 1579 como del escritor Fernando Guzmán de Mexia, Pedro de Trejo y Diego Duran. En el siglo XVII apareció una *sarabande* en un manual de guitarra italiano de Giolarmo Montesardo titulado: *Nuova inventione d'intavolatura*, aparentemente estuvo basado en la música de guitarra española.³³

Tiempo después, en la primera mitad del mismo siglo se desarrollaron formas instrumentales de esta danza en Francia e Italia, de donde surgieron dos tipos de *sarabande*: una de pulso rápido y otra de pulso lento. Esta última fue la que prevaleció en países como Francia y Alemania, y se usó como parte de la suite para uno o varios instrumentos.³⁴

Textura musical

El cuarto movimiento *sarabande* posee una textura polifónica compuesta por tres voces muy bien definidas, la obra esta bellamente adornada con un número considerable de mordentes, tanto descendentes como ascendentes. Se puede observar también un uso muy extendido de tresillos compuestos por dieciseisavos, los cuales normalmente estarían en grupos de dos. El uso de todos estos elementos consigue darle a la obra un desarrollo musical de considerable complejidad (ejemplo 22).



Ej. 22: Primeros compases de la *sarabande*, se puede observar inmediatamente los numerosos mordentes que aparecerán a lo largo de este movimiento. Además de los tresillos de dieciseisavo (corchete), los cuales también son abundantes, este fragmento en particular produce una sensación “ascendente”, quizá producida por los acordes de tensión que posee.

³³ Hudson, Richard.(s.f.). *Sarabande*. Junio 12, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574#24574.1>.

³⁴ *Ibidem*.

Compás y pulso

Este movimiento está escrito en compás de 3/4, sin embargo llama la atención el efecto sonoro que producen los *tresillos* y el pulso lento característico del movimiento, ya que estos elementos producen auditivamente la sensación de que la *sarabande* esté escrita en compás de 6/8. Naturalmente esta impresión desaparece al escuchar con detenimiento el acento del compás. Por otra parte, este recurso de los tresillos, permite utilizar un número mayor de notas en cada compás logrando un desarrollo muy elaborado y expresivo (ejemplo 23).



Ej. 23: Compases 5 al 12 de la *sarabande*, en este fragmento se puede observar más claramente el abundante uso de tresillos y de mordentes, a pesar de ser solo ocho compases, el tratamiento melódico y rítmico ya descrito produce un desarrollo muy elaborado,

Estructura temática

Esta *sarabande* se compone de dos secciones (forma binaria A-B). Quizá por el complejo desarrollo de los motivos musicales este movimiento no necesita un número grande de compases, una característica que ya se había observado en el segundo movimiento *allemande*. A primera vista ambas secciones aparentemente son muy semejante, sin embargo, la segunda sección es ligeramente más elaborada por poseer un número mayor de progresiones armónicas y rítmicas. Además de algunas inflexiones tonales, por lo que también es algo más extensa que la primera (ejemplo 24).

Ej. 24: Segunda sección de la *sarabande*, en este punto de la obra se puede observar un tratamiento tonal más elaborado, por ejemplo: la anacrusa del compás 13 inicia en el relativo mayor de la tónica (La menor), y la obra se desarrolla pasando por las tonalidades de Re menor (compás 15) y Fa menor (compás 19) y posteriormente la obra regresa a la tónica en el compás 22.

En el siguiente esquema se puede observar la estructura general de la pieza:

	A	B
C. 1-4 Tema introductorio.	C. 5-12 Desarrollo del tema.	C. 13 al 28 episodio

Burlesca

Historia

En este quinto movimiento de la partita, se encuentra una de las “galanterías” que describió Bach en el título principal de su *Clavie-übung*: La burlesca. Este movimiento no es una danza propiamente dicha, en lugar de eso, es una pieza que según Randel describe como (... *una composición de un personaje juguetón...*).³⁵

³⁵ Randel, Don Michael, op. cit. p.80.

Por otro lado, Schwand la describe como una pieza de origen humorístico que apareció en el siglo XVII y derivó del subgénero literario de la comedia, del mismo nombre.³⁶ El mismo autor menciona a una persona llamada J.G. Walther quien en 1732 describió: (...*la música burlesca como 'jocosa' y 'divertida', y la refirió como piezas en las que melodías risibles, compuestas por quintas y octavas, aparecen junto con melodías serias...*). Este comentario, según el autor, probablemente se refiere a los efectos cómicos alcanzados por los compositores de ópera bufa italiana en el siglo XVIII³⁷. Una característica muy importante es su temprana aparición en el manuscrito del libro de Anna Magdalena Bach bajo el título de *Menuet* (Figura 2).



Fig. 2: manuscrito de la burlesca, el título original de esta pieza aparece como *menuet*.

Textura musical

La burlesca tiene una escritura a tres voces indicada inmediatamente en el primer compás (ejemplo 25). Sin embargo, llaman la atención algunos pasajes en donde solo se encuentran dos voces, esto quizá sea, para dar un poco de contraste entre las ideas musicales ya que no son numerosos. Solo hay doce compases repartidos en toda la obra y la mayoría de ellos están muy cerca del final (ejemplo 26).

³⁶ Schwandt, Erich, (s.f.) *Burlesque*. Agosto 26, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04381?q=burlesca&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

³⁷ *Ibidem*.



Ej. 25: Primeros cuatro compases de la burlesca, estos podrían considerarse como una introducción a la obra, observe los dos silencios de cuarto, señalados con el corchete, que indican la presencia de dos voces en la clave de Fa.



Ej. 26: Fragmento de nueve compases, en esta sección de la obra solo se usan dos voces hasta el compás 38, en donde vuelve la tercera voz.

En el fragmento ilustrado en el ejemplo 26 se puede observar una progresión de dominantes auxiliares a partir del relativo mayor de la tónica. Pasando por Re mayor y por Mi mayor hasta llegar nuevamente a La menor. Posteriormente la pieza continúa su desarrollo en la tonalidad original.

Compás y pulso

Este quinto movimiento, está escrito en compás ternario (3/4) con una subdivisión binaria. Como se trata de una obra de carácter “jocoso” el pulso de esta tendría que ser acelerado y quizá con un carácter *allegro*. Por otro lado, se puede observar un uso constante de grupos de dieciseisavos los cuales le proporcionan a la obra un carácter fluido (ejemplo 28).



Ej. 28: En este fragmento de cuatro compases se puede apreciar el uso de dieciseisavos los cuales están distribuidos entre las voces extremas. La continuidad y la posición en la que se encuentran estos elementos consiguen darle a la obra un pulso rápido y fluido.

Como la estructura rítmica de este movimiento es binaria resulta muy homogéneo el reparto de los diferentes elementos rítmicos que lo componen. Y a pesar de la predominancia de dieciseisavos también el uso de octavos y cuartos crean un efecto contrastante de tiempo, como si se tratase de puntos de respiración. En el ejemplo 28 se puede apreciar un buen ejemplo de este fenómeno rítmico.

Estructura temática

Esta obra está constituida por dos secciones principales (forma binaria A-B), y dentro de cada una de ellas se puede notar cómo las ideas musicales están muy bien definidas a diferencia de los otros movimientos. Por ejemplo, al inicio de la obra se puede observar un sistema completo de cuatro compases a manera de introducción (véase ejemplo 25), e ideas musicales que están mayormente compuestas por dos compases (ejemplo 29). Otra característica que se puede notar es el uso de ideas musicales en donde la estructura rítmica se repite idéntica cambiando solamente la altura de las voces (ejemplo 30).



Ej. 29: Fragmento de Una idea musical compuesta por dos compases.



Ej. 30: Progresión de dos compases: el número 5 y 6, se puede observar que se trata de la misma estructura rítmica, la cual solo cambia de altura.

Un aspecto interesante a observar es la interacción entre las ideas musicales que estructuran este movimiento: un fenómeno de “pregunta y respuesta” entre ellas. En algunos puntos éstas cambian de altura sonora conservando la estructura rítmica, como en el ejemplo 25, y forman un “diálogo” como en el fragmento ilustrado en el Ejemplo 30.

Scherzo

Historia

El sexto movimiento de la obra se encuentra otra de las galanterías descritas por Bach: el *Scherzo*. Russell menciona que este tipo de composición aparece a principios del siglo XVII en Italia, donde el término *Scherzo* (palabra que se originó del alemán *Scherz* y *scherzen*, y significa: broma) fue aplicado por primera vez en la obra del compositor Gabriello Puliti titulada: *Scherzi, caprichos y fantasie, por cantar a causa voci*. Alrededor de 1605 y el compositor Claudio Monteverdi ocupó este mismo término por el año 1607 en su obra *Scherzi musicali*.

Tiempo después Michael Praetorius lo introdujo en Alemania como sinónimo de aria en su obra: *Syntagma Musicum*, de 1619.³⁸ La palabra “*scherzo*” tuvo varios significados durante el barroco; por ejemplo, en la primera mitad del siglo XVII se aplicaba el término a obras vocales con danza coreografiada, como en la obra *Scherzi musicali* de Monteverdi.

Un ejemplo del uso de este término antes de 1650. Dentro de esta obra se conocía como *scherzo* a un tipo de música para danza coreografiada llamado *Balletto*. Más adelante, hasta el siglo XVIII, el término se aplicó a obras instrumentales que aparecen como un movimiento dentro de una obra más grande.³⁹

Textura musical

La textura de este sexto movimiento se puede interpretar como homofonía por el efecto sonoro que producen las tres voces en los primeros cuatro compases de la pieza (ejemplo 31). La voz media y el bajo producen un efecto de acordes de acompañamiento, mismo que se repite en los compases 13 al 16, y en el compás 29 hasta el compás 30 (ejemplo 32).

³⁸ Russell, Tilden A. (s.f.). *Scherzo*. Agosto 27, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24827?q=scherzo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

³⁹ Randel, Don Michael. (2003). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial. p. 998.

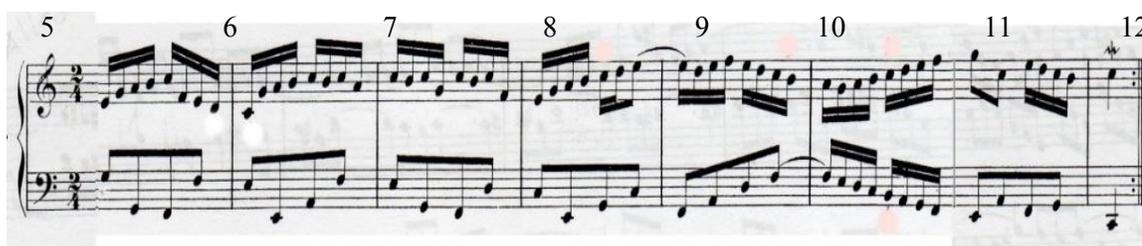


Ej. 31: Fragmento de cuatro compases del scherzo, aquí se puede apreciar como la voz media y el bajo construyen acordes (corchete) que van sosteniendo armónicamente a la voz superior. Este efecto produce una textura homofónica en el inicio de la obra.



Ej. 32: Inicio de la segunda sección del scherzo en el compás 13, se puede observar la misma estructura rítmica que se utilizó en el inicio del movimiento (véase ejemplo 31). La diferencia radica en la estructura armónica de esta sección, que inicia con el relativo mayor, y realiza una modulación sin preparación al segundo grado de este mismo (Re menor, corchete)

Resulta peculiar el manejo de las voces en algunos puntos de la obra: Bach realizó una característica al inicio donde se puede apreciar un acorde de cuatro notas, el cual se va reduciendo nota a nota hasta quedar una sola. Es posible interpretar esto como una “broma musical” por el hecho de que la obra “engaña” al oyente apareciendo como una composición a varias voces (ejemplo 33).



Ej. 33: A pesar de que la obra está escrita a dos voces, se puede observar en este fragmento un pasaje que inicia en el compás 5 en donde solo hay dos voces.

Compás y pulso

Este movimiento está compuesto en compás binario de 2/4 y con subdivisión binaria (véase ejemplo 31). Este *Scherzo* es un ejemplo de los primeros *scherzi* (palabra italiana plural de *scherzo*) del siglo XVIII compuestos en compás binario y sin una sección central a manera de un “trio”. Como dato histórico, antes del cuarteto de cuerda Óp. 33 del compositor Joseph Haydn, (punto de partida del Tradicional *scherzo* clásico en compás ternario y con sección central o “trio”) la gran mayoría de *scherzi* estaba escritos de esta forma (ejemplo 34).

Ej. 34: Fragmento de dieciséis compases en donde se puede apreciar el predominante uso de figuras de dieciseisavos, sobre todo a partir del compás 5 hasta la barra de repetición. Aquí también se puede apreciar una pequeña sección de dos voces a partir del compás 5 que se puede interpretar como un elemento temático dentro de la sección A.

Por otro lado, en la sección “historia de la obra” se menciona que los *scherzi* durante las primeras décadas del barroco tenían características de piezas ligeras y ágiles. En este movimiento se puede apreciar una escritura muy fluida con dieciseisavos como figuras rítmicas predominantes, (véase ejemplo 34).

Estructura temática

Este movimiento se compone de dos secciones principales (forma binaria A-B) rítmicamente muy similares. La diferencia radica en la estructura armónica: El inicio de la primera sección (primeros compases) está escrito en la tonalidad de La menor (véase ejemplo 31). Mientras que el comienzo de la segunda sección (véase ejemplo 32) está escrito en el relativo mayor.

La segunda sección posee un desarrollo tonal más elaborado; por ejemplo, una modulación sin preparación hacia la tonalidad de Re menor ilustrada en el ejemplo 32, un acorde quebrado de sexta napolitana en el segundo tiempo del compás 17 (ejemplo 35) y un acorde de tónica en primera inversión con la séptima añadida, el cual funciona como punto de partida para una progresión de acordes de séptimo grado (Si menor) que posteriormente resuelven en la dominante escrita también en primera inversión (ejemplo 36).

Por último, una característica interesante a resaltar es la presencia de secciones más pequeñas relativamente visibles a simple vista que se distinguen por poseer una textura a dos voces. La primera se encuentra en la sección A partiendo de la anacrusa del compás 5 al compás 12 (véase ejemplo 34) y otra sección de las mismas características a partir del compás 17 hasta el 28 (ejemplo 37). Se puede observar la estructura completa de la pieza en el esquema 2.



Ej. 35: En este fragmento se puede apreciar el acorde quebrado de sexta napolitana que resuelve a la dominante de re menor (corchete).



Ej. 36: Aquí se ilustra la progresión que inicia con el acorde de tónica en primera inversión con la séptima añadida hasta la dominante de la tónica (Mi).

Ej. 37: Fragmento donde se puede observar la sección más pequeña de dos voces a partir del compás 17 hasta el 28. La sección B inicia en la barra de repetición del compás 12.

Sección A	
Sección a1: C. 1- 4 Tres voces.	Sección a2: C. 5-11 Dos voces.

Sección B	
Sección b1 C. 17- 27 Dos Voces.	Sección b2 C. 28-32 Tres Voces.

Esquema 2: Aquí se puede observar con más claridad la estructura de las dos grandes secciones y las estructuras más pequeñas de estas.

Guigue

Historia

El último movimiento de la obra es una danza que, según Randel, se remontan al siglo XVI en un tipo de danza muy popular en Irlanda e Inglaterra llamado *Jig*. Por otro lado el término *gigue* proviene de la lengua francesa⁴⁰ y se usaba durante la baja Edad Media (alrededor de 1050) como sinónimo de un instrumento de cuerda frotada llamado *rabel*.⁴¹

⁴⁰ Randel, Don Michael, op. cit., pp. 199, 244.

⁴¹ Remnant, Mary. (2002) *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Ma Non Troppo. p. 47.

Sin embargo, Ellis Little, menciona que la palabra *gigue* proviene un verbo aparentemente en lengua inglesa: *giguer*, que significa saltar o brincar.⁴² Esta palabra quizá se usó en esa época para referirse a la danza *Jig*.

La forma instrumental aparece en Inglaterra en los inicios del siglo XVII en colecciones de piezas musicales como en la obra del compositor Anthony Holborne titulada *La Citharn Schoole* la cual aparece en 1597.

Posteriormente en Francia esta obra aparece como danza dentro de una suite por el compositor Nicolas-Antoine Lebègue⁴³. Al igual que la *courante*, se desarrollaron dos tipos de *gigues* a lo largo de la historia: La tipo francesa y la tipo italiana. En la *gigue* francesa, el compás es ternario escrito en 6/8 ó 3/8, de un tiempo moderado y una textura polifónica imitativa similar a una fuga. Mientras que la italiana es de un tiempo más rápido, usa un compás de 12/8 y su textura es más bien homofónica.⁴⁴

Textura musical

El último movimiento de la obra posee las características de la *gigue* tipo francesa. Ya que se puede advertir una textura polifónica escrita a tres voces y una estructura temática muy similar a la de una fuga. Se puede apreciar cómo las tres voces van apareciendo gradualmente; este fenómeno podría interpretarse como análogo a la exposición del sujeto o tema en una fuga.

Posteriormente las voces estructuran un desarrollo o exposición, el cual resulta complejo por la fluida sucesión de cada una de ellas. Finalmente se presenta una reexposición del tema hasta terminar en una *semicoda* (ejemplo 38).

⁴² Ellis Little, Meredith. (s.f.) *Gigue*, Junio 20, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123?q=gigue&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.

⁴³ *ibídem*.

⁴⁴ Randel, Don Michael, Op. Cit. P. 199

1 2 3

Gigue.

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14

Ej. 38: Primeros compases de la *gigue*. Los corchetes señalan las tres voces que la componen y el momento donde inician cada una de ellas en forma de *stretto* (el tema o sujeto inicia antes de que finalice completamente). A partir del compás 10 termina la exposición de las voces e inicia el desarrollo de la obra.

Compás y pulso

Éste movimiento está escrito en compás de 12/8 en subdivisión ternaria. Quizá por la extensión de las ideas musicales la pieza fue escrita en 12/8 y no en compases de 6/8 o 3/8 como normalmente está medida la *gigue* tipo francesa según la historia de la obra (Ejemplo 39).

36 37 38

Ej. 39: En este fragmento de la pieza se consigue observar una extensa idea musical a modo de episodio, compuesta por progresiones se advierte cómo la conducción de las voces posee la misma estructura rítmica y de altura sonora, solo que toda la idea musical va descendiendo por grados conjuntos.

Estructura temática

Esta pieza se estructura en dos secciones muy bien definidas (forma binaria A-B). En la primera sección el sujeto inicia en la tónica y con dirección ascendente (ejemplo 40); mientras que en la segunda sección el sujeto aparece invertido (descendente) y está escrito en la dominante (ejemplo 41)



Ej. 40: Detalle de los primeros dos compases de la *gigue*. Esta idea musical puede interpretarse como una especie de sujeto ya que aparecerán de nuevo en otros tonos cuando se presenten las otras dos voces que componen la polifonía de esta obra.



Ej. 41: El mismo sujeto con el que inicia la *gigue* ahora aparece invertido al iniciar la segunda sección de la obra en el compás 25 en adelante.

La estructura temática que posee la pieza se puede clasificar de forma similar a una fuga. Primero se distingue la presentación de un tema o sujeto en el compás 1 y 2, el cual después aparece en la segunda voz en los compases 3 y 4 y reaparece por tercera vez en la voz más baja en los compases 8 y 9. Toda esta parte de 9 compases correspondería a la exposición del sujeto en una fuga (véase ejemplo 38).

La pieza continúa con un episodio que se desarrolla en los compases 10 al 13 (ejemplo 42). Finalmente aparece una reexposición en los compases 20 y 21 y una especie de “coda” para finalizar la primera sección de la obra en el compás 24 (ejemplo 43).



Ej. 42: En este fragmento se observa un episodio que se expone después de la presentación de las tres voces.

Ej. 43: Reexposición del sujeto o tema que inicia en la anacrusa del compás 20 (corchete). La coda o el final comienzan en el compás 22, si bien este fragmento aparentemente posee una función conclusiva, auditivamente no sugiere una sensación de reposo completa ya que esta sección termina en la dominante.

Por último, se puede notar que la segunda sección posee una estructura similar a la primera. Solo que el tema o sujeto se presenta de forma invertida (véase ejemplo 41) iniciando en el bajo. A diferencia de la primera sección en donde el tema inicia en la voz superior, después en la voz media y finalmente la voz aguda.

En esta última sección se puede apreciar una coda más elaborada de tres compases que inicia en el compás 48 basando en el cuarto y quinto grado. Finalmente se emplea una tercera de picardía en las últimas notas, lo que genera la sensación de resolución y de conclusión (ejemplo 44).

Ej. 44: Sección B de la *gigue* donde se pueden advertir los elementos más distintivos que la diferencian de la sección A: Los tres sujetos o temas invertidos aparecen en orden ascendente (señalados con los corchetes) y una coda más elaborada que inicia en el compás 48 para concluir el movimiento y la obra completa.

Sugerencias de interpretación

Esta obra fue compuesta en un contexto histórico donde los principales instrumentos de teclado eran de cuerda punteada como el clavecín y sus variantes (espineta Virginal y clavicémbalo). Estos instrumentos provenían desde el siglo XVI, y estaban bien establecidos en la época que Bach compone su *Clavier- Übung*.

Estos instrumentos no poseían tantas posibilidades de ejecución, a diferencia del piano moderno, por lo que es probable que los compositores y los intérpretes de la época se valieran de otro tipo de recursos que tuvieran más que ver más con el pulso de la obra que con la forma de ataque al teclado.

En la edición de Ludovica Mosca de las *Invenções y sinfonías* de Bach⁴⁵ se menciona que los elementos del discurso retórico griego clásico fueron aplicados en tiempos de Bach a la música. La analogía de estos elementos del discurso corresponden al fraseo y a la articulación de la ejecución musical, por ejemplo, la notas con puntillo y las *notes inégales* (notas desiguales) las cuales permitían una ejecución musical más expresiva para contrarrestar la igualdad mecánica de los instrumentos de teclado de la época.

Por lo mencionado anteriormente es posible hacer uso de diferentes formas de articulación digital para el ataque hacia el teclado, los cuales son muy variados. Pero existen tres tipos de articulación básica, de los cuales, se derivan muchos otros. Estos son: *Staccato* (notas cortas), *Portato* (notas de duración media) y *Legato* (notas ligadas). El uso de estos elementos permitirá realizar un tipo de ejecución muy variado en cada una de los movimientos de la obra, además de permitir una improvisación de interpretación muy variada. Este último punto quedara a juicio del intérprete el experimentar con estos modos de articulaciones.

Otro punto importante a mencionar es que los instrumentos de la época poseían mecanismos sencillos que no podían variar de rango dinámico, por lo que la edición trabajada de esta obra.⁴⁶ En una edición de 1731 (figura 3), y parte de los manuscritos ilustrados en las figuras 1 y 2, carecen de indicación dinámica alguna, desde luego esto no es esencialmente estricto pues a pesar de la naturaleza del instrumento en que fue creada y de que no hay suficientes pruebas de que esta obra tuviera indicaciones dinámicas o no, se pueden realizar improvisaciones con el rango dinámico durante la ejecución de la misma en los puntos donde se considere apropiado.

⁴⁵ Bach, Johann Sebastián. (2008) *Invenções y sinfonías*. Barcelona: Editorial Boileau.

⁴⁶ Bach, Johann Sebastian, (1970) *keyboard music*, New York: Dover publications.

Es recomendable que haya un contraste de pulsos entre los diferentes movimientos de forma parecida a una sonata, es decir, hay movimientos de pulso rápido y después de pulso lento. Esto es con la idea que existan variaciones dentro de la obra, ya que es muy extensa y se corre el riesgo de volverse tediosa tanto para el ejecutante como para el público.



Fig. 3: Primera edición de la partita número 3, que data de 1731.

A continuación se comentan las ideas de la ejecución de cada uno de los movimientos de la partita no. Tres (BWV 827) en La menor:

Fantasia

La fluidez de la escritura en este primer movimiento podría ejecutarse en un pulso rápido. Si bien la fantasía es de un carácter libre, una interpretación demasiado rápida hace perder el sentido melódico de las líneas de canto. Y una interpretación lenta hace parecer un ejercicio de digitación. Se sugiere lo siguiente:

Una velocidad ágil haciendo énfasis en los motivos que se repiten a manera de canon, es decir, estos tienen que ser exactamente iguales. Para hacerlos más interesantes se pueden usar los tres tipos de articulaciones en puntos estratégicos como en puntos de respiración, en progresiones de ideas y en finales de frases.

Pequeñas variantes agógicas como son *ritardandi* o pequeñas respiraciones de frases (pausas) se pueden combinar para hacer más variada la interpretación.

Tatar de definir completamente las dos líneas melódicas que componen esta pieza, ya que a pesar de que se trate de un movimiento imitativo (canon) ambas melodías son independientes.

Allemande

Después del primer movimiento, sería recomendable una ejecución más lenta y con una intención más reposada; este movimiento puede ejecutarse como articulación *legato* y puede sugerirse realizar contrastes dinámicos *in crescendo* en ideas melódicas que sean progresivas.

Courante

La obra continúa con un movimiento que se recomienda ejecutar en un pulso rápido, esto es con el propósito de contrastar con esta última. En este punto se sugiere tocar esta pieza con un carácter “apresurado” y hacer énfasis en los motivos que se repiten constantemente, como las figuras de octavo con puntillo presentes en la mayoría de la pieza, en los cuales se recomienda acentuar la última nota. Para referencia se puede consultar el ejemplo siguiente:



Sarabande

De nuevo es recomendable hacer un contraste entre pulsos, en este caso pulso lento, ya los ornamentos que contiene esta pieza (los cuales son abundantes, véase el apartado *sarabande* en este documento) necesitan un espacio amplio para poder ejecutarse sin perjudicar la regularidad del pulso.

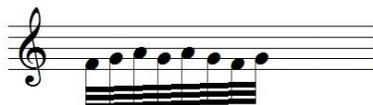
En la edición utilizada⁴⁷ se proponen estos adornos, los cuales son mordentes inferiores:



Este tipo de ornamento suena muy sencillo si el pulso de la obra es lento, por lo que se propone la siguiente ornamentación:



Y puede ejecutarse de dos formas:



Ornamentación propuesta por Wilhem Friedermann Bach ilustrada en el *Klavierübung IV*⁴⁸



Ornamentación propuesta en este trabajo.

Burlesca

En el siguiente movimiento se presenta una pieza en la cual se aconseja usar un pulso rápido con el propósito de distinguirla del movimiento anterior. Como sugerencia también se invita a revisar el análisis de este movimiento para tener una idea del tipo de carácter que podría ser útil al interpretar esta obra.

⁴⁷ Bach, Johann Sebastián, op. cit. p. 161

⁴⁸ Bach, Johann Sebastian. (1937) *Klavierübung IV. teil Aria mit verschiedenen veränderungen (Goldber-variationen)* Estados Unidos: C. F. Peters. p. 52.

También se aconseja usar los distintos tipos de articulación y rangos dinámicos ya mencionados en el primer movimiento *Fantasia*, de esta forma se puede realizar improvisaciones interpretativas en los puntos que se crean más convenientes y permitirá resaltar al gusto del intérprete las ideas musicales que componen esta pieza.

Scherzo

En este punto de la obra, se puede hacer una variación dentro de la sucesión de pulsos ya usados hasta aquí. Los cuales son:

fantasia: pulso rápido

allemande: pulso lento

courante: pulso rápido

sarabande: pulso ligeramente más lento

burlesca: pulso rápido

Se proponen dos velocidades de ejecución:

En pulso rápido a la misma velocidad que la burlesca y acortar el tiempo de separación entre ambos movimientos, de esta manera se harán sentir movimientos que comparten carácter de interpretación, el cual es muy parecido. En el análisis de ambas piezas se mencionan características como “broma”, en el caso del *scherzo* y “jocoso”, en el caso de la burlesca.

Una ejecución en pulso lento, esto se sugiere debido a que en la historia del *scherzo* también se menciona que el término se aplicó para música de danza (El *balletto*) en la obra de Monteverdi *Scherzi musicale*. Sería otra propuesta interesante si el intérprete decide continuar con el esquema de pulsos rápido-lento-rápido.

Gigue

Siguiendo la secuencia de pulsos propuesta en esta obra, la pieza queda colocada en los movimientos de pulso rápido, que también es sugerido por la estructura muy fluida que posee la pieza. Sin embargo, por esta característica se recomienda realizar acentos en ciertos puntos de las líneas melódicas, ya que de otra forma se corre el riesgo de provocar una ejecución

muy uniforme en donde es posible que no se reconozcan las ideas musicales. La propuesta de acentuación es la siguiente:

Gigue.



The image shows a musical score for a piece titled "Gigue." in 3/8 time. It consists of three systems of music. The first system is a single staff with a treble clef, showing a melodic line with several accents marked above the notes. The second and third systems are grand staves, each with a treble and bass clef, showing a more complex accompaniment with many notes and some accents. The key signature has one sharp (F#).

En este fragmento se proponen algunos acentos marcados, mismo que se pueden volver a repetir en ideas musicales similares.

Sobre las repeticiones

Con excepción de la fantasía todas las demás piezas de la partita tienen barras de repetición y están estructuradas en forma binaria. La decisión de repetir las secciones depende mucho del tiempo que se disponga para tocar la obra ya que la duración de la misma aumenta considerablemente si se realizan todas las repeticiones. Se puede optar por dos formas de tratar esta situación:

En el caso de que la obra sea interpretada para grabaciones se pueden realizar las repeticiones tal cual lo indica la misma, y la velocidad en que sea ejecutada la definirá el tiempo disponible al grabar.

En recitales cortos se propone no repetir las secciones, o de acuerdo al tiempo disponible, se puede optar por repetir solo la primera sección.

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)



Sonata número 11 en La mayor (KV 331)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Perfil Biográfico:⁴⁹

Wolfgang Amadeus Mozart nace en Salzburgo, Austria, el 27 de enero de 1756, hijo de Leopold Mozart y Ana María Pertl. Comenzó sus estudios musicales con su padre a la edad de 5 años. Cliff y Stanley mencionan que de esta época provienen sus primeras obras.⁵⁰

En 1761 Mozart realizó su primera aparición pública en la Universidad de Salzburgo. Es probable que en ese año iniciara los numerosos viajes junto con su padre y su hermana Ana María Mozart con el propósito de dar a conocer su talento ante diversas cortes y recintos.

Otros viajes tuvieron lugar entre 1762 y 1773 por las principales ciudades de Europa, como en 1762 en donde son presentados ante Maximiliano José III Electo de Baviera. En 1763 viajan a Bruselas y al año siguiente son presentados ante el Rey Luis XV. En su estancia en Francia se publican sus primeras obras: sonatas para violín y piano k. 6 al 9.

Mozart y su familia partieron a Viena en 1767 en donde se celebraron las bodas del Rey Fernando IV de Nápoles. Aparentemente Mozart debió participar en las festividades; sin embargo la esposa del Rey muere de viruela y todas las festividades se cancelan; al salir de Viena Wolfgang y su hermana presentan síntomas de esta enfermedad. En 1769 Wolfgang regresa a Salzburgo, donde se le concedió el título de *Konzertmeister* en la corte de Salzburgo. A finales de ese año parte de esa ciudad junto con su padre hacia Italia llegando a Verona el 27 de diciembre. En junio de 1770 Mozart recibe la condecoración de la espuela de oro por parte del Papa Clemente XIV en Roma.

⁴⁹ Para el siguiente perfil se tomaron en cuenta las siguientes fuentes:

Eisen, Cliff & Sadie, Stanley. (s.f.). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Septiembre 14, 2014. De Oxford Music Online. Sitio web:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3?q=mozart&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit.

Burkholder Peter & Grout, Donald. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Irving, John. (1997). *Mozart's piano sonatas*. Great Britain: Cambridge University Press.

Landon, Robins. (1989) *1791 El último año de Mozart*. Madrid: Ediciones Siruela.

Randel, Don Michael. (1999). *Diccionario Harvard de música*. Ciudad de México: Editorial Diana.

⁵⁰ Eisen, Cliff & Sadie, Stanley. op. cit.

Mozart y su padre regresan a Salzburgo en 1773. En su estancia en Italia sería reconocido en la mayoría de los lugares donde ofreció conciertos; Mozart fue ampliamente reportado en los distintos lugares en donde ofreció conciertos como el 20 de marzo 1770 en el diario el *Notizie del mondo de Florencia* donde se menciona su participación en la “magnífica academia” del Conde de Firmian. Mientras que el diario de Hamburgo *Staats-und Gelehrte Zeitung* se describió sobre su talento musical⁵¹.

En 1774 Mozart se retira de la corte de Salzburgo por discrepancias, las cuales fueron el bajo sueldo y un supuesto maltrato por parte del Arzobispo Hieronymus Colloredo. En 1777 Mozart y su padre son destituidos de la corte, por lo que Mozart viaja hacia distintas ciudades como Mannheim, Múnich y Augsburgo en busca de empleo, aparentemente sin éxito.

Mozart se trasladó hacia Viena alrededor de 1777; durante este trayecto permaneció una temporada en la ciudad de Mannheim donde conoce a la familia Weber y es en la casa que la familia disponía para alquiler donde Mozart se alojó alrededor de 1781.

En este periodo conoce a quien sería su futura esposa: Constanza Weber; la fecha de la boda fue alrededor del 4 de agosto de 1782.⁵² En Julio de 1783 Mozart realizó un último Viaje hacia Salzburgo⁵³ probablemente en noviembre. Es en este periodo donde se compone la sonata K 331.⁵⁴

A su llegada a Viena Mozart aprovecha todos los medios posibles para establecerse como músico independiente generando recursos económicos con la composición de su *singspiel*⁵⁵ *Die entführung aus dem serail* (El rapto en el Serrallo); además de la enseñanza musical, los conciertos públicos y privados, la publicación de sus obras y el contrato como músico de cámara de la corte probablemente por el emperador José II.⁵⁶

⁵¹ Eisen, Cliff & Sadie, Stanley. op. cit.

⁵² Laguardia, Ernesto (1956). *Mozart, su vida y su obra*. Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. p. 46

⁵³ Idem

⁵⁴ Irving, John, op cit. p. 67

⁵⁵ El *singspiel* es una obra dramática musical con textos alemanes, la Musca se alterna con diálogos hablados y con coros, generalmente aborda escenas rurales y exóticas. Randel, Don Michael. op. cit. p. 458.

⁵⁶ Burkholder, Peter & Grout Donald, op. cit. p 624.

Mozart comenzó a parecer problemas económicos durante la guerra que sostuvo el Sacro Imperio Romano Germánico contra los turcos, lo que mermó los mecenazgos a los que estaban ligados los salarios de los músicos de las cortes. En 1788 Mozart y su familia se mudan a un distrito más económico para poder solventar los gastos.

En 1791 se estrena el *singspiel*: *Die Zauberflöte* (la flauta mágica) y en este mismo año se compone el Réquiem K 626, su última obra. Finalmente Mozart murió el 5 de diciembre de este año al parecer de fiebre miliar aguda.⁵⁷

Contexto histórico⁵⁸

El año de 1756, fecha en la que nació Mozart, fue una época en la que se habían suscitado hechos importantes históricos, culturales y políticos. Un acontecimiento importante en este contexto es el nacimiento del estilo neoclásico. Sin embargo también fue una época difícil donde se libraron conflictos bélicos y grandes sucesos políticos que cambiarían completamente los sistemas de gobierno en diversas partes del mundo.

A pesar de la corta vida de Mozart su obra obtuvo en algunos momentos un éxito rotundo con los numerosos viajes que hizo a lo largo de su vida, primero como “niño prodigio” y después en sus años de madurez. Sin embargo, recibió pocas remuneraciones por su trabajo además del poco éxito de su trayectoria como músico independiente y la aspiración de ser contratado como músico de alguna corte. Esto último quizá, afectado por los ideales del “despotismo ilustrado” en el que se situó su contexto histórico.

⁵⁷ Landon, Robbins, op. cit. p: 195.

⁵⁸ Para el presente contexto se tomaron en cuenta las siguientes fuentes:

Burkholder Peter & Grout, Donald. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Fleming, William. (1989). *Arte, música e ideas*. México: McGraw Hill.

Del corra Belda, Diez Luis. 2006. *El contexto del neoclasicismo*. En La Enciclopedia del Estudiante (volumen 9, p. 212) Buenos Aires: Santillana.

Hertz, Daniel & Brown, Bruce Alan, (s.f.) *Rococó*, Septiembre 21, 2014. De Oxford Music Online.

Sitio web:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23632?q=rococo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

Alvares Osés, José Antonio. 2006. la política europea en el siglo XVIII. En La Enciclopedia del Estudiante (volumen 2, pp. 196-197) Buenos Aires: Santillana.

Williams, John-Paul. (2002). *The piano*. New York: Quarto.

El despotismo ilustrado⁵⁹

Alrededor del año 1756 sucedió un conflicto bélico conocido como “la guerra de los siete años” y “la guerra de sucesión austriaca”. Estos conflictos fueron producidos por las expansiones territoriales y diversos intereses político-económicos de los antiguos regímenes como el sacro imperio germánico o el imperio austrohúngaro, entre otros. Algunos de los regímenes adoptaron un movimiento político llamado el “despotismo ilustrado”, el cual favorecía a los altos mandos más que al pueblo ya que su lema decía “todo para el pueblo pero sin el pueblo”, el emperador José II, a quien Mozart sirvió en algún periodo de tiempo, fue parte de esta corriente política.

Otro gran movimiento histórico fue la ilustración, una corriente cultural, científica y racional iniciado por el filósofo Rene Descartes en Francia en el siglo XVII y que alcanzó su esplendor en el siglo XVIII. Fleming explica que este movimiento abarca alrededor de 1715 y 1785 con las corrientes del academicismo y el racionalismo, uno de los productos más importantes de esta época es la *Enciclopedia*, publicada por Dionisio Diderot en 1772.⁶⁰

Dentro del contexto de la ilustración nacen diversos tipos de organizaciones como la masonería, fundada en Londres en la primera mitad del siglo XVIII y a la cual pertenecerían grandes personajes de la historia, como el emperador José II y Federico el grande, además de grandes compositores, entre los cuales se encontraba el mismo Mozart.⁶¹

El estilo neoclásico

Descubrimientos arqueológicos realizados en los últimos años del siglo XVII marcaron una nueva tendencia en las artes, periodo histórico conocido como el clásico, el cual se inspiró en la arquitectura y los sistemas políticos de la antigua Grecia (la Grecia clásica). Fleming menciona que en 1762 se publicó un libro llamado “Antigüedades de Atenas” publicado por Stuart y Revett, arqueólogos que visitaron Grecia; además de otro libro de J.J. Winckelmann: “Historia del arte antiguo”.⁶²

⁵⁹ Alvares Oses, José Antonio, op. Cit. p. 196

⁶⁰ Fleming William, op. cit. pp. 270-271.

⁶¹ Burkholder, Peter, Grout Donald, op. cit. pp. 542-544.

⁶² Fleming William, op. cit. p. 281

Aparentemente estos libros y las investigaciones posteriores detonaron el “estilo neoclásico” inspirado en la sencillez del arte griego y en las formas de gobierno político de esta antigua era que se tomaron como símbolos inspiradores para las grandes revoluciones políticas de la época, como la revolución francesa.

Burkholder usa el término “clásico” para designar un periodo entre 1730 y 1815, y es en este periodo donde compositores como Mozart, Haydn y Beethoven se ubican contextualmente. Y él mismo describe lo siguiente:

“...Algunos escritores aplican el término “estilo clásico” –o su variante “un clásico”- únicamente a la música madura de Mozart y Haydn, mientras que otros lo usan de manera más amplia para todo el periodo que se extiende desde la década de 1730 hasta alrededor de 1800 o 1815. El término se aplicó a la música en analogía con el arte griego y romano...”⁶³

Las revoluciones políticas

Todos los movimientos y revoluciones del pensamiento de este contexto histórico condujeron a la liberación de los antiguos regímenes de gobierno como la aristocracia, la nobleza y el absolutismo, quienes comenzaron a perder influencia. Por otro lado, con la naciente sociedad burguesa y su creciente economía, países como Francia cambiaron su forma de gobierno.

Uno de los acontecimientos histórico-políticos más importantes en Europa fue la revolución francesa, la cual inicia en 1789 y duró hasta 1791. Sin embargo los orígenes de la revolución ya se habían planteado años atrás debido a los considerables conflictos políticos, económicos y sociales en Francia, como pérdidas de la cosecha en 1760 y los excesivos gastos de la corte además del reclamo de la burguesía por poseer más poder político y eliminar el pago de impuestos.⁶⁴

⁶³ Burkholder, Peter & Grout, Donald, op. cit. pp. 548-549.

⁶⁴ Alvares Osés, José Antonio. (2006). *La revolución francesa*. En La Enciclopedia del Estudiante (volumen 2, pp. 204-207). Buenos Aires: Santillana.

Todos estos hechos dieron como resultado la aprobación de importantes iniciativas dentro de la asamblea, como la supresión de los privilegios para los altos mandos del estado, la “declaración de los derechos del hombre” y una constitución reguladora de los poderes. Sin embargo este suceso desató también conflictos internos en el estado como la negación de la asamblea por parte del Rey Luis XVI, lo cual provocó el conflicto llamado “la toma de la Bastilla” en 1789. La primera República francesa se declara en 1792 tras la toma del palacio de las *Tulleries*, el arresto del Rey y la abolición de la monarquía. Luis XVI fue ejecutado en enero de 1793.

El ámbito musical

En este contexto histórico surgen algunas novedades tanto en la forma de producir música como en los mecenazgos para financiarla. Además del establecimiento de los músicos independientes gracias a la aparición del concierto público, que proporcionó ingresos económicos y dio a conocer sus composiciones en salas de conciertos.

Otro aspecto importante fue provocado por la creciente economía que hizo surgir músicos aficionados, lo que provocó un aumento en la demanda de profesores de música, entre los cuales estaba Mozart. Y el establecimiento cada vez mayor de las casas editoriales, las cuales proporcionaron y publicaron las obras de los grandes compositores como Mozart, Beethoven y Haydn.

Uno de los acontecimientos más importantes de este periodo es la invención del concepto del piano (cuerdas percutidas por un mecanismo a martillos) alrededor del año 1700 por de Bartolomé Cristofori. Primeramente llamado *clavicémbalo col piano e forte*, el nuevo instrumento tuvo gran aceptación en las cortes y los hogares de la aristocracia.⁶⁵ Éste sucedió al clavecín como instrumento de teclado además de adoptar un papel destacado como solista en los conciertos para solista y orquesta. Por otro lado en el ámbito de la música orquestal surgen nuevos géneros como la sinfonía; en la música de cámara se crearon nuevas agrupaciones como el cuarteto de cuerdas, mientras que la sonata se destacó como género musical tanto para instrumentos solistas como para conjuntos instrumentales.

⁶⁵ Williams, John-Paul, op. cit. pp. 14-17.

De entre los géneros musicales más importantes surgidos en este periodo es la Forma sonata, también llamada forma de “primer movimiento” según Peter Burkholder, sobre la cual se componen la mayoría de las obras instrumentales de este periodo, además de otras formas menores como son la forma de variación (sobre la cual está compuesto el primer movimiento de la sonata K 331), la forma de minueto-trío, y la forma de rondó,⁶⁶ con todos estos recursos musicales fue realizada la obra de Mozart quien a pesar de su corta vida (1756-1791) compone alrededor de seiscientas obras abarcando la mayor parte de estos géneros.

Sonata K. 331 número 11 en La mayor **Contexto histórico de la obra**

La fecha de composición de esta obra presenta discrepancias sobre la exactitud y el lugar en donde fue escrita. Por una parte el catalogo *Köchel* y todas sus ediciones indican que fue compuesta entre los meses de Mayo y Julio de 1778 cuando Mozart se encontraba en Paris. Sin embargo, Jonh Irving menciona que en un trabajo de investigación realizado en la década de 1970 por Plath y Tyson sobre los manuscritos de las sonatas K 330-333 se confirmó que no fueron compuestos en Paris en el año señalado, sino en los primeros meses de 1780.⁶⁷

El mismo autor menciona que del manuscrito original de la sonata K. 331 solo se conserva una hoja en la “colección privada de Antonio de Almeida”, en Portugal y esta hoja contiene noventa compases del último movimiento: el *Alla turca*.⁶⁸ Por lo que es probable que Plath y Tyson haya trabajado con los manuscritos de las obras contemporáneas a esta sonata y quizá sobre la primera edición de la misma. La obra originalmente fue publicada como “sonata número dos” dentro de la primera edición (figura 4) mientras que en la edición consultada⁶⁹ aparece como *sonate Komponiert in Paris wahrscheinlich 1778* con el número 11.

⁶⁶ Burkholder, Peter & Grout, Donald. op cit. pp. 582-585

⁶⁷ Irving, John. (1997). *Mozart's piano sonatas*. Great Britain: Cambridge University Press. pp. 66-67.

⁶⁸ Ídem, pp. 68, 184.

⁶⁹ Mozart, Wolfgang Amadeus. (1977). *Klaviersonaten, Band II*. München: G. Henle Verlag. p. 160.



Fig. 4: Primera edición de la sonata K. 331, publicada por Artaria

Tyson, en el mismo libro de John Irving, sugiere la composición de las sonatas K. 330, 331, 332 y 333 por el año de 1783 en la ciudad de Linz a finales del verano de ese año. Mozart y su esposa Constanze se detuvieron en esta ciudad cuando regresaban a Viena a partir de una visita de tres meses que ambos hicieron al padre de Mozart en Salzburgo. Posteriormente la sonata K. 331 fue publicada en 1784 (figura 5) bajo el título: *Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte composées par W. A. Mozart Oeuvre VI (Artaria Viena. 1784)*.⁷⁰

El músico e historiador Brian Robins menciona la misma probable fecha de composición, posiblemente utilizada en un principio para la enseñanza de la composición o la improvisación en el piano, ya que la formación y enseñanza de la música fue la primera fuente de ingresos económicos de Mozart al llegar al Viena en 1783.⁷¹ Por otro lado Irving menciona la posible función de las sonatas K 330-332 como piezas musicales más “íntimas” para los salones aristocráticos de la época en Viena.⁷²

⁷⁰ Irving John, op. cit. p. 183

⁷¹ Robins, Brian, (s.f.). *Piano sonata no. 11 in A major (“alla turca”) K. 331 (K.300)*. Octubre 9, 2012. De All Music. Sitio web: <http://www.allmusic.com/composition/piano-sonata-no-11-in-a-major-alla-turca-k-331-k-300i-mc0002374455>.

⁷² Irving, John, op. Cit., p. 13.

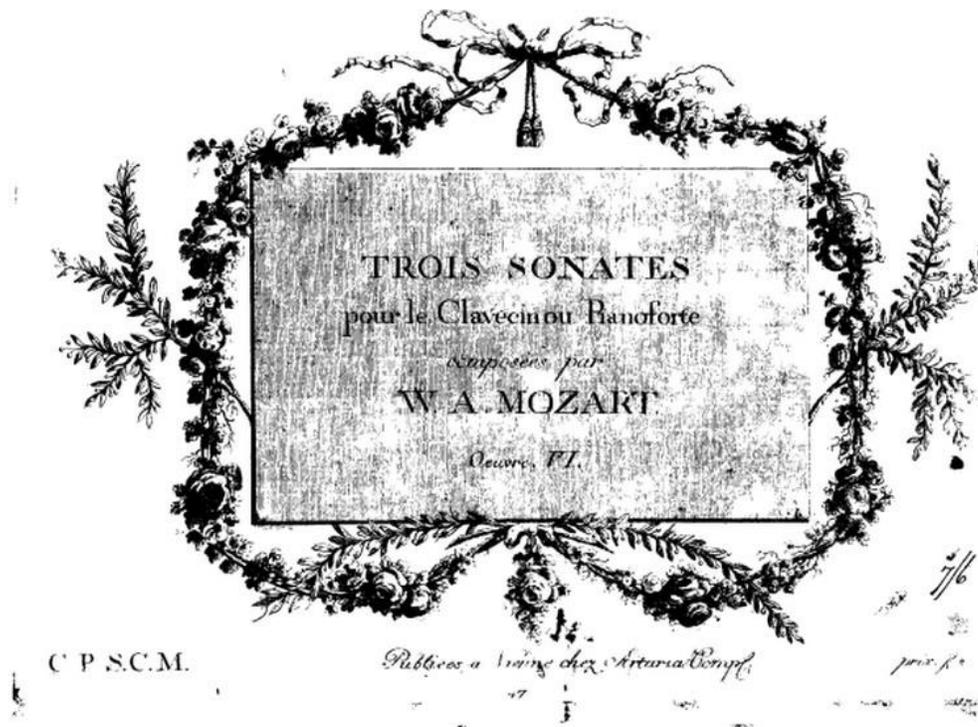


Fig. 5: Portada de la primera edición de la sonata K. 331 publicada por *Artaria*.

Análisis general⁷³

Esta obra presenta una característica muy particular en su estructura general, ya que el primer movimiento no posee la estructura de forma sonata, como la mayoría de las obras del periodo clásico, razón por la cual puede no ser considerada como una auténtica sonata clásica.

Posee tres movimientos: *Andante grazioso*, *Menuetto-trio* y *Alla turca (allegretto)* con un peculiar manejo en plan tonal: todos están escritos en La, siendo el primer y segundo movimiento en modo mayor (excepto el *trio* del segundo movimiento que está en Re mayor), y el tercero en modo menor.

⁷³ Para el análisis y los ejemplos ilustrados se utilizó la siguiente edición: Mozart, Wolfgang Amadeus. (1977). *Klaviersonaten, Band II*. München: G. Henle Verlag. p. 160.

Andante grazioso

Tema y variaciones

El primer movimiento está compuesto por un tema principal y seis variaciones de éste, todas las variaciones del primer movimiento están escritas en La mayor con excepción de la variación III, que está en modo menor, siguiendo con escasa diferencia el esquema armónico, en donde ocurren variaciones más notables es en la estructura rítmica, y en el manejo de las voces. A continuación se describirán las características más notables de cada variación:

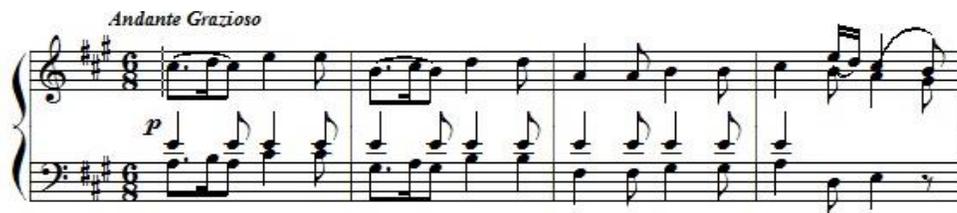
Tema principal

Está compuesto con una textura homofónica estructurada en tres voces claramente visibles. se pueden observar cómo las voces extremas siguen un movimiento paralelo mientras que la voz de en medio posee la función de nota pedal. Está escrito en compás de 6/8 el cual se conserva hasta la última variación, en donde cambia a 4/4.

El tema principal está compuesto en forma ternaria (A-B-A) y sus periodos poseen la siguiente estructura:

A	B	A	Codetta
C. 1-8	C. 9-12	C. 13-16	C. 17-18
Dos periodos de cuatro compases cada uno.	Un periodo de cuatro compases.	Un periodo de cuatro compases con una ligera variación.	Pequeña conclusión de dos compases

En la última variación se encuentran ocho compases adicionales a la estructura temática original a manera de coda.

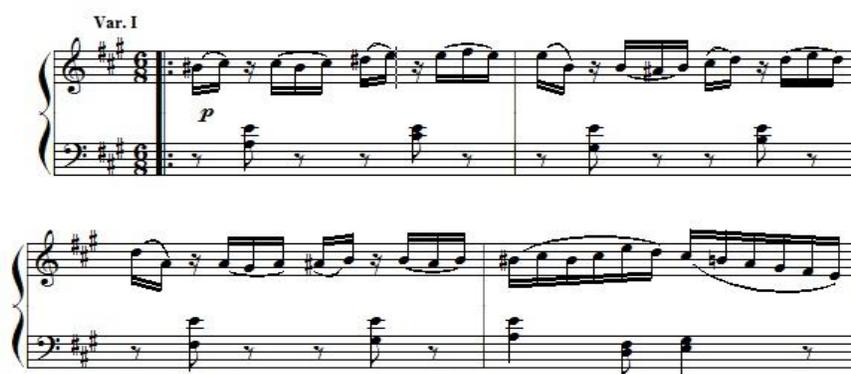


Ej. 45: Primeros cuatro compases del tema principal, en este fragmento se pueden observar la distribución de las tres voces.

Variación I

Esta variación es creada a partir de retardos que preceden a la melodía principal realizados con intervalos de segundas mayores y menores; bordados superiores e inferiores y algunos silencios intercalados entre ellos. Esto produce un efecto de “saltos”.

Respecto a la rítmica ahora se usan grupos de dieciseisavos, los cuales predominan a lo largo de esta variación. La textura musical que maneja esta variación sigue escrita en tres voces, sin embargo la disposición de las voces en la clave de Fa producen un efecto de melodía acompañada. Se puede apreciar una reminiscencia de la melodía de la voz grave en el tema original y la nota pedal de la voz media. (Ejemplo 46).



Ej. 46: Inicio de la variación I los elementos melódicos no cambian su función, por el contrario, se enriquecen con nuevos elementos como los retardos que preceden a la melodía. El bajo y la nota pedal del tema principal siguen siendo aún perceptibles.

Variación II

La principal característica de esta variación es su estructura rítmica compuesta por tresillos que se intercalan entre las claves de Sol y Fa. Un punto importante a señalar es que a pesar de contar solo con dos líneas melódicas, es posible hallar de nuevo la melodía de la voz grave en la primera nota de cada tresillo y la nota pedal de la voz media, que ahora está precedida por un Re sostenido a modo de apoyatura (Ejemplo 47).

A pesar de que no hay indicación de tiempo para ejecutar esta variación, la estructura de tresillos, además de algunos adornos (trinos) en partes de la línea melódica superior proporciona un efecto de mayor velocidad con respecto al tema principal.

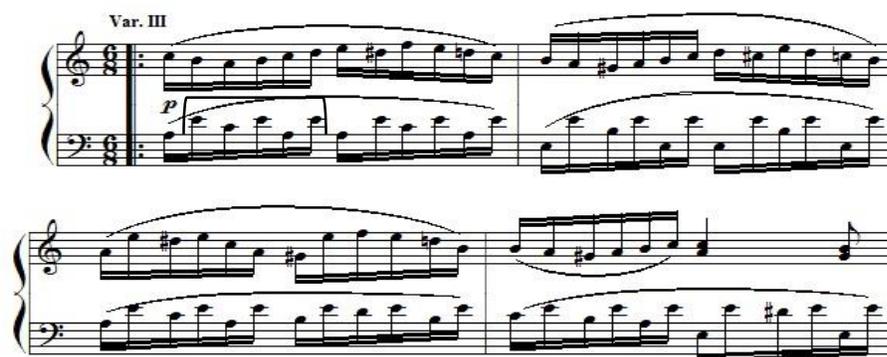
Ej. 47: Primeros compases de la variación II. Es posible observar sin dificultad la melodía del bajo en cada una de las primeras notas de los tresillos.

Se puede observar en la segunda sección cómo los tresillos ahora son utilizados como elemento melódico mientras que el bajo solo apoya la tónica de cada pasaje. En este punto es posible apreciar la incursión de lo que parecería una “cuarta voz” en la línea del bajo (ejemplo 48).

Ej. 48: Segunda sección de la variación II. Los tresillos ahora están en la voz superior y son compuestos por las tres líneas melódicas del tema principal: La primera nota de cada tresillo es la melodía, la segunda nota es la melodía del bajo y la última nota es el bordón o nota pedal de la voz media. En la clave de Fa se puede apreciar un motivo melódico que puede interpretarse como una “cuarta voz” que solo funciona como apoyo armónico para los elementos de la clave de Sol.

Variación III

En la siguiente variación se observa un cambio de modo al homónimo menor (La menor) respetando la misma estructura armónica del tema principal. La rítmica cambia usando grupos de dieciseisavos de forma similar a la primera variación (véase ejemplo 46), y las líneas melódicas fluyen paralelamente. En este punto también se conservan las tres voces que componían el tema principal, solo que la voz media y el bajo están fusionados en la línea de canto de la clave de Fa. (Ejemplo 49).



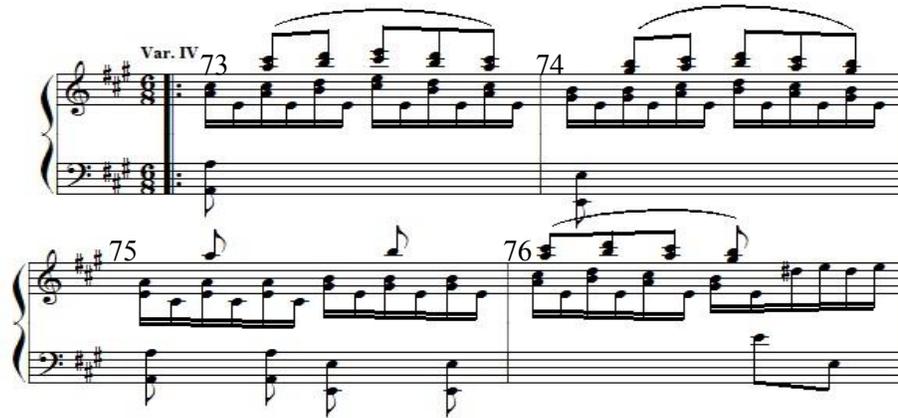
Ej. 49: Primeros compases de la tercera variación, se puede notar la fluidez de las dos líneas melódicas. En este punto es posible hallar la nota pedal de la voz media, señalada con el corchete, que esta intercalada junto con la melodía del bajo.

Variación IV

Esta variación resulta interesante desde el punto de vista melódico ya que el movimiento de las voces ahora es de forma oblicua, es decir, la línea melódica se mueve por encima y por debajo del pentagrama en clave de Sol mientras que las voces inferiores, entendibles como un acompañamiento, se conservan en esta misma clave. Sin embargo, las notas agrupadas en tercetas (intervalos) se mueven paralelamente con la línea melódica (ejemplo 50).

Una peculiaridad encontrada en esta variación es la ausencia de una indicación dinámica como las variaciones anteriores, las cuales siempre inician en *piano* (edición consultada).⁷⁴ Por lo que las únicas indicaciones dinámicas de ésta se encuentran en los compases 83 y 84 (ejemplo 51).

⁷⁴ Mozart, Wolfgang Amadeus, op cit, pp. 164-165.



Ej. 50: Primeros compases de la variación IV. Se puede apreciar el movimiento de la melodía por encima y por debajo de la clave de sol, y las notas que se mueven paralelas con ésta.



Ej. 51: Fragmento de la segunda sección en la variación IV. Es posible observar las únicas indicaciones de dinámica (*sforzando-piano*) en el compás 83.

Variación V

Se puede considerar como la más elaborada (y quizá el clímax) de esta obra ya que posee muchos motivos rítmicos y melódicos que le proporcionan un carácter muy complejo en sonoridad y expresividad. Como primera característica se encuentra una subdivisión del compás de 6/8 en donde cada pulso de octavo está dividido hasta un treintadosavo, lo que produce ideas musicales muy elaboradas en un solo compás permitiendo que las ideas originales del tema principal se desarrollen de forma más extensa (ejemplo 52).

También es posible apreciar el completo cambio de carácter y de pulso al indicar *adagio* en el inicio, lo que remite a un contraste con las demás variaciones las cuales están en pulsos más rápidos. Aquí las voces del tema original están muy diluidas por lo que resulta complicado hallarlas, no obstante las más fáciles de encontrar son la voz superior y la nota pedal mientras que la melodía del bajo se torna más difícil hallarla.

Var. V
Adagio

Ej. 52: Inicio de la quinta variación. Se puede notar visualmente que el tema y el acompañamiento resultan más elaborados.

Un punto interesante en esta variación es el final de las secciones, ya que a diferencia de las variaciones anteriores, en donde las secciones finalizan con compases conclusivos, esta presenta dos tipos de finales al momento de la repetición (ejemplo 53).

Ej. 53: Detalles de la variación V pertenecientes a los finales de cada sección. Es probable que si ésta variación es el clímax de todo el primer movimiento, las ideas musicales sean más complejas.

Variación VI

Finalmente se presenta la última variación del tema principal. En este punto son observables algunas notables características: El cambio de un compás ternario a uno binario (compás de 4/4) y un cambio de velocidad y carácter con respecto al tema original, que ahora indica *allegro*. (Ejemplo 54).

The image shows the first four measures of Variation VI. The music is in 4/4 time and marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 109 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes. Measures 110, 111, and 112 continue this pattern, with the left hand playing a sequence of notes that are a fusion of the original melody and Alberti bass.

Ej. 54: Primeros compases de la variación VI. En esta variación es posible observar fácilmente las tres voces del tema original (la melodía del bajo y la voz media están fusionadas en el bajo de Alberti en la clave de Fa).

Una característica muy interesante es el notable uso de ideas musicales que consisten en un acompañamiento a base de acordes arpegiados en los compases 113 y 114. Este recurso es una característica que se usaran más adelante en el último movimiento: el *Alla turca* (Ejemplo 55).

The image shows measures 113 through 116 of Variation VI. Measures 113 and 114 feature arpeggiated chords in the left hand, creating a 'drum double' effect. The right hand continues with a melodic line. Measures 115 and 116 show a continuation of the melodic and bass lines, with the left hand playing a steady eighth-note accompaniment.

Ej. 55: Fragmento de la variación VI en donde se aprecian los acordes arpegiados que proporcionan un efecto de “redoble de tambor” que se escuchará en el tercer movimiento de la obra.

Al final del primer movimiento se encuentra un grupo de compases (ocho en total) que están adicionales a la estructura original del tema principal y quizá usados a manera de coda a pesar de no estar indicada en la partitura (Ejemplo 56). Es probable que este recurso se haya creado para proporcionar una conclusión más contundente al final del primer movimiento, ya que de otro modo, la *codetta* de dos compases del tema principal no sería suficiente para generar éste efecto de conclusión.

Ej. 56: Últimos compases de la variación VI, esta probable coda inicia de manera anacrúsica a partir del tercer tiempo del compás 136.

Menuetto-trio

Historia

El *menuetto* (minuetto en español) es una danza de compás ternario lento que fue muy popular entre la aristocracia y las cortes francesas, principalmente la corte del rey Luis XIV. Su origen es desconocido pero ya se practicaba en los siglos XVII y XVIII mientras que el nombre *menuet* se derivó de la palabra francesa *menú* y significa pequeño o de complexión delgada.⁷⁵

⁷⁵ Ellis Little, Meredith. (s.f.). *Minuet*. Marzo 12, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18751?q=minuet&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

La forma instrumental del *menuetto* fue muy utilizada durante el Barroco como danza opcional dentro de la suite tradicional y posteriormente fue incluida como un movimiento dentro de la sonata, el cuarteto de cuerdas y las sinfonías a finales del siglo XVIII a menudo acompañada de una sección central llamada trio.⁷⁶

Por otra parte la sección central o trio se originó especialmente en Francia, en donde se proponía incluir dentro del mismo *menuetto* una segunda sección o danza que tuviera un notorio contraste de carácter. Esto se lograba con una sección instrumental más melódica en donde solo participaban tres instrumentos generalmente de aliento, de ahí el nombre trio. Durante el siglo XVIII era muy común la agrupación *menuetto-trio-menuetto* (se repetía la primera sección). Un ejemplo de esta agrupación lo encontramos en el último movimiento del primer concierto de Brandemburgo (BWV 1046) de Johann Sebastián Bach.⁷⁷

Textura musical

Una característica peculiar de esta pieza es su textura predominantemente polifónica compuesta por dos voces aparentemente notorias, si bien existen algunos puntos en donde la voz grave realiza un *bajo de Alberti* la mayor parte de ésta es una melodía bien definida (ejemplo 57).

Otra característica interesante es la incursión breve de una tercera voz a veces como una sola nota y otras veces como acordes, esta voz probablemente sea utilizada para reforzar armónicamente algunos pasajes musicales y para producir más peso sonoro. A pesar de la sencilla estructura polifónica de este movimiento el manejo de las voces y las ideas musicales que posee consiguen darle a la pieza un carácter muy elegante (Véase ejemplo 57).

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Thompson, Wendy. (s.f.). *Trio*. Marzo 12, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6923>.

The image shows a musical score for a Minuet in G major, 3/4 time. It is divided into two systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system contains measures 1-8, and the second system contains measures 9-23. The piece is marked with dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

Ej. 57: Primera página del segundo movimiento. Esta pieza se estructura principalmente en dos voces, sin embargo, en la segunda voz en la clave de Fa (compases 1 al 4) incursiona una tercera voz quizá con fines armónicos.

Compás y pulso

La pieza se construye en compás ternario de 3/4. Resulta peculiar la sencilla disponibilidad de figuras rítmicas, ya que Mozart solo utiliza tres figuras principales: cuarto, octavo y dieciseisavo. Se puede apreciar que la distribución de estos elementos es muy homogénea. (Véase ejemplo 57).

Estructura temática

Se trata de una pieza en forma ternaria A-B-A siendo la primera sección compuesta por 18 compases con barra de repetición. La pieza continúa con un episodio o segunda sección que está compuesta en el relativo menor del IV grado (Si menor, relativo menor de Re mayor) comenzando con la dominante de éste y por medio de un pequeño puente tonal la pieza llega al homónimo menor de la tonalidad original (La mayor). Desde este punto, por medio de un acorde quebrado de sexta aumentada (Re menor), la obra regresa a la tonalidad original (ejemplo 58).

Posteriormente la obra continúa con una variante de la primera sección conservando los mismos motivos rítmicos solo que la segunda parte ahora se desarrolla en la tónica (La mayor) y contiene elementos armónicos que genera una sensación de conclusión. Finalmente la obra continúa hacia la sección trio (Ejemplo 59).

The image shows a musical score for the second section of a minuet, spanning measures 19 to 32. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into three systems. The first system contains measures 19-23, the second system contains measures 24-27, and the third system contains measures 28-32. The score features a variety of dynamics including *f*, *p*, *cresc.*, and *f*. It includes articulation marks such as accents and slurs, and fingerings are indicated with numbers 1-5. A modulation to the relative minor (Si menor) is indicated by a key signature change between measures 26 and 27. The piece concludes with a broken sixth chord in measure 32.

Ej. 58: Segunda sección del *menuetto*. A pesar del reducido tamaño de esta sección resulta muy interesante desde una perspectiva armónica ya que dentro de ella se desarrollan dos modulaciones.

Ej. 59: Tercera sección del *menuetto*. Ésta inicia en el compás 38 con la dominante del IV grado (Re mayor) e inmediatamente regresa a la tónica en primera inversión en donde se realiza una recapitulación de los elementos de la primera sección (véase ejemplo 57, compases 11 al 18). Para finalizar la obra Mozart utiliza una cadencia de IV grado en primera inversión, un acorde cadencia K6/4 y finalmente la tónica.

Trio, Textura musical

Ésta sección central presenta una textura polifónica compuesta por dos voces o planos sonoros y en algunas ideas musicales pasajes de tres voces. En toda la sección se puede observar de nuevo el recurso de los grandes saltos de la mano izquierda que ya se habían apreciado en la cuarta variación del primer movimiento (véase la sección *Andante grazioso* ejemplo 50), donde las dos voces se mueven de forma oblicua. Ésta forma de organización y el movimiento de la melodía proporciona también un efecto que imita la interacción entre instrumentos graves y agudos (ejemplo 60).

Una característica en la textura de las voces se encuentra en los compases 49 al 51 en la clave de Sol: Una frase melódica compuesta por intervalos de terceras, esta característica produce un peculiar efecto a la voz superior como si ésta fuera interpretada por dos cuernos franceses. Es muy probable que Mozart tuviera la intención de producir este efecto para imitar la sensación de un verdadero trío instrumental de alientos (véase ejemplo 60).

TRIO49

50 51 52 53 *m. s.*

54 55 56 57 *m. s.*

58 59 60 61 62 *m. s.*

63 64 65 66 *m. s.*

67 68 69 70 71 *f*

72 73 74 75 *m. s.*

Ej. 60: Primera página del trio. Aquí se pueden apreciar los elementos más importantes de la textura musical como los dos planos sonoros principales inmediatamente en los primeros tres compases (corchete, es aquí en donde se halla el efecto de cuernos franceses), el primer movimiento oblicuo (compases 52 al 54) y la incursión de una tercera voz (compases 73 al 75).

Compás y pulso

Esta pieza mantiene intacto el compás de 3/4 original del *menuetto*. A pesar de no tener una indicación de carácter o de pulso, es muy probable que esta pieza posea un claro contraste de carácter y velocidad con la sección anterior. Según las características mencionadas en la historia de la obra (Ejemplo 61). Un aspecto muy peculiar sobre la estructura de las ideas musicales es la forma en como Mozart concatena unas con otras, si bien la obra inicia de forma tética, la introducción a las distintas ideas se realiza de forma anacrúsica (ejemplo 62).

The image shows the first five measures of the Trio section, starting at measure 49. The music is in 3/4 time and D major. Measure 49 is marked with a circled '49' and the word 'TRIO'. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a steady bass line: G2, B1, D2, G2, B1, D2, G2. Measure 50 continues the eighth-note pattern in the right hand. Measure 51 introduces a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 52 features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 53 concludes the sequence with a triplet of eighth notes in the right hand. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Ej. 61: Detalle de los primeros compases del trio. El tipo de compás es el mismo del *menuetto* (ternario) solamente está escrita la palabra “trio” para distinguirlo de la sección anterior.

This image displays a larger portion of the Trio section, from measure 49 to 64. It is organized into four systems. The first system contains measures 49, 50, 51, 52, and 53. The second system contains measures 54, 55, 56, and 57. The third system contains measures 58, 59, 60, 61, and 62. The fourth system contains measures 63 and 64. The musical notation continues with various rhythmic patterns, including triplets and slurs, in both hands. The key signature and time signature remain consistent with the previous section.

Ej. 62: En este fragmento se puede observar cómo en el segundo tiempo del compás 52 inicia una idea musical completa que se extiende hasta el primer tiempo del compás 54. Es también aquí donde se realiza el cruzamiento de voces de forma oblicua.

Estructura temática

Esta sección presenta una forma ternaria (A-B-A) muy similar al *menuetto*, y con respecto al plan tonal del segundo movimiento está escrita en Re mayor. Es posible organizarla de la siguiente manera: la primera sección inicia en el compás 49 (contando los compases a partir del *menuetto*) hasta el compás 64, se desarrolla en Re mayor y muestra una barra de repetición al concluir la sección (véase ejemplo 62).

La segunda sección realiza un considerable cambio de tonalidad hacia Mi menor por medio del sexto grado de la tónica (Si mayor) el cual sirve como dominante. Posteriormente la pieza prosigue con una idea musical en Do mayor de carácter muy contrastante. Esta modulación se logra por medio de una nota común, en este caso la nota Mi (ejemplo 63).

En el compás 77 se inicia un puente tonal que conducirá a la pieza de nuevo hacia Re mayor, esto se realiza por medio de una progresión de dominantes secundarias: primero comienza con el acorde quebrado de Do con séptima, que resuelve a otro acorde quebrado, en este caso La con séptima (V grado de la tónica), posteriormente la pieza resuelve a Re menor. En este punto Mozart escribe una elaborada conclusión (utilizando un acorde de sexta aumentada) para dejar claro el regreso a la tonalidad original de Re mayor (ejemplo 64).

La tercera sección es una recapitulación de la primera, ambas inician de la misma forma (observar ejemplo 60 y 64, los compases 49 y 85 son idénticos). Sin embargo la tercera sección es armónicamente más sencilla ya que se desarrolla usando el IV grado y el V grado (véase ejemplo 60 y 65 para observar las diferencias).

Es posible que esta tercera sección, además de equilibrar la estructura temática de la obra, tenga la función de conclusión, apreciable en los compases 94 al 101 y probablemente escritos a manera de “coda” (ejemplo 65).

Ej. 63: Fragmento en donde se puede observar el puente tonal escrito en la dominante del II grado (Mi menor, señalado con el corchete). Por medio de nota común (compás 72) se llega a Do mayor.

Ej. 64: Sección de puente tonal hacia la tónica. En los compases 77 y 78 se encuentran las dominantes secundarias, en el compás 81 se encuentra el motivo musical en sexta aumentada y la pieza finalmente regresa a la tónica en el compás 85.

Finalmente la obra indica *menuetto da capo*. Ésta característica probablemente sea una forma de proporcionar equilibrio temático a las secciones que componen todo el segundo movimiento, por lo que éste se puede interpretar como forma ternaria A-B-A (véase ejemplo 65).

Ej. 65: Última sección del trio donde se puede apreciar su reducido tamaño. A pesar de ello, las ideas que la componen resultan muy bien elaboradas; y a partir del compás 97 la pieza aparentemente toma un carácter de conclusión.

Alla turca

Historia

El último movimiento de la sonata es una de las piezas más conocidas del compositor, y está basada en un estilo musical llamado *Alla turca*⁷⁸ el cual imita a la música militar de los jenizaros⁷⁹ evocando sus instrumentos musicales típicos como los tambores de las bandas militares y los pabellones turcos⁸⁰ (figura 6).

⁷⁸ Randel, Don Michael, op. cit. pp. 243-244.

⁷⁹ Los jenizaros fueron los soldados de la guardia militar de los monarcas turcos. Ídem, pp. 243-244.

⁸⁰ El pabellón turco es un instrumento musical de percusión que consta de una vara de madera coronada por un travesaño en forma de media luna y un adorno en forma de pabellón, de todo el cuerpo del instrumento colgaban sonajas y campanas. Ídem, p. 367.

Las bandas de Jenízaros, también llamadas *mehter*, eran conocidas en Europa desde el siglo XVII debido a las guerras libradas entre las principales potencias europeas contra el Imperio Otomano. Entre sus tropas militares se contaban con estas bandas, y con ayuda de sus instrumentos ya mencionados además de otros como chirimías, gongs, bombos y platillos estaban presentes en las batallas animando e inspirando a los soldados en combate. Además de ejecutar música solemne para el ingreso y la salida de personas importantes dentro del imperio así como acompañar a los embajadores turcos en su ingreso a Europa.⁸¹

Prinker menciona un ejemplo de cómo se usaba este tipo de música para acompañar la entrada del Gran *Mehmed Pasha* a Viena el 8 de junio de 1665:

*“...este embajador fue acompañado por una banda mehter, que consistía de cuatro chirimías o zurnas, dos pares de grandes timbales, dos platillos, tres bombos cilíndricas y cuatro trompetas. (...) Tales bandas grandes eran particularmente impresionantes, con el sonido estridente de los instrumentos de viento, el poderoso auge de los tambores y el choque metálico de platillos...”*⁸²

Estas bandas militares *mehter* comenzaron a hacerse muy populares a finales del siglo XVIII e inspiraron un estilo música llamado *alla turca*, el cual fue utilizado por algunos compositores de la época: Beethoven en su opus 113: *Die ruinen von athen* en la *Marcia alla turca*, Haydn en el segundo movimiento de la sinfonía número 100 y Mozart, quien lo utilizo en su *singspiel: Die Entführung aus dem Serail* (El Rapto del Serrallo) y en este tercer movimiento.⁸³

⁸¹ Prinker, Michael. (s.f.). *Janissary music [Turkish music]*. Noviembre 2, 2012. De Oxford Music Online. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14133>.

⁸² Prinker, Michael. Idem.

⁸³ Robins, Brian. Idem.



Fig. 6: Ejemplar de un pabellón turco

Textura musical

Este último movimiento presenta una textura homofónica fácilmente apreciable, y se debe a que el motivo melódico se destaca por presentar una gran fluidez mientras que la voz en la clave de Fa está compuesta en su mayoría por acordes compuestos por una triada quebrada (la idea musical inicia con la nota fundamental y continua con las dos voces restantes). Estos acordes además de proporcionar un acompañamiento armónico producen un efecto rítmico de “marcha” (ejemplo 66).

Una peculiaridad en esta pieza es la reducida presencia de silencios, siendo solo veintinueve repartidos en los más de cien compases que posee; en el ejemplo 66 es posible observar esto. Otra característica que contribuye a la fluidez de ésta pieza son las apoyaturas simples, normalmente estos ornamentos toman la mitad de valor de los octavos que preceden convirtiéndolos en dieciseisavos (ejemplo 67). Existe también otro tipo de apoyaturas las cuales son triples y con un valor más reducido, estas últimas producen un efecto de “redoble de tambor” en algunos pasajes como en los compases 25 al 31 (véase ejemplo 66) ya que producen un efecto de un “tambor militar” (ejemplo 68).

ALLA TURCA
Allegretto

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-5) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-11) continues the melodic and bass patterns. The third system (measures 12-17) shows the right hand playing chords and eighth notes. The fourth system (measures 18-24) includes a forte (*f*) dynamic and a trill in measure 23. The fifth system (measures 25-29) features a forte (*f*) dynamic and a key signature change to two sharps (F# and C#). The sixth system (measures 30-34) ends with a piano (*p*) dynamic and a key signature change to one sharp (F#).

Ej. 66: Primera pagina de *Alla turca* donde es posible observar que solo hay once silencios repartidos en ésta y puede apreciar que en la línea melódica de la clave de Sol solo existen cuatro silencios. Por otro lado en los compases 1 al 7 se aprecian las triadas quebradas que producen el efecto de “marcha”.



Ej. 67: Detalle de la primera pagina de Alla turca donde se aprecian las apoyaturas sencillas.



Ej. 68: Otro detalle de la primera pagina. En este sistema se encuentran los efectos mas sobresalientes de la obra: Apoyaturas triples (corchete) que imitan el sonido seco de un tambor de Jenizaro. Es probable que Mozart las haya concebido con ese fin.

Compás y pulso

La pieza está escrita en compás de 2/4 e inicia de forma anacrúsica. Se puede mencionar que esta pieza posee algunos elementos de marcha, como el compás binario y la regularidad en el pulso. Schwandt comenta que la marcha posee “... ritmos enérgicos muy repetitivos y motivos musicales muy sencillos los cuales se usaban para acompañar procesiones militares (...) los compases de 2/4, 3/4 y 6/8 fueron muy comunes...”.⁸⁴ Se desconoce si Mozart tenía en mente hacer una parodia de estas marchas militares turcas ya que la obra posee un carácter “jocoso”, quizá esta sea una razón del porqué la obra también es conocida popularmente como “marcha turca” (ejemplo 69).

⁸⁴ Schwandt, Erich. (s.f.). *March*. Noviembre 25, 2014. De Oxford Music Online. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40080?q=march&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.



Ej. 69: Detalle de la primera pagina del *Alla turca* donde se puede apreciar el inicio anacrusico, el compás binario, los ritmos repetitivos y la sencilla disposicion de los motivos melodicos, caracteristicos de una marcha.

Estructura temática

Este movimiento posee una estructura de temas o ideas musicales bien definidas que pueden agruparse en una forma ternaria A B A más una coda (esquema 5). Estas grandes secciones están a su vez compuestas ideas más pequeñas.

Randel menciona que esta forma es reconocida por los autores Ingleses como “primera forma de rondó”, y consiste en una estructura ternaria A B A.⁸⁵ Se desconoce si ésta sea la razón por la que la pieza sea conocida popularmente como “*rondo alla turca*”, aunque es poco probable.

Resulta polémico considerar la estructura temática de esta pieza como una forma rondó autentica, ya que su construcción resulta compleja si se observan las pequeñas ideas que lo componen. Por ejemplo el periodo “a” se repite dos veces a lo largo de la sección A, y la segunda repetición “a 1” es una variación conclusiva (ejemplo 70).

⁸⁵ Randel, Don Michael. op. cit. p. 427.

Sección A		
a	b	a1
C. 1-8 Periodo escrito en La menor	C. 9-16 Periodo en Do mayor y La menor	C. 17-24 Periodo conclusivo en la menor

Sección B				
c	d	e	d1	c
C. 25-32, puente tonal hacia Fa sostenido menor	C. 33-40 Periodo en Fa sostenido menor	C. 41-48 Periodo en La mayor	C. 49-56 Fa sostenido menor conclusión	C. 57-64 puente tonal hacia La menor

Sección A			C. 89-96 Periodo "c" con variación rítmica hacia la coda
a	b	a1	
C. 65-72	C. 73-80	C. 81-88	

C O D A
C. 65-72 Escrita en La mayor

En este esquema se puede apreciar la agrupación de las tres grandes secciones que componen el tercer movimiento, que a su vez, se componen de ideas musicales más pequeñas.

Ej. 70: En éste fragmento se puede apreciar la conclusión "a 1" de la primera sección

La pieza continua en otra sección compuesta en el homónimo mayor (el movimiento está escrita en La menor) que posiblemente tenga la función de un puente tonal. Este puente continúa en la siguiente sección escrita en Fa sostenido menor (relativo menor de La mayor) y a partir de este episodio comienza la sección B (ejemplo 71).

En este punto resulta peculiar cómo la estructura de la pieza coincide con la agrupación *menuetto-trio-menuetto* (cuyas secciones son homologas a las tres secciones de la obra) sobre la cual está basada la forma sencilla o normal de una marcha.⁸⁶



Ej. 71: Sección usada como puente tonal, ésta idea musical se empleó para poder pasar de La menor a Fa sostenido Mayor. Es probable que este puente tonal amortigüe el cambio entre tonalidades.

La pieza continúa con una sección que podría considerarse como una especie de “trio”. A pesar de su sencillez esta sección posee una fluidez muy característica que contrasta considerablemente con las demás, además de alternarse entre los tonos de La mayor y Fa sostenido menor (ejemplo 72).

La pieza regresa al puente tonal que llevara de nuevo a la sección A (véase ejemplo 71) en donde se encuentra el estribillo con sus respectivos divertimentos (véase grafica en el esquema 5). Para concluir la pieza el puente tonal ya usado ahora sufre una variación rítmica (ejemplo 72) que conducirá hacia coda escrita en La mayor (ejemplo 73 y 74).

⁸⁶ Randel, don Michael, op. cit. p. 289.

Ej. 72: Segunda sección de la pieza donde puede notarse la sencillez y el reducido tamaño con que está construida.

Ej. 73: Puente tonal con variación rítmica que resolverá hacia la coda.

Ej. 74: Sección coda. En estos últimos compases vuelven a aparecer las apoyaturas triples de redoble de tambor. El uso constante de adornos probablemente tenga el propósito de proporcionar al final un carácter muy “pomposo”.

Sugerencias de interpretación

Sobre la forma variación

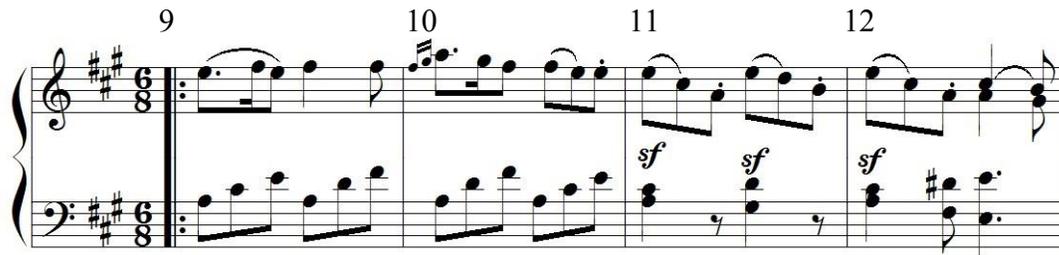
La ejecución de este tipo de forma implica cierta particularidad de interpretación tanto en la técnica pianística como en el tipo de “afecto” que se requiere. Como se trata de fragmentos que derivan de un tema principal; cada uno, a sugerencia, debería poseer formas de articulación muy similares y al mismo tiempo diferencias notables que destaquen las propiedades únicas de cada uno de éstos.

El tema principal

Es recomendable proporcionar características de articulación y de carácter únicos al tema principal porque se necesitan elementos que hagan de él una base musical a la que se agregarán las características propias de cada variación, ya sean rítmicas, modales y de pulso. Por lo que se recomienda seguir rigurosamente las indicaciones tanto de fraseo y articulación como de dinámicas indicadas en la partitura.

En la primera edición⁸⁷ y en la edición consultada⁸⁸ aparecen los mismos tipos de dinámicas y de articulaciones (ligaduras, *staccati*. etcétera). Se puede optar porque estas propiedades no se pierdan o que varíen muy poco durante la ejecución del primer movimiento; y también se puede agregar las siguientes sugerencias adicionales a lo anterior:

En un punto particular del tema principal se proponen tres formas de articulación en los compases 9 al 12 en el tema principal:



The image shows a musical score for measures 9 through 12. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. Measure 9 starts with a repeat sign. Measures 10, 11, and 12 feature a *sforzando* (*sf*) dynamic marking. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together.

Aquí se sugieren tres tipos de articulación en los octavos que inician desde el cuatro tiempo del compás 10 hasta el último *sforzando*. La primera opción es la siguiente:



The image shows a musical score for three eighth notes in a 6/8 time signature. The first two notes are beamed together, and the third note is separated by a vertical line, indicating a *staccato* articulation. The notes are in a key signature of two sharps.

Los dos primeros octavos son ligados y la última nota en *staccato*.

⁸⁷ Mozart, Wolfgang Amadeus. (s.f.). *Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte composees par W. A. Mozart oeuvre VI*. Diciembre 7, 2014. De Petrucci Music Library. Sitio web: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/27/IMSLP292670-PMLP01845-Mozart_-_Trois_Sonates_-_K330-332-.pdf

⁸⁸ Mozart, Wolfgang Amadeus. op. cit. pp. 160-177.

Casos particulares

Existen dos variaciones que poseen casos particulares de ejecución:

Variación IV: en el análisis de ésta (véase página 55) existe un movimiento oblicuo de las voces. Es recomendable hacer énfasis en el salto de la mano izquierda el cual es muy grande, y se debe hacer lo más continuo posible para dar fluidez a la melodía (ahora ejecutada con la misma mano). En este punto resulta muy práctico estudiar solo los saltos, que la mano no se aleje demasiado del teclado y mantener relajado todo el brazo.

Otro caso particular aquí mismo se halla en las indicaciones dinámicas; están ausentes al inicio de la variación (mientras que las otras presentan un *piano* al inicio). Se puede realizar una excepción de interpretación con respecto al tema principal:

Iniciar en *mezzo-forte*. Debido a la naturaleza de los grandes saltos es complicado realizar estos movimientos en *piano*. Además el carácter de esta variación resulta muy brillante quizá por el registro en el que se ejecuta la melodía principal (véase ejemplo 50).

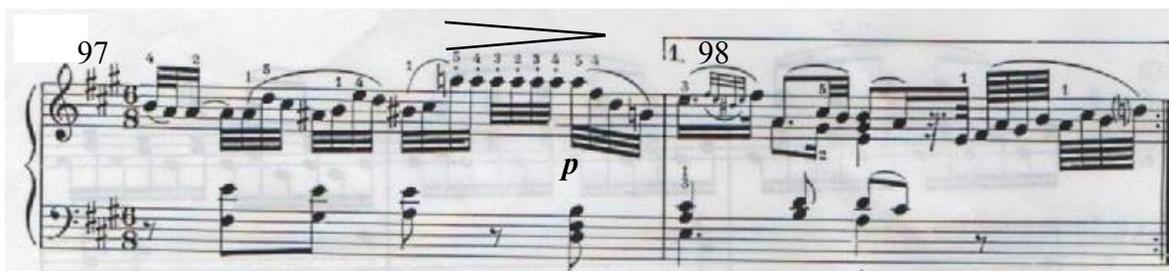
Hacer más contundentes las únicas dinámicas de esta variación *sforzando-piano*.

Realizar toques de pedal en las notas que dan inicio a la variación (las notas que ejecuta la mano izquierda antes de cada salto).

Variación V: es la más desarrollada del primer movimiento ya que está elaborada de forma compleja, como la línea melódica, (véase ejemplo 52). Por la forma en como está elaborada produce un efecto muy *cantabile* que se recomienda destacar durante su ejecución. En el cuarto tiempo del compás 92 aparece un retardo armónico en el bajo de Alberti de la clave de Fa; se puede hacer un pequeño *ritardando* que produzca un efecto de “respiración”:

The image shows a musical score for Variation V, measures 91 and 92. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. Measure 91 shows a piano (p) dynamic. Measure 92 includes a 'Poco ritardando' marking. The bass line features an Alberti bass pattern in the fourth beat of measure 92.

En el compás 97 existen unas notas repetidas con *staccato* (este motivo aparecerá más adelante en otros pasajes); se puede realizar un *diminuendo* conforme van sucediendo hasta las notas ligadas o donde resuelvan. A pesar de que esta indicación no está escrita, produce un efecto muy interesante:



Un efecto similar, pero a la inversa, se puede realizar en los compases 100 y 101 con el propósito de hacer relevantes los motivos escritos en *portato* (notas con *staccato* y ligadura) que resuelven al *sforzando-piano*:



Existe un pasaje en donde la modificación de algunas alteraciones produce diferentes efectos armónicos:

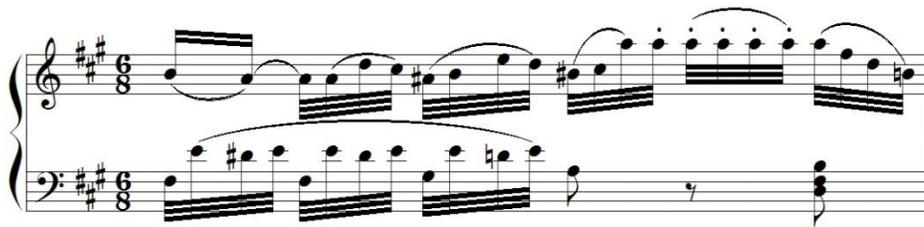


En el compás 104 aparece un Re sostenido que se mantiene hasta el compás 105, señalado con el corchete.

En la primera edición éste Re sostenido no está escrito en todo el compás 104, aparece en el siguiente, se desconoce si esto fue un error de impresión, ya que, sin el Re sostenido, este pasaje produce una armonía de tensión completamente distinta:



En la edición estudiada se puede apreciar que esta alteración se mantiene durante los dos compases. Sin embargo, se puede producir un efecto distinto si el último sostenido se suprime, es decir, el último Re es natural:



Sobre las repeticiones

Con la repetición que se indica al final de las secciones del tema principal y de las variaciones el primer movimiento resulta muy extenso. Dependiendo de la situación se pueden suprimir las repeticiones, por ejemplo, cuando se tenga poco tiempo para interpretar la obra; o hacerlas en donde se tenga que interpretar completa, por ejemplo, en estudios de grabación.

La variación V presenta un caso particular, ya que posee dos finales de repetición (véase pág. 57). Se pueden realizar las repeticiones solo en esta variación, de esta forma se pueden escuchar las dos conclusiones y la extensión de la obra no se hace tan significativa.

Menuetto-trio

Para producir un contraste en este movimiento, ya que se trata de dos piezas de carácter distinto, se sugiere:

Menuetto:

Un contraste de pulso, el *menuetto* es una pieza que posee un carácter más enérgico, por lo se recomienda esté en un pulso ágil y con articulación muy brillante (puede ser un *portato*). En esta última característica se pueden efectuar ligeros toques de pedal para un efecto *legato* y un sonido con armónicos que acentúe la brillantez de las líneas de canto.

Hacer muy contundentes las indicaciones de dinámica (forte, piano, etc.) de esta forma se hace más atractiva auditivamente la variedad de pequeños temas musicales que conforman esta sección.

Trio:

Se sugiere una disminución en la velocidad del pulso y una articulación más *legato*, para un notable contraste. En el trio se presenta una dificultad técnica que ya se había observado en el primer movimiento, en la variación IV, donde la mano izquierda realiza saltos alternados por arriba de la mano derecha. Se sugiere realizar estos saltos cuidadosamente y de manera fluida resaltando las notas más agudas, lo que producirá un efecto de “pregunta-respuesta” muy atractivo auditivamente.

Alla turca

Es posible que esta pieza tenga la intención de ser una marcha por los elementos descritos en la historia de la misma además del acento que posee la pieza en sí misma. Se sugieren las siguientes recomendaciones:

Una articulación *portato* en la mayor parte de la pieza y gran regularidad en el pulso.

En los puentes tonales escritos en La mayor (véase pág. 72) es recomendable que tanto las notas octavadas de la melodía como las apoyaturas sean muy brillantes, se pueden usar los siguientes acentos:



Se ha mencionado que probablemente la sección central funcione como una especie de “trío”, quizá por el carácter de “marcha” que posee esta pieza. Por lo que se recomienda ejecutar esta sección con un *legato* ligero. Esta característica, junto con el *piano* indicado al inicio, proporcionará un notable contraste de carácter entre las demás secciones de la pieza.

La sección coda posee un carácter muy brillante y “pomposo”:

Se recomienda continuar con el *forte* del último puente tonal (sección escrita en La mayor).

Se pueden realizar ligeros toques de pedal al momento de tocar los acordes, de esta manera se hacen más brillantes por la resonancia del piano.

En la sección que está escrita en dieciseisavos se sugiere que se mantenga un ligero toque pedal hasta el cambio de tonalidad.

Por último, para resaltar el final, se pueden realizar los últimos acordes en *Fortissimo*.

Frederick Chopin
(1810-1849)



Balada Op. 23 número 1 en Sol menor

Frederick Chopin (1810-1849)

Perfil Biográfico⁸⁹

Frederick Chopin nace en el año de 1810 en Zelazowa Wola, un poblado cercano a Varsovia. Su padre fue Nicolás Chopin y su madre Justina Krzyżanowska.

A la edad de 7 años Chopin comienzan sus primeras clases de piano con el profesor Adalbert Ziwny. Posteriormente se dio a conocer por primera vez en público en 1818 participando en un concierto de caridad en el palacio de la familia aristocrática Radziwill. En ese mismo año se publica su primera obra: una polonesa en sol menor.⁹⁰

Chopin ingresa al conservatorio de Varsovia alrededor del año 1826; en esta institución estudia Armonía, contrapunto, y composición. En 1829 conoció al violinista Niccolò Paganini, quien ofreció conciertos en Varsovia. Orga menciona que la influencia de Paganini inspiró los estudios op. 10 los cuales fueron esbozados a finales de este mismo año.⁹¹

Chopin partió de Varsovia para dirigirse hacia Viena llegando a la ciudad en julio de 1829; en este lugar se presentó en público por dos ocasiones y desde esa ciudad realiza otros viajes a la ciudad de Praga y Dresde. En 1830 ocurre el levantamiento de Polonia contra Rusia, acontecimiento que hizo a Chopin regresar a Viena y permanecer en la ciudad. Al año siguiente, en este mismo lugar, Chopin esbozó la balada op.23 la cual fue terminada más tarde en 1835.⁹²

⁸⁹ Para el perfil biográfico se tomaron en cuenta las siguientes fuentes:

Bal y Gay, Jesús. (1993). *Chopin*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wierzynski, Casimir. (1952). *Vida y muerte de Chopin*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Orga, Ates. (2003). *Chopin*. España : Ma Non Troppo.

Michałowski, Kornel & Samson, Jim. (s.f.). *Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]*. Septiembre 23, 2014. De Oxford Music Online. Sitio web:

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

Samson, Jim. (1996). *Chopin*. Great Britain: Oxford University Press.

⁹⁰ Wierzynski, Casimir, op. cit., p. 46.

⁹¹ Orga, Ates. Op. cit. p. 37

⁹² Bal y Gay, Jesus, op. cit. p. 272.

Chopin partió de Viena para dirigirse a París en 1831, durante este periodo conoció a reconocidos músicos e intérpretes como Gioacchino Rossini, Luigi Cherubini, Félix Mendelssohn y al pianista Friedrich Kalkbrenner.

Alrededor de 1832 realizó su primer concierto oficial en París, en la Sala Pleyel. Entre los años 1832 y 1835 viajó a diversas ciudades de Europa, la mayoría de ellas en Alemania, Dresde, Colonia y Leipzig; en esta última conoce al compositor Robert Schumann. En 1835 la salud de Chopin decayó hasta enfermar gravemente.

Al año siguiente conoce a la escritora Aurora Duplin (conocida por su seudónimo George Sand), iniciando una relación amorosa por 1838. En este periodo la pareja viaja a Mallorca, instalándose en la villa de Palma, y después en la Cartuja de Valldemosa, donde Chopin enfermó nuevamente. Chopin regresó a París en 1839, entre este año y 1847 realiza algunas giras de concierto en París y en diversas ciudades de Francia. Se estableció en algunas temporadas tanto en París como en Nohant, en la residencia de campo de Duplin; sin embargo en 1845 su salud comienza a empeorar.

En 1848, Después de la ruptura con Aurora Duplin, Chopin se establece en Londres, Inglaterra, donde ofrece diversos conciertos entre la aristocracia inglesa y en diversas ciudades. En noviembre de este año realizó su último concierto público, tiempo después cae gravemente enfermo al regresar a París. Chopin Finalmente Muere en octubre de 1849 en esta misma ciudad.

Contexto histórico⁹³

Los sucesos de gran importancia ocurridos en el contexto histórico donde vivió Chopin estuvieron marcados por una fuerte inestabilidad política que ocasiono diversos enfrentamientos bélicos, siendo más notables las “guerras napoleónicas”.

⁹³ Se tomaron las siguientes fuentes:

Fleming, William. (1989). *Arte, música e ideas*. México: McGraw Hill.

Alvares Osés, José Antonio. (2006). *El imperio napoleónico*. En La Enciclopedia del Estudiante (volumen 2, pp. 208-209). Buenos Aires: Santillana.

Burkholder Peter & Grout, Donald. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Por otro lado, Fleming menciona que algunas obras literarias como “Cromwell” de Víctor Hugo y la traducción francesa de “Fausto” de Johann Wolfgang Goethe darían pauta a los nuevos estilos que se verían en el romanticismo.⁹⁴

Una de las sociedades que tuvieron cada vez más presencia fue la burguesía, a consecuencia del derrocamiento de las monarquías y las sociedades aristócratas, las cuales dejaron de ser las principales mecenas y compradoras de las artes. En su lugar los artistas de la época fueron produciendo obras para la sociedad burguesa, la cual comenzó a marcar los estilos del periodo romántico.⁹⁵ Por otra parte, las artes se fusionaron de tal manera que se produjeron alianzas entre las distintas formas de arte: poesía y música, música y pintura, escultura y pintura, etc.⁹⁶

El nacionalismo

A causa de las distintas guerras e inestabilidades políticas de la época, surgió entre las artes un movimiento llamado “individualismo romántico y nacionalista”. Fleming en este contexto comenta lo siguiente:

*“...los artistas rivalizaron entre sí por la máxima posición de sus campos (...) el artista sintió la obligación de ser una personalidad en el sentido mundano, además de sus actividades artística (...) El sitio que ocupada el artista en la sociedad había sido tema de enorme importancia para hombres como David y Beethoven, quienes combinaron el fervor moralista del pensamiento revolucionario con un sentido de responsabilidad social...”*⁹⁷

El mismo autor comenta el desarrollo del nacionalismo como una necesidad de contar con un *“...medio geográfico propicio a su obra, color local (...) algunos pudieron encontrarlo en los cuentos y baladas folklóricas de una localidad particular...”*⁹⁸ Es quizá en este contexto la razón por la que Chopin se haya inspirado en la producción de su obra tomando las danzas locales y la literatura de su natal Polonia.

⁹⁴ Fleming, William, op. cit., p.293.

⁹⁵ Ídem, p. 306.

⁹⁶ Ídem, p. 307.

⁹⁷ Ibídem.

⁹⁸ Ibídem.

La inestabilidad política

Las situaciones políticas entre los diversos reinos de Europa estaban en pleno conflicto por las guerras y las conquistas con el propósito de la expansión de territorios y el dominio de la mayor parte de Europa. Tras la Revolución francesa el régimen monárquico se mantuvo en la búsqueda de regresar nuevamente al gobierno. Un producto de esta lucha fue el ascenso de Napoleón I como gobernador de Francia por medio de un “consulado”, y entre las regiones que estaban bajo el imperio napoleónico se encontraba el Gran Ducado de Varsovia, donde Nació Frederick Chopin.⁹⁹

Otro hecho considerable sucedió tras la caída de Napoleón y la restauración de las principales potencias europeas, ya que en el congreso celebrado en Viena entre los años 1814 a 1815 la mayoría de los reinos volvió al régimen absolutista y algunas naciones adquirieron territorios que fueron dominados por el imperio Napoleónico, como en el caso de Rusia, quien anexo como parte de su territorio al reino de Polonia.¹⁰⁰

Cuando Chopin se encontraba en Viena alrededor de 1830, dentro del marco de las revoluciones liberales, Polonia se rebeló contra el imperio ruso para separarse del régimen absolutista del Zar Alejandro I.¹⁰¹ Este conflicto obligó a Chopin y a muchos otros ciudadanos polacos simpatizantes de la revolución contra Rusia (entre ellos el poeta Adam Mickiewikz) a exiliarse en Paris.¹⁰²

El ámbito musical

Uno de los acontecimientos más importantes en éste contexto fue la total separación de las artes en general, y de la música en particular, del control y el mecenazgo de la aristocracia. Debido a la consecuente demanda de la naciente clase burguesa de obras de arte para gusto propio, los artistas encontraron una fuente de recursos económicos al crear obras por encargo y a impartir sus conocimientos ante la sociedad burguesa y el público en general.

⁹⁹ Alvares Osés, José Antonio. op. cit. pp. 212-213.

¹⁰⁰ Ídem, pp. 212-213.

¹⁰¹ Ídem. P. 214

¹⁰² Orga, Ates. op. cit. p. 67.

Burkholder, menciona que “...*La música atenuaba las tensiones sociales. Proporcionaba un modo de expresar aspiraciones de igualdad y de libertad nacional...*”. La creciente economía de la clase media permitió la adquisición de instrumentos musicales; por lo que la música tuvo un importante papel dentro de la vida hogareña ya que las familias de clases acomodadas se reunían frecuentemente para interpretar música, la cual según el autor, distraía a la sociedad de todos los conflictos políticos y económicos de la época además de servir como “...*medio de control social...*” al propagar mensajes de proselitismo político.¹⁰³

La revolución industrial aceleró la producción de muchos productos y objetos, entre ellos los instrumentos musicales y la edición de partituras, Los instrumentos musicales se perfeccionaron en muchos aspectos, y su producción en masa abarató sus costos. Uno de los instrumentos que más presencia tuvo en este contexto fue el piano, ya que en esta época sufrió una importante evolución tanto en los modos de fabricación como en las posibilidades de expresión gracias a las innovaciones que se incorporaron en su funcionamiento.

La forma de fabricación se aceleró y con ello el costo se redujo lo suficiente para su adquisición entre las clases media y alta. Burkholder señala que las posibilidades técnicas y expresivas del piano resultaron ideales para “... *un pensamiento musical completo casi tan bien como una orquesta entera e incluso de manera más personal...*”¹⁰⁴ Una de las mejoras introducidas en el piano en esta época fueron la fabricación del clavijero y el bastidor en metal, la fabricación de los martillos con fieltro y el mecanismo de doble escape patentado por el fabricante de pianos Sebastián Erard.

Balada op. 23 número 1 en Sol menor

Contexto histórico de la obra

En un principio la balada fue una composición poética que pertenece al género lírico y era un poema de tono sentimental en la que se narran sucesos tradicionales, legendarios o románticos; originalmente escritos para ser acompañados por música.¹⁰⁵

¹⁰³ Burkholder, Peter, op. cit. pp. 673-683.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Diccionario de la lengua española (2005). *Balada*, Noviembre 10, 2012. De Word Reference. Sitio web: <http://www.wordreference.com/definicion/balada>.

La forma musical se elaboró por primera vez en la obra del poeta y compositor francés del siglo XIV Guillaume de Machaut, y los ejemplos mejor conocidos pertenecen a poetas franceses del mismo siglo y de años posteriores; sobre todo de François Villon y Carlos de Orleans.¹⁰⁶ Burkholder comenta que Chopin fue uno de los primeros compositores en utilizar el término “balada” a una forma instrumental para piano solo¹⁰⁷ en sus obras op.23, op. 38, op. 47 y op. 52, compuestas entre 1831 y 1842.

La balada Op. 23 no. 1 en sol menor fue esbozada en 1831, concluida en 1835 y posteriormente publicada en junio de 1836.¹⁰⁸ Es probable que el lugar de publicación de esta obra haya sido en París a través de la casa editorial Schlesinger ya que, años atrás en 1833, Chopin vendió los derechos de publicación de sus obras a Maurice Schlesinger; propietario de la compañía editora. Gracias a esto la obra de Chopin se dio a conocer en otras partes de Europa; como en Inglaterra a través de la editora Wessel & Co. y en Alemania por la editora Breitkopf & Härtel.¹⁰⁹

Existe una teoría sobre la fuente de inspiración para las cuatro baladas la cual propone que éstas fueron inspiradas en las obras literarias del escritor y poeta Adam Mickiewicz. Esta teoría se pudo haber originado por un comentario del compositor Robert Schumann en su ensayo “Música y músicos” en donde comenta lo siguiente:

*“...hay que dirigir la atención a la balada como una obra más notable, Chopin ha escrito una composición del mismo nombre, una de esta composición más salvaje y más originales (...) él entonces dijo que se había inspirado en algunos poemas de Mickiewicz para escribir esta balada. Por otro lado su música inspiró al poeta a escribir para él...”*¹¹⁰

¹⁰⁶ Ronaldo David, (s.f.). *Géneros literarios*. Octubre 15, 2012. De Monografias.com. Sitio web: <http://www.monografias.com/trabajos6/geli/geli.shtml#liri>.

¹⁰⁷ Burkholder Peter & Grout, Donald. op. cit. p. 703.

¹⁰⁸ Huneker, James. (1966). *Chopin: the man and his music*. New York: Dover Publications. p. 157.

¹⁰⁹ Michałowski Kornel & Samson Jim. (s.f.). *Chopin, Fryderyk Franciszek*. Abril 6, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099?q=chopin&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.

¹¹⁰ Schumann, Robert. (2010). *Music and musicians essays and criticism*. Estados Unidos: Bibliolife. pp. 202-203.

Esta misma teoría es también comentada en un ensayo titulado “Alienación e impotencia: las *ballady* de Mickiewicz y las baladas de Chopin” en el que se explica que Chopin podría haber sido inspirado para componer sus cuatro baladas para piano de la obra de Mickiewicz “Baladas y romances”. Esta obra literaria, publicada en 1822, fue un evento literario notable en Varsovia, además de ser conocida y admirada por Chopin en su juventud.¹¹¹ Por otro lado los autores Joaquín Rubio Tovar,¹¹² Robert Cummings¹¹³ y Alfred Cortot¹¹⁴ mencionan que esta obra toma su inspiración de una novela poética escrita por Mickiewicz titulada "Konrad Wallenrod".

Análisis general¹¹⁵

Textura musical

La obra está escrita en su totalidad en textura homofónica. En algunos puntos la melodía se refuerza con acordes y notas octavadas. Además de esta característica, es posible hallar fragmentos en donde incursionan voces adicionales que, aparentemente de forma melódica, acompañan a la voz principal.

La obra inicia con una monodia a la octava (ejemplo 75), continuando con la textura homofónica en la que está compuesta la mayor parte de la pieza (ejemplo 76). En ciertos pasajes se pueden apreciar incursiones de melodías secundarias dentro de la melodía principal (ejemplo 77). Un ejemplo del refuerzo de la melodía principal puede ser observada en los compases 105 al 108; este refuerzo produce una sonoridad potente aumentada por el uso de pedal (véase ejemplo 76).

¹¹¹ Zakrzewska, Dorota. (1999). *Alienation and powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's ballades*. Abril 2, 2013. De Polish Music Journal. Sitio web: http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/2.1.99/zakrzewska.html.

¹¹² Rubio Tovar, Joaquín. (1983). *Una obra dedicada al piano*. En la Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. (Tomo 6, pp. 30-31). México: Salvat Mexicana de Ediciones S.A.

¹¹³ Cummings, Robert. (s.f.). *Ballade for piano No. 1 in G minor, Op. 23, CT. 2*. Abril 4, 2013. De All Music. Sitio web: <http://www.allmusic.com/composition/ballade-for-piano-no-1-in-g-minor-op-23-ct-2-mc0002355786>.

¹¹⁴ Björling, David. (2002). *Chopin and the G minor ballade*. Abril 4, 2013. De Chopin and the G minor Ballade. Sitio web: <http://epubl.luth.se/1402-1552/2002/01/LTU-DUPP-0201-SE.pdf> p. 20.

¹¹⁵ Se consultó la siguiente edición: Chopin, Fryderyk. (1949). *Complete works III Ballades for piano*. Varsovia: The Fryderyk Chopin Institute Polish Music Publications.

FR. CHOPIN
Op. 23

Ej. 75: Monodia a la octava usada en los primeros compases de la obra. Estos son los únicos compases donde se halla este tipo de textura compuesta en la sexta napolitana de la tonalidad de la pieza (Sol menor).

Ej. 76: En estos dos fragmentos se puede observar la textura homofónica predominante en la pieza. En el compás 105 (corchete) se observa el refuerzo de la melodía principal por medio de acordes.

Ej. 77: En este fragmento es posible observar los pequeños motivos melódicos adicionales a la melodía principal (corchete).

Ej. 78: Fragmento donde se puede observar una melodía muy semejante a la que apareció en los compases 36 al 40 (véase ejemplo 77).

Un aspecto melódico peculiar se encuentra en los compases 208 al 242 al final de la obra: la melodía principal esta resaltada con acentos *sforzando*. Al inicio de este periodo, que comienza en el compás 208, la melodía principal comienza en el segundo tiempo de compás y continua así hasta el 242 (ejemplo 79).

Ej. 79: En este fragmento se pueden observar los acentos que lleva la melodía principal en la clave de Sol. Ésta comienza en el segundo tiempo del compás 208 (corchetes) produciendo así un “desfase” entre los pulsos fuertes y débiles.

Compás y pulso

Existen tres tipos de compases en esta obra: 4/4, 6/4 y 2/2. El compás de 6/4 es el que posee mayor uso dentro de toda la pieza (200 compases) mientras que el compás de 4/4 se usa solo para la temática introductoria a la obra, la cual consta de 7 compases. Por último, el compás de 2/2 es usado para las ideas musicales en la coda, con un total de 57 compases (ejemplo 80).

Una peculiaridad de la pieza es la forma en que cómo cambia de acentos y división de compás de forma poco perceptible a pesar de la diferencia entre estos (véase ejemplo 80). Una característica auditiva del compás 6/4 es su parecido con un compás de 3/4, y en los primeros periodos de la obra produce un efecto rítmico similar a un vals. Este aspecto que se puede apreciar con más claridad a partir del compás 8 (ejemplo 81).

The image displays three fragments of a musical score for Frédéric Chopin's Op. 23. The first fragment is marked 'Largo' and is in 6/4 time, featuring a piano introduction with dynamics like *f*, *pesante*, *dim.*, and *p*. The second fragment is marked 'Moderato' and is in 4/4 time, showing a change in tempo and dynamics like *(p)*. The third fragment is marked 'Presto con fuoco' and is in 2/2 time, starting at measure 208 with a dynamic of *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Ej. 80: Fragmentos de la obra donde se puede apreciar los tres tipos de compases en los que está escrita.

Ej. 81: En este fragmento se puede observar la disposición de las figuras rítmicas que hacen parecer un efecto de “vals”.

Del mismo modo, al pasar de una subdivisión ternaria a una binaria (6/4 a 2/2) se puede notar cómo el cambio de compás no es tan perceptible auditivamente. Esto se debe a las ideas musicales de los compases 206 y 207 los cuales agógicamente preparan el *presto con fuoco* de la sección en 2/2 (ejemplo 82). Aquí sucede un peculiar fenómeno de ritmo en los compases 207 y 208: El primer pulso del compás 208 auditivamente aparenta ser una prolongación del compás anterior; esta característica provoca una distinta posición de los acentos en los compases siguientes (véase ejemplo 79).

Ej. 82: Inicio de la sección en compás de 2/2, los corchetes señalan la prolongación del motivo del compás anterior.

Otra característica importante de la pieza es el constante uso de expresiones de tiempo y de carácter que afectan la agógica y el pulso. Estas indicaciones están colocadas en determinados pasajes y son muy importantes, ya que proporcionan un carácter muy variado a la obra. Las indicaciones más destacadas son:

Largo, pesante. En el primer compás de la pieza.

Moderato. Indicado a partir del compás 8. Indicaciones de pulso.

Agitato. Compás 40, indicación de carácter.

Sempre piu mosso. Compás 45, indicación de carácter y pulso.

Meno mosso. Compás 68, indicación de pulso.

Piu animato. Compás 126, indicación de pulso y de carácter.

Piu vivo. Compás 136, indicación de carácter.

Scherzando. Compás 138, indicación de carácter y de pulso.

Meno mosso. Compás 194, indicación de carácter y de pulso.

Presto con fuoco. Compás 208, Indicación de pulso.

Ritenuto, accelerando. Compases 252–253, indicaciones de pulso.

Estructura temática

Esta pieza, en apariencia, parecería estar compuesta por una variedad de periodos por el contraste que existe entre estos. Sin embargo, es posible organizar la estructura general de la obra en forma ternaria (A B C) delimitando el cambio de cada tema por el tipo de compás.

El tema (A) de la pieza, escrito en Sol menor, contiene siete compases que producen la sensación de estar escrita en la tonalidad de La bemol mayor. Esto se debe a la forma en cómo Chopin inició la obra haciendo uso del acorde de sexta napolitana en primera inversión. Por medio de la sensible y el cuarto grado la pieza resuelve a Sol menor (compases 1-7).

El tema B es el más grande de la pieza (200 compases) y es en éste donde sucede el mayor desarrollo de la obra. Dentro de éste se pueden apreciar cinco periodos:

El primer periodo abarca desde el compás 8 hasta el 65, la pieza comienza a desarrollar un tema sencillo y se hace más complejo conforme sigue su curso.

El segundo periodo abarca desde el compás 68 hasta el 105. Incluye una reexposición del periodo anterior que sirven de puente tonal hacia el siguiente periodo.

El tercer periodo inicia realizando una variante en la tonalidad de Mi mayor con los elementos musicales del periodo anterior.

En el cuarto periodo aparecen motivos nuevos que no se repetirán. Aquí es abundante el uso de elementos pianísticos de virtuosismo (compases 138 al 165).

El quinto periodo está basado en los elementos del segundo periodo agregando elementos como acordes arpegiados en la clave de Fa y una melodía más elaborada. Posteriormente éste presenta elementos que retoma del inicio del tema B (compases 8 al 20) usados a modo de puente tonal hacia el tema C.

Finalmente, dentro del tema C, se pueden clasificar tres periodos:

El primer periodo posee la indicación *Presto con fuoco* y un cambio de compás (2/2) que contrasta notablemente con los temas anteriores. Destaca la acentuación “a contratiempo” de la melodía y poseer una idea musical de dos compases usada como una breve introducción (compases 208 al 215).

En el segundo periodo se puede considerar como el desarrollo del tema C. es muy al periodo anterior por los acentos, que en determinadas notas producen una peculiar polirritmia diferente a los acentos naturales del compás (2/2). Estos acentos dibujan una melodía entre el grupo de acordes que compone la clave de Sol (compases 216 al 241).

Finalmente el tercer periodo, con carácter conclusivo, está compuestas por escalas desarrolladas en ambas claves: Una escala cromática, una escala armónica descendente y ascendente. Contiene además acordes que recuerdan un poco al inicio de la pieza, en el tema B. Finalmente un motivo melódico construido de forma cromática y en octavas que concluye en la fundamental.

En el siguiente esquema se puede observar la estructura general de la pieza:

Tema A En compás de 4/4				
C. 1-7				
tema introductorio en sexta napolitana				

Tema B En compás de 6/4				
C. 8-65	C. 66-104	C. 105-137	C. 138-165	C. 166-207
Primer periodo, su desarrollo es progresivo.	Segundo periodo con probable función de reposo.	Tercer periodo que inicia con una variante del anterior.	Cuarto periodo con nuevos elementos de carácter virtuoso.	Recapitulación de algunos elementos del primer periodo, puente tonal hacia el tema C.

Tema C En compás de 2/2		
C. 208-215	C. 216-241	C. 242-264
Nuevos elementos pianísticos	Elementos en polirritmia donde se dibuja una melodía.	Escalas y acordes finales.

Sugerencias de interpretación

Esta obra presenta ciertos aspectos de considerable dificultad técnica que plantean atenciones específicas. Se pueden clasificar de la siguiente manera:

Aspectos Melódicos

En la textura musical del análisis se plantea que la melodía principal se presenta de dos formas: Como una sola línea y reforzada con acordes. Cada una de las formas tiene características peculiares:

De forma melódica: es recomendable que la línea de canto sea muy clara auditivamente a lo largo de toda la obra, y es en ésta donde se realicen los cambios de carácter que se indican en ciertos compases. Dentro de esta clasificación se incluye las pequeñas líneas melódicas que se dibujan entre algunos pasajes. Por ejemplo en los compases 36 al 43, y en los compases 138 al 153.

De forma acórdica: esta forma requiere que se resalte la nota más aguda del acorde ya que, a pesar de que todas las notas poseen la misma función melódica, si no se resalta la nota más alta el dibujo de la melodía se puede tornar confuso y corre en riesgo de parecer solo una estructura armónica. Un buen ejemplo de este caso se puede hallar en los compases 27 al 31 y del 106 al 123.

Uso de pedal

Una forma recomendable de hacer un buen sonido con el pedal es aplicarlo de forma superficial, es decir, con poca presión del pie. De esta forma la mayor parte del *legato* se realiza con el gesto de las manos. Esto tiene el propósito de evitar una excesiva resonancia que diluya las ideas musicales.

Sin embargo, existen pasajes en donde es recomendable el uso de la resonancia completa del pedal, como en los compases 44 al 65. Aquí los cambios de pedal se recomiendan que sean muy breves solo para limpiar la armonía anterior. El mismo caso se presenta en los compases 105 al 137.

Pasajes de pulso rápido

Existen algunos pasajes de la obra donde se indican pulsos rápidos como en el *agitato* en el compás 40, el *scherzando* en el compás 138, y el *presto con fuoco* en el 208. Durante la interpretación de estos se recomienda un gesto ligero en *mezzo forte*, en particular de la mano derecha, ya que un excesivo apoyo en el ataque del teclado limita la velocidad de ejecución. La resonancia que produce el pedal ayudará a generar un sonido más fuerte a pesar de que el ataque no se realice con tanta fuerza.

Resonancias

Una de las características de esta pieza es la resonancia producida en algunos pasajes donde es posible hallar notas sostenidas. Esta característica produce colores tonales muy interesantes en ciertos pasajes. Por ejemplo en los compases 6 al 8 existe un Si bemol (corchete) que se mantiene tenido hasta la entrada del pasaje completo:

Musical score for measures 5-8, marked *Moderato*. The score shows a piano part with a sustained B-flat note in the bass clef across measures 6, 7, and 8. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 5 and a fermata in measure 8. Pedal markings "Ped." and asterisks are present below the bass line.

Se sugiere que después de soltar el pedal en el compás 7, en la nota tenida (Si bemol), se vuelva a presionar durante el tiempo que dure ésta (blanca con puntillo) lo que generará más resonancia en la nota y hará más “cálido” el color tonal del pasaje.

De igual forma, se encuentra el mismo caso con un motivo melódico añadido en los compases 36 al 43. En estos compases es más fácil realizar éste efecto en las notas ligadas, ya que la indicación de pedal escrita produce automáticamente la misma resonancia. No obstante se recomienda hacer mucho énfasis a la nota tenida con el gesto de la mano.

Musical score for measures 34-43, marked *agitato*. The score shows a piano part with a sustained B-flat note in the bass clef across measures 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, and 43. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 43. Pedal markings "Ped." and asterisks are present below the bass line.

Hemiolas

Por ultimo. Existe un pasaje en particular en la obra donde el uso de hemiolas produce un efecto interesante en la pieza. Esto se pueden aplicar en los compases 69, 73, 74 y 77; donde se sugiere ligar las notas de dos en dos, haciendo énfasis en la primera de cada ligadura. Este tipo de acento produce una sensación de variedad métrica que puede crear mayor atracción auditiva a este pasaje:

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 65 and includes a fermata over measure 68. The tempo is marked 'Meno mosso sotto voce' and the dynamics are 'pp'. The second system starts at measure 70. The third system starts at measure 75. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Below the bass staff, there are markings for hemiolas: 'Tad. * Tad. * Tad. *' in the first system, and 'Tad. * Tad. *' in the second and third systems. The hemiolas are indicated by a vertical line with a star above it, marking the first note of a pair of notes that are tied across the bar line.

Claude Debussy
(1862-1918)



Images I :
Reflets dans l'eau
Hommage à Rameau
Mouvement

Claude Debussy **(1862-1918)**

Perfil biográfico¹¹⁶

Claude-Achille Debussy nació el 22 de Agosto de 1862 en Saint-Germain-en-Laye, pequeña población a las afueras de París, Francia. Su padre fue Manuel Achille Debussy y su madre Victorine Maunoury. Debussy fue Bautizado alrededor de 1864 en la parroquia de su ciudad natal, siendo padrinos sus tíos paternos. Gourde menciona la probabilidad de que fueran ellos quienes influenciaron a Debussy el gusto por las artes.¹¹⁷

Poco tiempo después la familia Debussy se trasladó a París alrededor de 1867. En septiembre de 1870 estalló la “guerra Franco-Prusiana”, por lo que la familia se trasladó a la ciudad de Cannes, y es en este lugar donde Debussy recibió sus primeras lecciones de piano por parte de un profesor Italiano llamado Jean Cerutti.¹¹⁸

Debussy estudió durante un año con el apoyo de Antonieta Maute, duquesa de Fleurville, para ingresar al Conservatorio de París, en donde fue admitido en 1872. Sus primeros maestros fueron Antoine Marmontel (piano), Albert Lavignac (solfeo) y Ernest Guiraud (composición). Es en este sitio compone sus primeras obras: *Madrid*, y *Ballade à la lune*, que datan de 1879.

Durante su estancia en el conservatorio Debussy recibió algunos premios por sus atributos en solfeo y piano; posteriormente realizó algunos viajes a las ciudades de Florencia (donde compone sus primeras obras para piano), Moscú y Viena, contratado por la Duquesa Nadezhda von Meck, quien fue mecenas de Tchaikovsky años atrás.

¹¹⁶Se tomaron las siguientes fuentes:

Burkholder, Peter & Grout, Donald. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Gourdet, Georges. (1974). *Debussy*. Madrid: Espasa-Calpe.

Vallas, Léon. (1973). *Claude Debussy: His life and Works*. Nueva York: Dover Publications.

Lesure, François & Howart, Roy. (s.f.). *Debussy, Claude*. Febrero 15, 2015. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353?q=debussy&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

¹¹⁷ Gourdet, Georges. Op. cit. p. 16

¹¹⁸ Lesure, François. op cit.

Debussy participó en el *Gran Prix* de Roma, en 1884, resultando Ganador con la obra *L'enfant prodigue*. Durante este periodo, comenzó su carrera como músico cuando fue contratado como pianista acompañante del Coro Concordia, patrocinado por Charles Gounod. Tiempo después Debussy comenzó a buscar recursos económicos en los populares cafés literarios y sociedades artísticas; durante este periodo ingresa a la Sociedad francesa de música y conoce al compositor Paul Dukas. En la exposición universal de Paris en 1889 Debussy descubre la sonoridad de la música del lejano oriente, la cual aportó una fuerte influencia en sus obras posteriores.

Con la obra *Prelude à l'après-midi d'un faune* (preludio a la siesta de un fauno) Debussy hace su primera aparición ante el público. Tiempo después realiza otra importante aparición pública en el *Théâtre des Bouffes-Parisiens* con la obra *Péleas et Mélisandre*, en 1893, siendo criticado de forma negativa. A pesar de las contrariedades y críticas, esta obra tuvo un fuerte impacto en la música de la época.

Alrededor de 1902 Debussy fue nombrado crítico musical de la revista *Revue Blanche*; este hecho hizo que él se diera a conocer más ante el público parisino. En 1905 Debussy publicó el primer libro de *Images* a través de la casa editorial Durand. Esta publicación contribuyó a que sus obras fueran muy populares ante el público, quien usó el término “*debussysmo*” para referirse a ellas y a su estilo.

Debussy formó parte del consejo asesor del Conservatorio de Paris en 1909 gracias a Gabriel Fauré, quien fue director de éste desde 1905. Durante una estancia en Gran Bretaña, en febrero de ese mismo año, se manifestaron los primeros síntomas de Cáncer.

Debussy se convirtió en crítico musical de la revista *Revue Musicale* en 1913. Durante ese periodo realizó más viajes dando conciertos en San Petersburgo y Moscú; a principios de 1914 se trasladó a Roma, Ámsterdam, La Haya, Bruselas y Londres. En 1917 realiza su última aparición en público y finalmente muere de Cáncer en 1918.

Contexto histórico¹¹⁹

La vida y obra de Debussy se desenvuelve entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Durante este periodo Francia continuaba aun en conflictos políticos de considerable magnitud que surgieron desde la revolución francesa hasta los imperios napoleónicos. Durante este tiempo hubo constantes guerras y enfrentamientos que obligaron a muchos ciudadanos francés a trasladarse a lugares lejanos a París (entre ellos la familia de Debussy). La proclamación de una tercera república en 1871 trajo consigo un periodo de estabilidad antes de la primera guerra mundial.¹²⁰

El progreso tecnológico

El impacto de la revolución industrial y su rápido progreso fueron los detonantes de una tecnología cada vez más accesible para el público. Por ejemplo, los medios de producción en las fábricas aumentaron a niveles masivos y se descubrieron nuevos materiales, como el acero y el plástico. Todos estos avances facilitaron la producción en masa de miles de artículos y productos novedosos que facilitarían la vida. La economía se vio fuertemente modificada por todos estos adelantos tecnológicos, ya que paso de ser una economía agraria a una urbana.¹²¹ La producción de los países pudo ser distribuida alrededor del mundo gracias a las mejoras de los transportes marítimos y terrestres. Estos últimos utilizando el motor de combustión interna, el cual desplazó a los motores de vapor.

El ámbito musical

Uno de los impactos más fuertes en la producción y distribución de la música fue la invención de la grabación de sonido con el gramófono de Thomas Alva Edison en 1877. Gracias a este invento la música pudo ser registrada en otro medio además del impreso, Burkholder menciona el impacto que ocasionó la música grabada:

¹¹⁹ Se tomaron las siguientes fuentes:

Burkholder Peter & Grout, Donald. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Fleming, William. (1989). *Arte, música e ideas*. México: McGraw Hill.

¹²⁰ Fleming, William, op. cit., p. 316.

¹²¹ *Ibidem*.

“...La nueva tecnología permitía que los intérpretes consiguiesen por primera vez el grado de inmortalidad anteriormente reservado únicamente a los compositores...”¹²²

A partir del siglo XX surgieron nuevos géneros musicales como el jazz y el ragtime. Estos géneros serían fuente de inspiración para algunos compositores, como Georges Gershwin y Debussy, quienes tomaron algunos elementos armónicos y características rítmicas para sus obras.

Por otro lado, Debussy comienza a vislumbrar la música compuesta por escalas que no eran tan comunes, como: escalas de tonos enteros, pentáfonas y octófonas, además de otro tipo de escalas exóticas, como las utilizadas en el lejano oriente. En este contexto, la música comenzó a transformarse con conceptos nuevos como el atonalismo y el dodecafonismo.

Images 1: Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement **Contexto histórico de la obra**

Images 1 es un tríptico de piezas para piano que evocan diferentes ideas o atmósferas, en este caso: Una evocación al agua (*Reflets dans l'eau*), un cuadro musical de un compositor francés del siglo XVIII: Jean-Philippe Rameau (*Hommage a Rameau*) y una idea subjetiva del concepto del “movimiento” (*Mouvement*).

Esta obra fue compuesta alrededor del año 1905 y publicada a finales del mismo por la casa editorial de Jacques Durand. Posteriormente fue estrenada al año siguiente en la “sala de los agricultores franceses” por el pianista Ricardo Viñes.¹²³

Lockspeiser comenta que esta obra se ubica en el segundo periodo de composiciones pianísticas de Debussy que se sitúan alrededor de 1892 hasta 1904.¹²⁴ Cada una de las piezas toma su fuente de inspiración sobre tres temas diferentes:

¹²² Burkholder, Donald, op. cit. p. 852.

¹²³ De Tranchefort, François-René. (1990). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus. p. 303.

¹²⁴ Lockspeiser, Edward. (1959). *Debussy*. Buenos Aires: Editorial Schapire. p. 139.

En *Reflets dans l'eau*, De tranchefort menciona la fuente de inspiración como “...un estanque que reflejaba la imagen de un árbol y plantas...”.¹²⁵ El mismo autor señala que esta pieza fue el producto de una intensa investigación, por parte de Debussy, de las propiedades sonoras y armónicas.¹²⁶

En la segunda pieza, el *Hommage a Rameau*, Nichols comenta que la fuente de inspiración fue la puesta en escena de dos óperas del compositor Jean Philip Rameau en 1903: *Castor et Pollux*, y *La Guirlande*, a las que asistió Debussy.¹²⁷ En el mismo libro también se menciona un comentario sobre la pieza y su temática:

“...la autenticidad histórica no era la preocupación principal de Debussy: su homenaje a Rameau se halla más bien en otro nivel, más profundo, de admiración y respeto hacia su “delicada y encantadora ternura”, según sus propias palabras expresadas en un artículo periodístico en 1903...”¹²⁸

La última pieza resulta una propuesta denominada *Mouvement* que contiene un *ostinato* de tresillos como característica más notable. Inicia con la indicación: *Avec une légèreté fantastique mais précise*¹²⁹ (con ligereza fantástica pero precisa). De Tranchefort menciona a esta pieza como un tipo de “perpetuum mobile”.¹³⁰

Por otro lado Lockspeiser señala ciertas analogías (sin establecer su verdadera fuente de inspiración) de la pieza con “... la presencia de una avispa dentro de un panal, el aleteo de un ave en una caja, o el zumbido de las alas de una libélula...”¹³¹

¹²⁵ De Tranchefort, François-René. Idem.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Nichols, Rogers. (2001). *Vida de Debussy*. Madrid: Cambridge University press.

¹²⁸ Idem. P.128

¹²⁹ Debussy, Claude. (1975). *Piano music 1888-1905*. New York: Dover publications. p. 169.

¹³⁰ De Trancherfort. Idem.

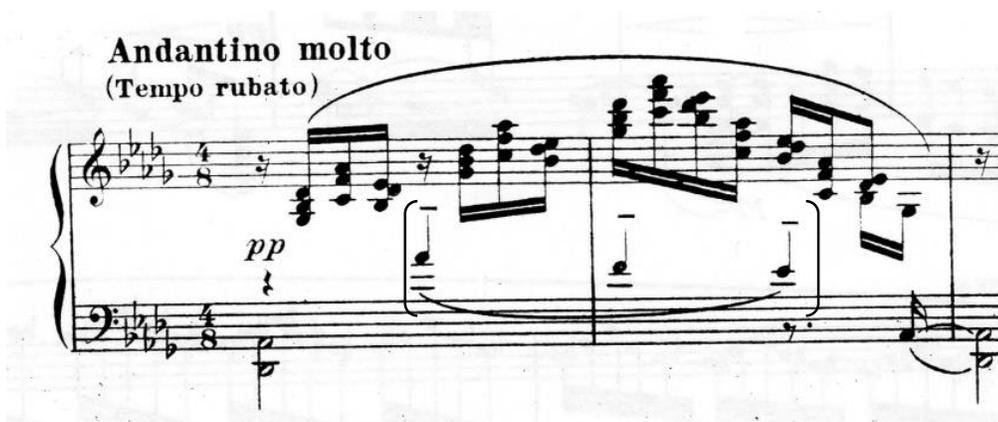
¹³¹ Lockspeiser. op. cit. p 31.

Análisis general¹³²

Reflets dans l'eau, textura musical

Esta pieza posee como principal motivo una serie de temas melódicos que están distribuidos en distintos puntos de la misma, y en algunas partes están entrelazados en otros motivos musicales como bloques de acordes (ejemplo 83) y arpeggios (ejemplo 84). La textura que maneja esta pieza se puede interpretar como heterofonía, ya que no existe una melodía continua, más bien, son temas melódicos que aparecen en diferentes puntos de la pieza con ligeras variaciones de altura y de ritmo (ejemplo 85).

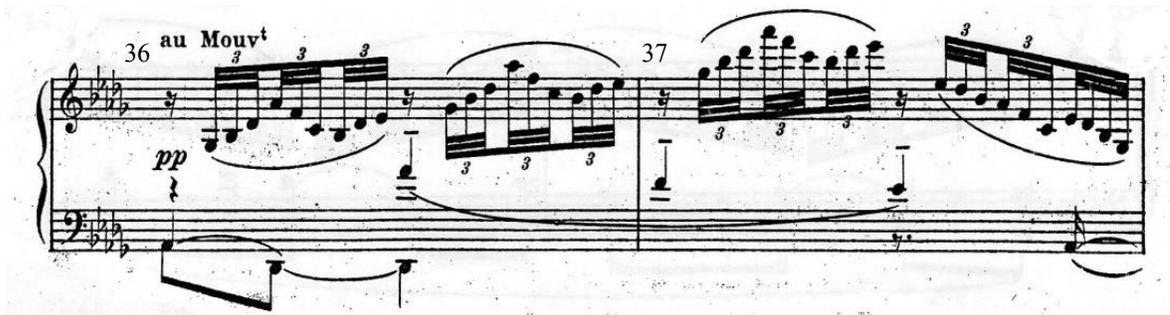
La pieza también posee una notable presencia de notas pedal (ejemplo 86) y de acordes sostenidos (ejemplo 87); estos últimos en los compases finales. Es muy posible que estos motivos tengan la función de producir vibración simpática¹³³, un recurso muy utilizado por Debussy en gran parte de sus obras pianísticas.



Ej. 83: Primeros dos compases de la pieza donde el tema melódico principal (entre corchetes) está acompañado por acordes.

¹³² Se trabajó sobre la siguiente edición: Debussy, Claude. (1975). *Piano music 1888-1905*. New York: Dover publications.

¹³³ La resonancia o vibración simpática consiste en la vibración de una cuerda por medio de otra que ha sido golpeada o punteada (ataque) de modo que transmite su vibración a la otra cuerda, generalmente afinada en el mismo tono que la original. En las cuerdas que vibran libremente la resonancia es mayor por la presencia de armónicos que comienzan a sonar en las cuerdas correspondientes junto con la cuerda generadora. Michael. Randel, Don Michael. op. cit. pp. 131, 415.



Ej. 84: Compases 36 y 37 donde aparece nuevamente el mismo tema principal, pero ahora acompañado de arpeggios.

Ej. 85: En estos dos fragmentos se puede apreciar un tema melódico que varía de altura y de ritmo. En el fragmento 1 se encuentra el tema original, entre corchetes (escrito en clave de Sol). La variación se ubica en el fragmento 2, clave de sol, (corchetes) y está escrita en octavas con variación de altura y subdivisión.

Mesuré

ppp

pp doux et expressif

ppp

Ej. 86: Fragmento donde se puede apreciar el uso de una nota pedal. Por la sucesión de acordes y la melodía, es probable que esta nota (La Bemol) continúe vibrando hasta su renovación en los compases siguientes.

Rit.

Lent (dans une sonorité harmonieuse et lointaine)

pp

ppp

p un peu en dehors

Ej. 87: Últimos compases de la pieza donde se puede observar cómo los acordes que inician en la indicación *Lent, dans une sonorité harmonieuse et lointaine* (lento, con una sonoridad armoniosa y lejana) se prolongan durante dos compases mientras aparece la melodía principal, escrita en octavas. Es posible que esta característica produzca una resonancia muy particular, resaltada, con el uso de pedal.

Por último, se puede apreciar el abundante uso de arpeggios en diferentes subdivisiones. Es plausible que su función sea una analogía a los “movimientos del agua” (ejemplo 88).

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system features a complex arpeggiated figure in the right hand, with a dynamic marking of *f*. The second system continues this figure, with a dynamic marking of *p* and the instruction "au Mouvt" above the staff. The third system shows further development of the arpeggiated texture, with a dynamic marking of *pp* and the instruction "en dehors" above the staff.

Ej. 88: Los arpeggios en la pieza son abundantes, pero en este fragmento es donde se puede apreciar un divertimento compuesto casi exclusivamente de estos elementos.

Compás y pulso

La pieza está escrita en compás binario de 4/8 con la indicación *Andantino molto* y *tempo rubato*. Es frecuente el uso de tresillos en distintos puntos de la obra y en diferentes figuras rítmicas (ejemplo 89), mientras que el uso de arpeggios ascendentes y descendentes posee una abundante presencia en toda la obra (véase ejemplo 88). Algunos de ellos están escritos en fiorituras (ejemplo 90). Por otro lado existe una notable presencia de polirritmias producidas por la unión de figuras binarias con ternarias (ejemplo 91).

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system features a complex arpeggiated figure in the right hand, with a dynamic marking of *mf*. The second system continues this figure, with a dynamic marking of *pp* and the instruction "Rit." above the staff. The third system shows further development of the arpeggiated texture, with a dynamic marking of *pp* and the instruction "au Mouvt" above the staff.

Ej. 89: En este fragmento se puede apreciar el uso de tresillos de dieciseisavo y treintaidosavo.

Mesuré

ppp

pp doux et expressif

ppp

Ej. 90: Fragmento compuesto por arpeggios en fiorituras de 13 y 14 notas en sesentaicuatroavos.

sempre pp

1º Tempo (en retenant jusqu'à la fin)

pp

Lent (dans une sonorité harmonieuse et lointaine)

Rit.

p un peu en dehors

pp

Ej. 91: En este fragmento, que se encuentra al final de la pieza, se pueden observar diversas polirritmias entre tresillos y figuras binarias.

Una característica destacable es la presencia del tema principal (véanse ejemplos 83, 84 y 87), el cual aparece casi inalterable durante toda la obra; mientras que el tema secundario si varía de figuras rítmicas (véase ejemplo 85). Otra característica particular de la pieza son dos fragmentos que abarcan desde el compás 20 hasta el compás 31 y del compás 49 al 57; las figuras de sesentaicuatroavos, escritos en agógica natural y en fiorituras, producen un efecto de “chorros de agua” o “borboteo”. Si bien toda la obra es descriptiva de este elemento, estos fragmentos hacen mucho énfasis a las características físicas del mismo (véase ejemplo 85)

Estructura temática

Esta pieza contiene una estructura que puede ser interpretada como forma Rondó. El tema melódico (mencionado en la sección “textura musical”) está incluido en una idea musical completa a modo de estribillo, el cual sufre variaciones rítmicas sin alterar su estructura tonal (ejemplo 92).

The image displays three fragments of a musical score for piano, illustrating variations in tempo and dynamics while maintaining a consistent melodic theme. The first fragment is marked "Andantino molto (Tempo rubato)" and "pp". The second fragment is marked "au Mouvt" and "pp". The third fragment is marked "1º Tempo (en retenant jusqu'à la fin)" and "sempre pp". The score is in 4/4 time and features a melodic theme that remains consistent across the different tempo and dynamic markings.

Ej. 92: En estos tres fragmentos es posible observar y compara las variaciones que sufre el estribillo de la pieza, sin embargo el tema melódico permanece inalterable.

Después de cada presentación del estribillo, aparece un periodo elaborado y extenso en donde se desarrollan otros temas melódicos de forma similar al tema melódico principal. Cada uno desarrolla diferentes ideas musicales, por ejemplo arpeggios o escalas de tonos enteros. Sin embargo, en algunos casos se pueden encontrar reminiscencias de algunos episodio entre periodos diferentes (véase ejemplo 85).

Finalmente se presenta un periodo a modo de coda en los últimos 14 compase de la pieza donde, Debussy, utilizó nuevamente el tema melódico principal como elemento característico para esta sección. Es probable que lo haya hecho de esta manera para proporcionar equilibrio temático a la obra y hacer hincapié al principal elemento melódico de la pieza (véase ejemplo 87). A continuación se muestra la estructura temática en la siguiente gráfica:

A	B
Estribillo, C.1- 8	C. 9 – 35
Se presenta el tema melódico principal con su acompañamiento a manera de estribillo	En este periodo Se presenta un segundo tema melódico en los compases 25 al 28

A1	C
C. 36 - 43	C. 44 – 71
Estribillo, el tema melódico principal ahora es acompañado de arpeggios en tresillos de treintaidosavos. Estos están basados en los acordes de la sección “A”	Periodo donde se utilizan elementos melódicos que se presentaron en el periodo “B”, como el segundo tema

A2	Pte. Tonal	Coda
C. 72 – 79	C. 81 – 81	C. 82 – 95.
Nuevamente el estribillo, el tema melódico principal aparece acompañado de acordes en tresillos de octavos	Periodo con motivo melódico usado en el copas 63	Se utiliza el tema melódico como principal elemento para concluir

Hommage à Rameau, Textura musical

Esta segunda pieza de la serie posee una textura homofónica caracterizada por el abundante uso de acordes amplios que acompañan al tema melódico, algunas monodias a la octava (ejemplo 93) y en algunos puntos la melodía está compuesta por varias voces paralelas (véase ejemplo 95).

1 **Lent et grave** 2 3
 (dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur.)

PIANO
pp expressif et doucement soutenu

Ej. 93: Fragmento del inicio de la pieza donde se puede apreciar dos ejemplos de monodias: En los primeros cuatro compases es monodia a la octava, y en los compases 5 y 6, monodia en pisos.

Otra característica notable es la presencia de pequeños temas melódicos que se presenta en distintos puntos de la pieza, a modo de heterofonía. Estos temas en algunos casos se repiten íntegros, como el compás 5 y 61, que son idénticos (véase compás 5 en el ejemplo 93), o son pequeñas reminiscencias de algún tema principal (ejemplo 94); y en otros casos se presentan escritos en diferentes alturas (ejemplo 95).

Ej. 94: Los corchetes señalan una reminiscencia del tema principal ilustrado en el ejemplo 95, compás 1, aquí también se puede apreciar un acorde grande compuesto por 10 sonidos.

Por último, esta pieza posee una característica particular sobre los acordes que contiene, ya que algunos llegan a poseer hasta diez sonidos (véase ejemplo 94), estos acordes grandes producen una sonoridad potente que es amplificada por el uso del pedal de resonancia.

The image shows a piano score for measures 38 to 45. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 38 is marked 'au Mouvt' and 'p'. Measures 39 and 40 are also marked 'p'. Brackets group measures 38-40 and 43-45. Measure 41 is marked 'cresc.'. Measure 42 is marked 'cresc.'. Measure 43 is marked 'En animant' and 'p'. Measure 44 is marked 'cresc.'. Measure 45 is marked 's'. The score is written for piano with treble and bass staves.

Ej. 95: Los corchetes señalan un tema melódico (compás 38) que aparece con variaciones de altura. En el compás 43 inicia una melodía compuesta por acordes que es acompañada por este tema melódico.

Compás y pulso

Esta pieza posee un compás de 3/2 y una indicación de carácter *Lent et grave*, además de una indicación más específica proporcionada por Debussy: *dans le style d'une sarabande mais sans rigueur* (al estilo de una sarabanda pero sin rigor, véase ejemplo 93).¹³⁴

El compás ternario de 3/2, más el pulso lento, le proporciona a la pieza una sensación de “pesadez” y de una extensión larga a pesar de contener menos compases (76 en total) que las otras piezas de la serie. Otra característica peculiar es la abundante presencia de tresillos de octavo repartidos de forma homogénea a lo largo de la pieza (ejemplo 96).

¹³⁴ Debussy, Claude, op cit. p.8.



Ej. 96: En este fragmento se puede apreciar el uso de tresillos de octavos, distribuidos de manera más o menos homogénea a lo largo de la pieza.

A pesar del pulso lento de la pieza, existe un pasaje en donde se puede apreciar un único aumento de velocidad de manera agógica: Un motivo melódico escrito en Sol mayor con séptima y novena mayor, el cual contrasta de manera considerable con el resto de la pieza (ejemplo 97).



Ej. 97: Detalle del único motivo musical raudo en toda la pieza.

Existe también un notorio cambio de subdivisiones de compás ubicados de la siguiente forma: Un cambio de división de 4/2 en el compás 11, de 1/2 en el compás 16 y un cambio en el compás 42 a 2/2 (véase ejemplo 95). Es probable que su principal función sea el ajuste de división de pulsos entre ideas musicales escritas fuera del compás original, sin embargo, no son percibidos auditivamente de manera inmediata.

Estructura temática

Es posible clasificar esta pieza como forma ternaria (A B A1): El tema “A” y “A1” están compuestos de forma binaria y comparten muchos elementos en común. En el caso del tema “A1” (Ejemplo 98) el segundo periodo se puede considerar como una coda. Mientras que el tema “B” está construido de forma ternaria y posee un desarrollo más complejo.

El tema “B” está estructurado en forma ternaria y es posible delimitarlo por el contraste que existe entre los tres periodos: *Commencer un peu dessous du mouvement* (comenzar un poco fuera del pulso), compás 31 (ejemplo 99); *En animant* (animando, subiendo el pulso), compás 43 (ejemplo 100); *a tempo 1°* (primer tiempo), compás 51 (ejemplo 101).

Ej. 98: Inicio del primer periodo del tema “A1” donde es posible observar íntegro el tema melódico principal de los primeros compases de la pieza, pero ahora con un acompañamiento armónico.

Ej. 99: Inicio del primer periodo, tema “B”.



Ej. 100: Inicio del segundo periodo, tema “B”.



Ej. 101: Tercer periodo, tema “B”.

Por último, en el tema “A 1” se encuentra una sección con posible función de coda (ejemplo 102), la cual utiliza un tema melódico que apareció en el compás 38, en la clave de Fa, y una variante del tema melódico principal que apareció en el primer compás.

Ej. 102: Segundo periodo del tema “A1”, por su carácter descendente de pulso y de dinámica hasta un *pianissimo* (*pppp*) es plausible su función de coda. Los corchetes señalan las reminiscencias de los temas melódicos usados con anterioridad.

A continuación, la siguiente grafica muestra la estructura general de la pieza:

A	
Periodo 1	Periodo 2
c.1 al c. 9 presentaciones del tema melódico principal	c. 10 al c. 30 este periodo se desarrolla de forma compleja y toma algunos elementos del periodo anterior, el los compases 24 al 30 aparecen reminiscencias del primer tema melódico

B		
Periodo 1	Periodo 2	Periodo 3
c. 31 al c. 42, <i>commencer un peu dessous du mouvement</i> divertimento. En el compás 38 aparece otro tema melódico	c. 39 al c. 46, <i>en animant</i> , el tema melódico del compás 38 se usa como principal motivo melódico, y se desarrolla a lo largo de este periodo	c. 47 al c. 52, <i>a tempo 1</i> , periodo sin uso de temas melódicos ya vistos, aquí se encuentra el único pasaje de pulso rápido

A1	
Periodo 1	coda
c. 53 al c. 61, el tema melódico del inicio de la obra aparece con acompañamiento armónico	c. 62 al c. 76, con función de coda. Se utilizan reminiscencias de ambos temas melódicos. Su dinámica y su disminución de pulso generan una sensación de conclusión

Mouvement, Textura musical

La última pieza de la serie está construida por una estructura de planos sonoros que se pueden interpretar como homofonía, ya que existen temas melódicos, en su mayoría pequeños, que se repiten en diferentes registros y son acompañados por un *ostinato* de tresillos de dieciseisavos.

Este plano sonoro es el que compone la mayor parte de la pieza (ejemplo 103), y la mayor parte de su desarrollo se realiza en la clave de sol, solamente cambia en el desarrollo de la pieza y hacia el final de la misma (ejemplo 104).

Por otro lado existe también un uso frecuente de notas pedal a lo largo de la pieza y de pasajes con algunas notas sostenidas, es probable el uso de estas para proporcionar una peculiar sonoridad por vibración simpática (ejemplo 105).

Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)

PIANO *pp* *plus pp la m. d. en valeur sur la m. g.*

Ej. 103: Primeros compases del *Mouvement*, desde este punto se puede apreciar el inicio del *ostinato* de tresillos que compondrá la totalidad de la pieza.

pp

Ej. 104: En este fragmento se puede observar el inicio de un tema melódico (corchetes) que se alterna de registros mientras el *ostinato* permanece en la clave de sol.

p *molto cresc.* *ff*

Ej. 105: Detalle de la pieza en donde se pueden apreciar tres planos sonoros: Notas pedal, el *ostinato* y algunos motivos melódicos que ya se habían presentado en compases anteriores.

Otra característica peculiar de la pieza es la presencia de algunos motivos melódicos que se forman entre el *ostinato* de tresillos y los grupos de octavos. En algunas partes este efecto se produce de manera “natural”, y en otras de debe a la inserción de algunos motivos melódicos dentro de la primera nota de cada tresillo (ejemplo 106).

Ej. 106: En este ejemplo se puede observar un motivo o tema melódico entretejido en el *ostinato* de tresillos, mientras que en el compás 9 a 11 los octavos dibujan otro tema melódico.

Compás y pulso

La pieza está compuesta en compás de 2/4 sin ningún cambio de compás de principio a fin, a diferencia de las otras piezas de la serie *Images*. El elemento rítmico más distinguible es el *ostinato*, que se pueden interpretar como la estructura rítmica principal de la obra y que sobre éste se desarrollan los demás motivos rítmicos (ejemplo 107).

Ej. 107: En los compases 84 al 87 se pueden observar algunas polirritmias entre el *ostinato* y algunos motivos melódicos (corchete).

La pieza posee la leyenda “*animé*” (*avec une légèreté fantastique mais précise*) (animado, con “fantástica” ligereza pero con precisión). Estas indicaciones le proporcionan a la pieza un timbre muy homogéneo, como si se tratase de un “fondo” musical donde se desarrollan los temas melódicos (véase ejemplo 103). La línea del *ostinato* no se interrumpe durante toda la pieza, por lo que ésta se puede entender como un *perpetum mobile*.

Por último, otra peculiaridad de la pieza es la ausencia de indicación alguna que disminuya o aumente la velocidad del pulso, por lo que su velocidad es constante desde el inicio hasta el final de la obra.

Estructura temática

Esta pieza se puede interpretar como forma ternaria (A B A1) y en cada uno de los temas se pueden clasificar dos periodos con diferentes funciones:

En el tema “A”, se puede definir entre el compás 1 al 25 un periodo con carácter introductorio que además de iniciar en *pianissimo*, es el punto donde el *ostinato* comienza a desarrollarse (véase detalle de la introducción en el ejemplo 103).

La pieza continúa con un segundo periodo a partir del compás 26, donde comienza a subir de rango dinámico y se presentan los motivos melódicos más elaborados (ejemplo 108).

Más adelante inicia el tema “B” con un previo puente tonal en los compases 64 al 67 (ejemplo 109), aquí se desarrolla su primer periodo, aparentemente introductorio, de tal forma que el *ostinato* se convierte en una única estructura donde se entreteje un tema melódico (ejemplo 110).

El clímax o punto culminante de la obra se encuentra en el segundo periodo del tema “B”, dentro de éste se puede reconocer un pasaje (que abarca desde el compás 90 hasta el 111) que contiene una variación del tema melódico presentado en los compases 68 al 74 (véase ej. 110), el cual funciona como principal tema melódico (ejemplo 111).

Ej. 108: Se puede apreciar en este fragmento los motivos melódicos más elaborados, el ilustrado aquí inicia en el compás 42.

Ej. 109: Puente tonal que conduce al tema “B”

*Toutes les notes marquées du signe – sonores, sans dureté,
le reste très léger mais sans sécheresse.*

Ej. 110: Inicio del tema “B”, este pasaje está compuesto exclusivamente con tresillos; el inicio de cada uno posee un acento cuya ejecución está indicada con la leyenda: “todas las notas con el signo – deben ser sonoras y sin rigidez, el resto muy ligeras y sin aspereza”. Estas notas marcadas dibujan un tema melódico que se desarrollará más adelante.

En augmentant
(sans presser)

p le thème en
valeur et soutenu

Ej. 111: Detalle del clímax o punto culminante de la pieza. En el tema “B” el *ostinato* se diluye en notas octavadas, y entre este se teje una variante del tema melódico (en corchetes) que se presentó en los compases 68 al 75.

En el compás 112 comienza un pequeño puente compuesto por el *ostinato*, este conduce sin modulación alguna al tema “A1”, el cual se presenta íntegro (ejemplo 112).

Finalmente la pieza se dirige a la coda desde el compás 57, en la cual el *ostinato* desarrolla una escala de tonos enteros (ejemplo 113) y después acompaña una variación del tema melódico que apareció en los compases 68 al 74, en el tema “B” (ejemplo 114).

112 *dim* *molto* - - 113 - - - 114 - - - 115 *p*

116 117 118

pp *pp*

Ej. 112: Detalle del puente tonal que conduce hacia el tema “A1”, en los compases 112 al 115 el *ostinato* se desarrolla en la nota Fa sostenido, y sin modulación alguna, regresa a la tonalidad de Do mayor.

155 156 157

p *dim*

158 159 160

pp

Ej. 113: en el compás 157 inicia un puente tonal donde el *ostinato* se desarrolla en una escala de tonos enteros hasta llegar al compás 161 (no ilustrado), donde comienza la coda.

Ej. 114: Última página de la pieza (coda), en esta sección la pieza se divide en tres líneas de canto: Una nota pedal, una voz media que desarrolla una variante del tema melódico visto en los compases 68 al 74 (véase ejemplo 110) y el *ostinato*, escrito en tonos enteros. La obra concluye en la tónica.

En la siguiente gráfica se puede apreciar la organización temática de la pieza:

A	
Primer periodo	Segundo periodo
C. 1 al 25 Tema introductorio en la tonalidad de Do mayor, comienza el <i>ostinato</i> característico de la pieza	C. 26 al 63 Desarrollo del tema “A”, se pueden observar motivos melódicos más elaborados

B			
C. 64 al 67 Puente tonal	Primer periodo	Segundo periodo (clímax)	C. 112 al 115 Puente tonal
	C. 68 al 89 Aparece un nuevo motivo melódico elaborado en las primeras notas del <i>ostinato</i> , este periodo se compone exclusivamente de éste	C. 90 al 111 Se presenta una variante del tema melódico del periodo anterior como principal elemento, mientras que el <i>ostinato</i> pasa a segundo plano	

A 1			Coda
Primer periodo	Segundo periodo	Puente tonal	
C. 116 al 136 Periodo idéntico al tema “A”	C. 137 al 156 Periodo idéntico al tema “A”	C. 157 al 160 Puente tonal en escala de tonos enteros.	C. 161 al 178 La pieza se divide en tres voces, la voz media usa una variante de un motivo melódico ubicado en el primer periodo del tema “B”

Sugerencias de interpretación

Cada una de las piezas de esta obra contiene dificultades técnicas que se pueden clasificar como comunes entre sí, y dificultades técnicas más específicas según las características particulares de cada una:

Se recomienda estudiar de manera muy precisa y detallada la rítmica usada en cada una de las piezas, esto se debe a que existen ensambles de figuras rítmicas que son complejos, y si no son ejecutados de manera precisa, pueden alterar las ideas originales de la pieza.

Otro aspecto común en las tres piezas son los distintos planos sonoros que poseen, cada uno de ellos sobresale en determinados pasajes, por lo que es importante estudiar en qué puntos de la pieza se encuentran para poder resaltarlos, en particular los planos sonoros en donde hay cruce de manos:



En este ejemplo de la pieza *Reflets dans l'eau* se recomienda que, en el compás 13, sea la mano izquierda la que ejecute el último acorde del grupo de dieciseisavos. Debido a que la mano izquierda produce un sonido más suave, si se interpreta de esta manera, el resultado será una riqueza sonora más atractiva que, sin duda, fue concebida a propósito por Debussy. Se recomienda hacer lo mismo con el resto de las piezas que sean similares a este caso.

Otra dificultad técnica se encuentra en la textura de las tres piezas, las cuales contienen temas melódicos sobresalientes que se modifican a lo largo de éstas, por lo que se sugiere que estos temas se resalten siempre que se presenten.

Se sugiere que la ejecución de toda la obra se usen los tres pedales del piano de acuerdo a las características de cada uno de los pasajes:

Pasajes en rangos de dinámica muy suave se sugiere usar el pedal *una corda* para hacer más fácilmente los *pianissimos* (pppp).

En las notas sostenidas se sugiere el uso de pedal *sostenuto* para generar vibración simpática y proporcionar otro tipo de “color tonal”.

Se sugiere mantener el pedal de resonancia en aquellos pasajes donde no existan aparentes cambios de armonía, por ejemplo, en *reflets dans l'eau* en los compases 82 al 95. En este punto las armonías producidas no “chocan” entre sí cuando el pedal se mantiene durante todo el pasaje, no obstante, respetando solamente los silencios:

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of three systems of staves. The first system includes the instruction "Lent (dans une sonorité harmo-)" and "Rit.". The second system includes "p un peu en dehors" and "nieuse et lointaine)". The third system includes "me".

En este ejemplo se ilustra el pasaje de *reflet dans l'eau* donde se sugiere mantener el pedal de sostenuto, à partir de la indicación “*Lent (dans une sonorité harmonieuse et lointaine)*”

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system includes the instruction "En animant" and "p". The second system includes "cresc." and "f".

El mismo procedimiento se sugiere en este pasaje de la pieza *Hommage a Rameau*, manteniendo el pedal desde la indicación *En animant* hasta los tres compases siguientes.

Finalmente se mencionan las dificultades técnicas individuales de cada una de las piezas:

Images dans l'eau:

Se sugiere que la interpretación sea en pulso regular con poco *rubato*, con el propósito de no “desdibujar” las ideas rítmicas de la pieza.

Realizar con toque ligero los pasajes en donde existen arpeggios, por ejemplo, en los compases 22 al 30 donde éstos simulan un efecto de “chorros de agua”.

Un caso particular de un tema melódico se ubica en el compás 44 al 48, se sugiere resaltar de manera contundente la línea de canto de la clave de Fa, ya que los arpeggios de la clave de sol pueden diluir fácilmente este tema melódico.

Realizar el mantenimiento del pedal *sostenuto* durante los últimos compases de manera que se “mezclen” las armonías, esto producirá un color tonal muy atractivo a la pieza.

Hommage á Rameau:

Para una mayor precisión en el estudio del ritmo y el pulso de la pieza, se sugiere que el tiempo sea dividido de tal manera que sea medido en compás de 6/4.

En los pasajes donde existan temas melódicos escritos con acordes se sugiere resaltar la nota más aguda, ya que es esta la que lleva la melodía principal.

Resaltar la rítmica de los temas melódicos, de tal manera que sean muy parecidos cuando se presenten a lo largo de la pieza. Un caso particular al resaltar temas melódicos se encuentra en los compases 67 y 71, en donde el motivo melódico se ubica en las voces medias:



Los corchetes indican una variante de temas melódicos que se vieron en compases anteriores.

Se sugiere dos posibilidades:

Ejecutar la primera nota de manera anacrúsica, es decir, antes del tiempo fuerte del compás, de manera que suene antes de tocar el acorde completo.

Ejecutar al tiempo el motivo melódico, pero haciendo énfasis a la primer nota del tema ejerciendo mayor peso al dedo, en este caso, el pulgar de la mano izquierda en el compás 69, y en el pulgar de la mano derecha en el compás 71.

Movement

Para ejecutar el *ostinato* de manera rápida y limpia, se sugiere un movimiento de los dedos muy cerca del teclado, de esta manera se puede realizar movimientos con menor esfuerzo a fin de evitar una pronta fatiga a la mano.

Usar el pedal de *una corda* para los *pianissimos* y liberarlo según la dinámica de la pieza, de la misma manera se sugiere que el pedal de resonancia esté en posición media y ajustar según la saturación del sonido.

En los compases 90 al 111 se recomienda estudiar los saltos de las manos para ejecutar el *ostinato* sin pérdida de velocidad, ya que es importante conservarla durante toda la pieza.

Finalmente, en los compases 157 al 160 se recomienda estudiar la escala de tonos enteros primero ejecutando las primeras notas de cada tresillo para estudiar con precisión el movimiento de la mano.

Manuel María Ponce
(1882- 1948)



Balada Mexicana

Manuel María Ponce (1882-1948)

Perfil biográfico¹³⁵

Manuel María Ponce Cuellar nació en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas; México, el 8 de diciembre de 1882, su padre fue Felipe de Jesús Ponce y su madre María de Jesús Cuellar. A muy temprana edad su familia se mudó a la ciudad de Aguascalientes, en donde Ponce vivió gran parte de su infancia y juventud.

Influenciado por la afición musical de su madre, Ponce inicia sus estudios musicales con su Hermana mayor Josefina, y con el pianista Cipriano Ávila. Ponce formó parte del coro de la parroquia local de San Diego en Aguascalientes, en donde también fue asistente del maestro de órgano.

En 1900 Ponce se trasladó a la ciudad de México para continuar sus estudios formales de piano y armonía con los maestros Vicente Mañas y Eduardo Gabrielli. Al año siguiente ingresó en el Conservatorio Nacional de Música, donde fue aceptado con la condición de comenzar desde lo más elemental el programa de estudios vigente, debido a que sus estudios previos no fueron tomados en consideración.¹³⁶ Después de un año de estancia en esta institución regresó nuevamente a Aguascalientes, donde estudió en la Academia de Música del Estado.

¹³⁵ Se utilizaron las siguientes fuentes:

Castellanos, Pablo. (1982). *Manuel M. Ponce (ensayo)*. México: Difusión Cultural Unidad Editorial.

Barrón Corvera, Jorge. (2004). *Manuel María Ponce A Bio-Bibliography*. Estados Unidos: Praeger Publisher

Sánchez de Fuentes, Sell Luis & Vázquez Sánchez, Carlos (2004). *Ponce y sus discípulos*. México: Offset Santiago.

López Alonso, David. (1971). *Manuel M. Ponce*. México: Ediciones Botas.

Miranda Pérez, Ricardo. (s.f.). *Ponce (Cuellar) Manuel (María)*. Abril 8, 2015. De Oxford Music Online.

Sitio web:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22072?q=ponce%2C+manuel+maria&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit.

Mayer-Serra, Otto. (1947). *Ponce, Manuel M.* En *Música y músicos de Latinoamérica*. (volumen 2, pp. 782-786). México: Editorial Atlante S.A.

¹³⁶ Barrón Corvera, Jorge. op. cit. p. 2.

Alrededor de 1904 Ponce se preparó para una estancia de estudios en Europa, gracias a la influencia del maestro Gabrielli. Antes de su viaje se dedicó a componer y a realizar conciertos en las ciudades vecinas de Jalisco y San Luis Potosí, y por este periodo compone algunas piezas notables tanto para piano solo como para música de cámara, mismas que llevaría hacia Europa, donde arribó en 1905.¹³⁷ A su llegada, comenzó a estudiar en el Liceo musical de Bolonia, Italia, con los maestros Luigi Torchi y Cesare Dall' Olio. Finalmente tomó clases de piano en el Conservatorio de Música de Berlín con el maestro Martin Krause, quien fue discípulo de Franz Liszt.

En Europa, Ponce publicó algunas piezas para piano solo a través de las casas editoriales Francesco Bongiovanni y Breitkopf & Hartel. Barrón Corvera explica que durante este periodo Ponce comenzó a interesarse por la música tradicional mexicana, quizá debido a la influencia de algunos compañeros en Italia, quienes comentaron acerca de su afición por algunas piezas tradicionales mexicanas: “Marchita el alma”, “La barca del marino” y “Perdí un amor”, las cuales fueron armonizadas años atrás por el pianista Alberto Friedenthal.

Debido a motivos económicos, Ponce regresó a México en 1906. Alrededor de 1909 fue nombrado profesor de la cátedra de piano e historia musical, en el Conservatorio Nacional, donde sustituyó al músico y pianista Ricardo Castro. En su estancia en esa institución se dedicó a promover sus conocimientos y a difundir la música que conoció en Europa, particularmente la música francesa impresionista, la cual era desconocida en México en ese tiempo.¹³⁸

En años posteriores, Ponce comenzó a componer piezas basadas en la canción popular mexicana tomando temas tradicionales y arreglándolos para sus obras posteriores, de ese periodo se componen las obras: *Estrellita*, *Rapsodias mexicanas* y la *Balada mexicana*, entre los periodos de 1912 a 1915.

¹³⁷ Barrón Corvera, Jorge. op. cit. p. 3.

¹³⁸ Mayer-Serra, Otto. op. cit. p. 783.

Debido a la inestabilidad política en México, a consecuencia del porfiriato y a las numerosas crisis dentro del país que desembocaron en la revolución mexicana en 1910, Ponce salió de México y se estableció en La Habana, Cuba, en 1915. En su estancia en ese país ofreció numerosos conciertos, impartió clases de música y escribió algunas piezas, entre ellas la *Suite Cubana* para piano, además de escribir para el periódico local “el Heraldo de Cuba” y fundar la “Academia de música Beethoven” en colaboración con otros músicos.

En 1917 Ponce regresó a México y se estableció en la capital, durante este periodo dirigió a la Orquesta Sinfónica de México (actualmente la Orquesta Sinfónica Nacional), fue profesor del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela Preparatoria de la Universidad Nacional Autónoma de México. Durante esa época contrajo matrimonio con la cantante Clementina Maurel.

En los años siguientes Ponce escribió y publicó numerosos artículos sobre la música mexicana: “Escritos y Composiciones Musicales”, “Ensayos sobre Estética Musical” y “Estudios sobre la Música Mexicana”. Alrededor de 1919 Ponce fundó la “Revista musical de México” en colaboración con el músico Rubén Campos.

En 1925 Ponce realizó otro Viaje a Europa estableciéndose en París, en este lugar conoció al músico y compositor Paul Dukas quien influyó en sus obras posteriores. Durante su estancia en París Ponce dio a conocer la música hispanoamericana a través de la “Gaceta Musical” fundada por él mismo alrededor de 1928.

Alrededor de 1933 Ponce regresó a México y ocupó numerosos cargos: Director del Conservatorio Nacional de Música en ese mismo año, profesor fundador de la cátedra de música folclórica en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México; además de editar la revista “Cultura musical” en 1937.

En 1945 Ponce fue nombrado director de la Facultad de Música y en 1947 recibió el “premio nacional de las artes”. Finalmente murió en 1948 en la ciudad de México, siendo sepultado en la “Rotonda de las Personas Ilustres”.

Contexto Histórico¹³⁹

En el año en que nació Manuel María Ponce, México se encontraba bajo el régimen dictador de Porfirio Díaz, quien gobernó la República desde 1877 hasta su derrocamiento en 1910 en la Revolución Mexicana. Gracias a la recuperación económica del país por parte de Díaz se produjeron diversos cambios culturales y educativos, como la fundación y la consolidación de diferentes instituciones públicas dedicadas a la educación y la cultura.

El Porfiriato

A pesar de los avances en educación y artes, durante el porfiriato se dio especial preferencia a la cultura extranjera, particularmente la cultura francesa, por lo que las corrientes artísticas europeas fueron copiadas por los artistas y las escuelas de arte de la época, dejando a un lado el folklore mexicano y menospreciando lo nacional. Barrón Corvera menciona el “desprecio de la música mexicana” en un comentario dirigido al trabajo de Ponce:

“...El Joven músico [Ponce] que en aquellos lejanos días inició el trabajo de conservación y dignificación de las pequeñas melodías populares, fue acusado de hacer música que olía como huaraches...”¹⁴⁰

Sin embargo, con el pasar de los años, surgiría una corriente nacionalista mexicana en diversos campos del arte: Pintores como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco; escritores como Ignacio Manuel Altamirano, Amado Nervo y Manuel Gutiérrez Nájera; músicos (de entre ellos Ponce) como Candelario Huizar, José Rolón y Pablo Moncayo.

¹³⁹ Se tomaron las siguientes fuentes:

Meyer, Lorenzo. (2006). *El porfiriato: la vida cultural*. En la Enciclopedia del Estudiante: Historia de México. (Volumen 20, pp. 134-135). México: Santillana.

Muñoz Saldaña, Rafael. (2002). *La dictadura de Porfirio Díaz*. En Gran Enciclopedia Ixpanemex. (Volumen 7, pp. 1385-1386). España: Ediciones Credimar.

Aguirre Lora, María Esther. (2008). *Preludio y fuga, historias transhumanas de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*. México: Plaza y Valdez Editores.

Barrón Corvera, Jorge. (2004). *Manuel María Ponce A Bio-Bibliography*. Estados Unidos: Praeger Publisher.

Castellanos, Pablo. (1982). *Manuel M. Ponce (ensayo)*. México: Difusión Cultural Unidad Editorial.

¹⁴⁰ Barrón Corvera, op. cit., p.7

La Revolución mexicana

El régimen dictador de Porfirio Díaz inició en 1876, durante ese periodo se produjo un cambio radical en muchos aspectos del país tanto económicos como sociales y culturales. Sin embargo estos cambios solo favorecieron a un número reducido de sectores sociales, mientras, la mayor parte del país se encontraba en la pobreza y en conflictos internos por la expropiación de las tierras a los campesinos; además de la explotación inhumana por parte de las empresas extranjeras hacia los trabajadores, muchos de ellos indígenas.

A pesar del avance del país, se comenzaron a manifestar numerosos enfrentamientos entre obreros y empresas, siendo las huelgas mineras de Cananea y Rio Blanco las más representativas del descontento hacia el régimen de Díaz y las más reprimidas por parte de su gobierno. A raíz del descontento de la mayoría del país ante el porfiriato, existieron diversos levantamientos armados contra el gobierno, encabezados por Francisco I. Madero, Francisco Villa y Emiliano Zapata. Finalmente estalló la revolución el 20 de noviembre de 1910. Al año siguiente Porfirio Díaz renunció a la presidencia y se exilió en París, donde murió en 1915.

El ámbito musical

Antes y Durante la carrera musical de Manuel M. Ponce sucedieron diversos acontecimientos en el contexto músico-cultural de México, primero con la creación de diversas instituciones dedicadas a la enseñanza y gestión de la cultura musical como la fundación de la Universidad Nacional (hoy UNAM) en 1910 por iniciativa de Justo Sierra, la cual anexó las diversas escuelas de la ciudad de México, de entre ellas “...*cuatro conservatorios de música...*”.¹⁴¹ Por esta época el Conservatorio Nacional de Música quedó a cargo de la Universidad en 1924 a consecuencia de un decreto del presidente Álvaro Obregón en ese año.¹⁴² Sin embargo, en 1929 esta institución se reincorporó al departamento de Bellas artes de la Secretaría de Educación Pública, a partir de este suceso se crea la Facultad de Música, en ese mismo año, dentro de la Universidad Nacional.

¹⁴¹ Meyer, Lorenzo, et al, op. cit. p. 135.

¹⁴² Aguirre Lora, María Esther, op., cit., p. 163.

Se llevaron a cabo dos congresos nacionales de música en 1926 y 1928 debido a la necesidad de afianzar el papel de la música en la sociedad y las humanidades. Aguirre Lora menciona que “...*La necesaria renovación y las búsquedas en los distintos campos culturales tuvieron sus propias exigencias en el terreno de la producción cultural (...) su orientación estaría marcada por el sentido de utilidad, por el compromiso con la realidad y la orientación de la sociedad...*”.¹⁴³ En estos congresos se discutieron y propusieron diversas tesis para resolver diversos problemas, particularmente de la enseñanza musical.

Balada mexicana¹⁴⁴

Contexto histórico de la obra

La balada mexicana, al igual que las baladas románticas del siglo XIX, es una obra instrumental compuesta para piano solo, sin embargo a diferencia de las Baladas europeas, que derivan del género literario del mismo nombre y narran sucesos épicos, esta obra toma su inspiración a partir de dos temas musicales mexicanos: “El durazno” y “Acuérdate de mí”

El durazno (fragmento):

*“...Me he de comer un durazno desde la raíz [sic] hasta el hueso,
No le hace que sea trigueña, será mi gusto y por eso...”¹⁴⁵*

Acuérdate de mí (fragmento):

*“...Acuérdate de mí no seas ingrata, y oye la voz del hombre que te adora.
Acuérdate de mí en alguna hora, soy el hombre, soy el hombre que te amo...”¹⁴⁶*

La fecha de estreno y de composición presenta cierta controversia: Barrón Corvera¹⁴⁷ y Pablo castellanos¹⁴⁸ mencionan su composición alrededor de 1915, y en la edición revisada¹⁴⁹ se menciona la fecha de estreno un año antes: el 31 de octubre de 1914.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 90-91

¹⁴⁴ Ponce, Manuel María. (2000). *Balada mexicana*. México: Estampa y Artes Gráficas.

¹⁴⁵ *Ídem*. p. 6.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

Apoyo documental:

¹⁴⁷ Barrón Corvera, Jorge, op., cit., p. 6.

¹⁴⁸ Castellanos, pablo, op., cit., p. 55.

¹⁴⁹ Ponce, Manuel María, *Ibidem*.

Sin embargo, en un artículo del periódico “El imparcial”, fechado el lunes 6 de julio de 1914, la obra aparece en el repertorio de un recital de beneficencia, interpretada por el mismo Ponce.¹⁵⁰ El documento no menciona que la obra sea un estreno oficial, no obstante, su aparición en público si tiene fecha anterior a lo que señalan las fuentes anteriores. Pablo Castellanos menciona la probabilidad de que los conocimientos de técnica pianística que Ponce aprendió en su primera estancia en Europa fueron aplicados en su composición.¹⁵¹

Análisis general

Textura musical

Esta pieza está escrita en textura homofónica compuesta por cuatro voces, en los primeros ocho compases esta textura acompaña al tema musical “El durazno”, que se ubica en la voz superior (ejemplo 115). Durante el desarrollo de la pieza este tema musical sufre variaciones en la métrica, en altura, en modo y en el número de voces que la acompaña (ejemplo 116).

The image shows a musical score for a piece titled "Andantino placido". The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Andantino placido" and the dynamics are marked "piano" (p). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Ej. 115: Primeros compases de la pieza, en esta frase de ocho compases se puede apreciar el tema “El durazno” junto a las voces paralelas que lo acompañan. Este tema se desarrollará a lo largo de la obra.

¹⁵⁰ *Recital literario a beneficencia de la cruz roja mexicana*. (lunes 6 de julio de 1914). *El Imparcial*, p.5.

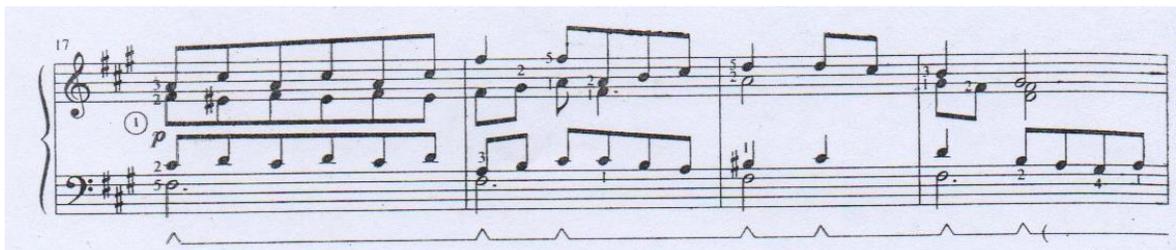
Sitio web: <http://www.hndm.unam.mx>.

¹⁵¹ Castellanos, Pablo, op., cit., p. 32.



Ej. 116: En este fragmento se pueden apreciar las variaciones del tema “El durazno” (en corchetes) durante el transcurso de la obra.

Las voces que acompañan al tema melódico principal presenta tres tipos de movimientos: Movimiento contario, paralelo y oblicuo; este último a través de las notas pedal que existen en algunos pasajes. Estos tipos de movimiento le producen un color tonal muy variado y complejo a la pieza (ejemplo 117).



Ej. 117: En el compás 17 se puede apreciar los movimientos melódicos de las voces con respecto al tema melódico principal: La voz superior se mueve por intervalos de tercera, mientras que la voz unida a ella realiza el mismo movimiento, pero a la inversa. Por otro lado la voz tenor realiza un movimiento paralelo a la voz superior y finalmente el bajo permanece como nota pedal.

Por otro lado, la segunda parte de la pieza (que inicia en la anacrusa del compás 96) comienza con un contrapunto imitativo en los primeros compases (ejemplo 118), conservando las cuatro líneas melódicas en las que se desarrolló el tema anterior; éstas se desarrollarán de manera similar en toda la sección. En ciertos puntos de esta sección una de las voces se irá desenvolviendo en forma de múltiples escalas y arpeggios (ejemplo 119).



Ej. 118: Inicio del segundo tema “Acuérdate de mí” donde se aprecian las cuatro voces en contrapunto. Es probable que estos compases tengan la función de introducción.



Ej. 119: En este detalle del mismo tema, la voz superior acompaña a la melodía con escalas y trinos.

Posteriormente, en la parte final de la pieza se puede observar cómo la melodía del tema “Acuérdate de mí” está escrita en octavas, las cuales son acompañadas por repetidos acordes, con la función de acompañamiento armónico (ejemplo 120).



Ej. 120: reexposición del segundo tema, la melodía esta entretejida en los motivos melódicos de la clave de Sol y es identificable por los acentos arriba de ellas.

Compás y pulso

Esta pieza posee la característica de estar escrita en tres tipos de compases, la mayor parte de ella (163 compases) está compuesta en compás alternado de 3/4-2/4 y el resto se compone en compás de 4/4 y 3/4. La sección que desarrolla el tema “El durazno” y sus variantes están escritas en compás alternado y toman la siguiente secuencia:

c.1	c. 2	c. 3	c. 4	c. 5	c. 6	c. 7	c. 8
3/4	3/4	2/4	3/4	3/4	3/4	2/4	3/4

En la anacrusa del compás 96 inicia el tema “Acuérdate de mí” sin cambiar el compás alternado durante un breve periodo introductorio, sin embargo este periodo toma solo la parte ternaria 3/4 del compás alternado; la figura rítmica predominante es el octavo con puntillo y dieciseisavo (véase ejemplo 118). La voz del bajo, en el compás 112, comienza a desarrollar pequeños arpeggios en grupos de dieciseisavos (ejemplo 121), este elemento se vuelve a encontrar en la *codetta* del segundo tema, pero ahora escrito en tresillos de dieciseisavos. Posteriormente la pieza cambia de nuevo al compás alternado del inicio (ejemplo 122).

The image displays a musical score fragment for piano, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 116, the second at 119, and the third at 121. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The bass line features complex rhythmic patterns, including groups of four sixteenth notes and triplets of sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance markings include 'p' (piano) and 'dolcemente' (softly). Measure numbers 116, 119, 121, 124, 127, and 130 are visible. The score shows a progression of arpeggiated sixteenth notes in the bass, with some measures containing triplets and groups of four.

Ej. 121: fragmento de la pieza donde se puede observar el desarrollo de los arpeggios de dieciseisavos, tanto en grupos de cuatro como en tresillos. Esta línea melódica se desenvuelve de manera progresiva en distintos registros.

The image shows a musical score for Example 122, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 127, marked 'a tempo' and 'pp'. The bass staff features a complex arpeggiated pattern with fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1) and a circled '31'. The second system starts at measure 129, marked 'p', 'più p', and 'rall.'. It continues the arpeggiated pattern with fingerings (4, 3, 2, 1, 1, 2, 1) and a circled '32'.

Ej. 122: *Codetta* del segundo tema, la voz del bajo se desenvuelve en arpeggios escritos en tresillos de dieciseisavos, posteriormente la pieza regresa al compás alternado de 3/4-2/4.

Estructura temática

Esta obra contiene una estructura similar a una “forma sonata” que se puede organizar de la siguiente manera: La exposición está compuesta por los temas “El durazno” y “Acuérdate de mí”, un desarrollo de veintiséis compases, una reexposición de ambos temas escritos en la tónica (véase ejemplo 120) y finalmente una coda de veinte compases.

El tema “El durazno” posee una frase de ocho compases, la cual construye todo un periodo de 95 compases. Dentro de este periodo se ubica un fragmento de nueve compases que se puede interpretar como un pequeño desarrollo (ejemplo 123).

The image shows a musical score for Example 123, consisting of three systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 36, marked 'ff'. The second system starts at measure 39, marked 'p'. The third system starts at measure 43, marked 'p' and 'espress.'. The score features complex arpeggiated patterns and dynamic markings.

Ej. 123: Fragmento dentro del tema “el durazno” que contiene elementos nuevos.

Por otro lado, el tema “Acuérdate de mí” construye un periodo que comienza con una pequeña introducción en los compases 96 al 103 (véase ejemplo 118), y posteriormente se comienza a desarrollar con los elementos de dicho tema (ejemplo 124). La obra continúa con un periodo que toma, a manera de introducción, algunos elementos del tema “El durazno” (ejemplo 125) y después se presenta un tema nuevo compuesto por arpeggios y una melodía entrelazada en este motivo. Este recurso finalmente resuelve a la reexposición del primer tema (ejemplo 126).

Ej. 124: Introducción hacia el tema “Acuérdate de mí” (compás 104).

Ej. 125: Inicio del desarrollo de la pieza, el cual toma elementos del tema “El durazno”, exactamente los primeros tres compases de éste (corchete).

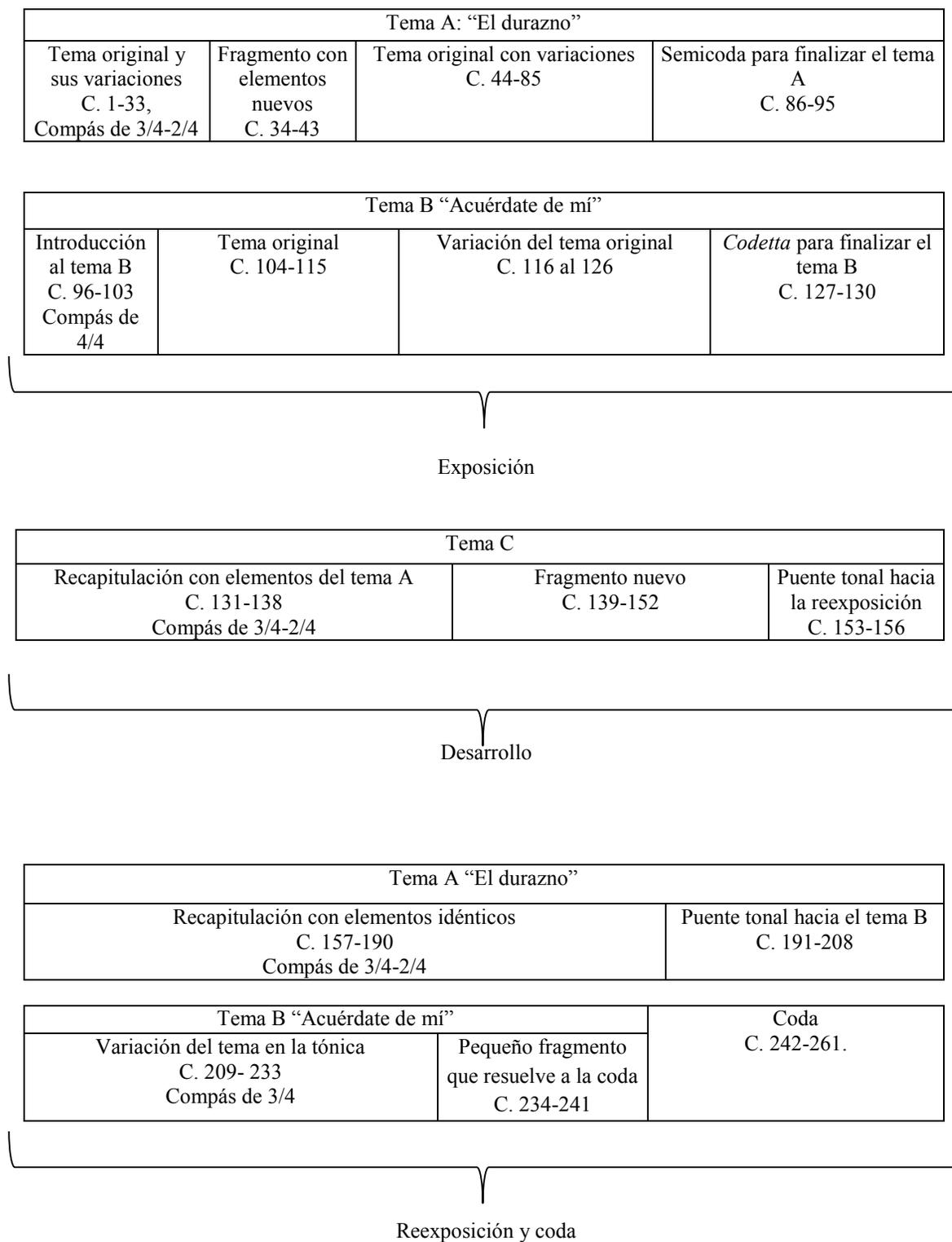
Ej. 126: Fragmento del clímax en el desarrollo de la pieza.

Hacia el final de la pieza se presenta nuevamente ambos temas a manera de reexposición: El tema “El durazno” se repite integro hasta el compás 190; a partir de aquí se presenta una frase (ejemplo 127) que funciona como puente tonal hacia el tema “Acuérdate de mí” (véase ejemplo 120), el cual está modificado en el compás y en la tonalidad (está escrito en la tónica). En el compás 242 inicia la coda (ejemplo 128).

Ej. 127: Puente tonal, éste inicia en el compás 191 y resuelve a la reexposición del segundo tema, se desarrolla *in crescendo* hasta resolver al tema “Acuérdate de mí”.

Ej. 128: inicio de la coda en el compás 242.

En la siguiente gráfica se puede observar la estructura temática general:



Sugerencias de interpretación

A continuación se mencionarán los aspectos generales más importantes durante el estudio y posterior ejecución de la pieza:

Se recomienda iniciar el estudio de la obra con métrica muy regular, es decir, primero asegurar la medida original de las figuras rítmicas para posteriormente realizar las siguientes recomendaciones:

La pieza comienza con la indicación “andantino placido” en el tema “El durazno”, aquí se sugiere un ligero *accelerando* al inicio y un *rallentando* al final de cada frase:



Se propone hacer esto con todos los puntos en donde se encuentre el tema, de esta forma, se le da mayor interés y personalidad al tema melódico.

Con respecto al uso de pedal:

Se sugiere estudiar primero la obra tratando de hacer una digitación en *legato*, de tal manera que este efecto sea realizado con el movimiento natural de las manos, y seguidamente se recomienda solo proporcionar un ligero toque de pedal únicamente para resaltar el tipo de articulación, ya que de lo contrario, se corre el riesgo de sobrecargar de resonancia a la obra y perder la línea de canto de las voces.

En el segundo tema “Acuérdate de mí”, en donde la mayoría de las figuras rítmicas predominantes son octavo con puntillo y dieciseisavo, se recomienda la siguiente articulación:



Ejecutar los dieciseisavos en *tenuto*, de tal forma que tengan una duración ligeramente más larga; como se trata de un tema musical *meno mosso*, debe producirse un contraste marcado entre ambos y resaltar la línea melódica. De igual manera que el tema anterior, se recomienda primero el estudio en *legato* con el movimiento natural de la mano, y después realizar ligeros toques de pedal.

Casos particulares

Existen pasajes en la obra que por sus características necesitan cierta mención particular:

En el segundo tema, en los compases 120 al 122, existe una voz que desciende cromáticamente y cuya ejecución puede presentar ciertas dificultades técnicas:



Se recomienda estudiar este pasaje con la digitación que propone la edición, realizarlo en *forte*, sin ligadura y muy articulado para asegurar la correcta y clara pronunciación de este motivo. Posteriormente realizarlo con la dinámica indicada y con ligero toque de pedal; de lo contrario, como se trata de varias notas sucesivas, se corre el riesgo de desfigurar la idea musical si hay excesiva resonancia.

En el mismo segundo tema se encuentra otro pasaje, en los compases 127 al 130, con dificultad técnica similar a lo anterior (véase ejemplo 129 para observar la digitación); en la edición original se propone hacer esta escala solo con la mano izquierda, sin embargo, técnicamente es más complicado y el sonido producido no se escucha tan *legato*. Se sugiere probar la siguiente digitación usando manos alternadas:

5 3 2 1 3 2 1 (2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2) 1 2 3 1 2 3

Los números en corchetes corresponden a la mano derecha, al igual que el siguiente pasaje:

5 3 2 1 3 2 1 3 2 (1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 2) 1 2 3

Otro pasaje que necesita una mención especial se encuentra en los compases 141 al 155:

Para conocer la idea musical que está tejida en los tresillos de dieciseisavo, se sugiere durante el estudio, que se ejecute la nota que lleva el acento, con la duración de un cuarto y sin los tresillos restantes, de esta manera será más fácil resaltar la melodía que se encuentra “escondida” en este pasaje. Posteriormente se sugiere que las notas restantes se ejecuten de manera ligera, ya que son arpeggios que solo acompañan a la idea principal:

Por último en el puente tonal que conduce a la reexposición del segundo tema (compases 191 al 205) se sugiere que en la primera nota de cada compás, clave de Sol, se realice un pequeño *tenuto* (-), de esta manera la idea musical resultará más atractiva auditivamente:

Conclusiones

La elaboración de esta opción de titulación, notas al programa, propone un aporte en donde se aplican todos los conocimientos adquiridos a lo largo de la licenciatura, como son la técnica pianística y la investigación; dos elementos fundamentales para el músico profesional y que serán herramientas indispensables en su quehacer profesional.

La elaboración de este tipo de trabajos supone una labor de investigación documental, y esto se debe a que una obra musical es un “vestigio histórico”, el cual es importante investigar para comprender desde la génesis de la idea hasta su impacto en la época, pasando por el tipo de técnica y las posibilidades del instrumento para el cual fue creada. De esta manera se puede comprender todo el conocimiento que rodea a la obra para hacer una mejor interpretación de la misma.

Particularmente, el presente trabajo planteó la utilización de gran variedad de herramientas tanto para la investigación: Búsqueda de fuentes, recopilación de información, técnicas de búsqueda, redacción, etc.; como para la técnica pianística: tipos de ejecución, la comparación entre las posibilidades del instrumento donde se creó la pieza, las posibilidades que posee su interpretación en los pianos actuales y la explicación de algunas peculiaridades de ciertas obras.

Es evidente que cada obra posee cualidades tanto únicas como similares entre sí, sin embargo en este trabajo se hizo una selección de los elementos más importantes y destacados dentro de estas cualidades, realizándolas detalladamente con ilustraciones, figuras y gráficas que permitirán una comprensión más específica de cada una de las obras del repertorio.

Por último, también resultó muy beneficioso hacer una reflexión sobre las sugerencias de interpretación de las obras estudiadas, puesto que es una forma de aportar y compartir el conocimiento y criterio que se forma a lo largo de la experiencia de estudio y preparación de las obras, con el objetivo de mostrar un panorama de estudio que puede enriquecer a las futuras generaciones.

Anexo 1 Programa de mano Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita en La menor número 3 BWV 827

Fantasia, *allemande*, *courante*, *sarabande*, burlesca, scherzo y *gigue*.

Las partitas son obras que se componen de una serie de movimientos a la manera de una *suite*, sin embargo, cada una de ellas comienza con un movimiento introductorio no dancístico, e incluye partes llamadas “galanterías” en algunos de sus movimientos. El antecedente de esta obra data alrededor de 1723, en las obras del compositor alemán Johann Kuhnau (1660 – 1722), quien fue organista y *kantor* en la escuela de la parroquia de Santo Tomas en Leipzig, desde 1684 Kuhnau dejó algunas obras para teclado con el título de *Neue Clavier-Übung* Las partitas de Bach (BWV 825-30), fueron modeladas basándose en este antecedente tomando el título general y el término “partita”.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata en La mayor número 11, K. 331

Andante grazioso, *Menuetto-trio*, *Alla turca*.

Esta obra presenta una peculiaridad en su estructura, el primer movimiento no posee temas en forma sonata, como la mayoría de las obras del periodo clásico, razón por la cual se puede producir controversia al considerarse como una auténtica “sonata clásica”. La fecha de composición presenta discrepancias sobre el año y el lugar en donde fue escrita: el catalogo *Köchel* indica que fue entre los meses de Mayo y Julio de 1778, cuando Mozart se encontraba en París. Sin embargo, un trabajo de investigación realizado sobre los manuscritos de esta obra en 1970 confirmó que probablemente fue en los primeros meses de 1780 en la ciudad de Linz, lugar donde Wolfgang se quedó un tiempo cuando regresaba a Viena a partir de una visita a su padre en Salzburgo, y publicada después en 1784 bajo el título: *Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte composées par W. A. Mozart Oeuvre VI (Artaria Viena. 1784)*.

Frederick Chopin (1810-1849)

Balada en Sol menor, op. 23 número 1

Originalmente una balada fue una composición poética del género lírico y un poema de tono sentimental donde se narran sucesos tradicionales, legendarios o románticos, originalmente escritos para ser acompañados por música, la forma musical se elaboró por primera vez en la obra del poeta y compositor francés del siglo XIV Guillaume de Machaut. Tiempo después el término balada es aplicado a una composición instrumental, normalmente para piano. Chopin fue uno de los primeros compositores en utilizar este término. En 1831 cuando el compositor se encontraba en Viena, esbozó la primera balada op. 23, en ese mismo año sucedió el levantamiento de Polonia contra el régimen de la Rusia zarista, hecho que quizá inspiró esta obra, la cual fue terminada en 1835 y publicada al año siguiente. Es probable que el lugar de publicación de esta obra haya sido en París a través de la casa editorial Schlesinger. Se dice que la pieza se inspiró en un poema del escritor Adam Mickiewicz “Konrad Wallenrod”.

Claude Debussy (1862-1918)

Images 1 : *Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement.*

Alrededor de 1902 Debussy fue nombrado crítico musical de la revista *Revue Blanche*, este hecho hizo que se diera a conocer más ante el público parisino, y en 1905 Debussy publica el primer libro de *Images*, con ella alcanzó gran popularidad, a partir de ahí surgió el término “*debussismo*” para referirse a su estilo. *Images 1* es un tríptico de obras para piano que evocan diferentes ideas o atmósferas: una evocación al agua, un cuadro musical de un personaje, y una idea subjetiva, quizá del concepto del “movimiento”. Esta obra fue publicada a finales de 1905 por la casa editorial de Jacques Durand, posteriormente estrenada al año siguiente en la “sala de los agricultores franceses” por el pianista Ricardo Viñes.

Cada una de las piezas toma su fuente de inspiración sobre tres temas diferentes:

En *Reflets dans l'eau*, se menciona “...un estanque que reflejaba la imagen de un árbol y plantas...”, además de ser el producto de una intensa investigación de las propiedades sonoras y armónicas.

En la segunda pieza, el *Hommage à Rameau*, la probable fuente de inspiración fue la puesta en escena de dos óperas del compositor Jean Philip Rameau: *Castor et Pollux*, y *La Guirlande*, a las que asistió Debussy en 1903 y de la cual el menciona su “admiración y respeto hacia su delicada y encantadora ternura”.

La última pieza resulta una propuesta denominada “*Mouvement*”, contiene un *ostinato* de tresillos como característica más notable, inicia con la indicación: *Avec une légèreté fantastique mais précise* (con ligereza fantástica pero precisa). Esta pieza es un tipo de *perpetuum mobile* en la que se mencionan ciertas analogías (sin establecer su verdadera fuente de inspiración) con “... la presencia de una avispa dentro de un panal, el aleteo de un ave en una caja, o el zumbido de las alas de una libélula...”

Manuel María Ponce (1882- 1948)

Balada Mexicana en La mayor

Entre los periodos de 1912 a 1915 Ponce comienza a componer piezas basadas en la canción folclórica mexicana tomando temas tradicionales y arreglándolos para sus obras posteriores, en esta época se ubica la *Balada mexicana*. Esta pieza, al igual que las baladas románticas del siglo XIX, esta compuestas para piano solo, pero a diferencia de las Baladas europeas, está inspirada a partir de dos temas musicales mexicanos: “El durazno” y “Acuérdate de mí”. La fecha de estreno y de composición presenta cierta controversia: se registran dos fechas alrededor de 1915, y en octubre de 1914. Sin embargo, en un artículo del periódico “El imparcial” fechado el lunes 6 de julio de 1914, la obra aparece en el repertorio de un recital de beneficencia, interpretada por el mismo Ponce. El documento no menciona que la obra sea un estreno oficial, pero implica una corrección a las fuentes convencionales.

Bibliografía consultada

Libros

- Aguirre Lora, María Esther. (2008). *Preludio y fuga, historias transhumanas de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*. México: Plaza y Valdez Editores.
- Alvares Osés, José Antonio. (2006). *La política europea en el siglo XVIII*. En la Enciclopedia del Estudiante (volumen 2, pp. 196-197) Buenos Aires: Santillana.
- Alvares Osés, José Antonio. (2006). *La revolución francesa*. En la Enciclopedia del Estudiante (volumen 2, pp. 204-207). Buenos Aires: Santillana.
- Alvares Osés, José Antonio. (2006). *El imperio napoleónico*. En la Enciclopedia del Estudiante (volumen 2, pp. 208- 209). Buenos Aires: Santillana.
- Alvares Osés, José Antonio. (2006). *La restauración*. En la Enciclopedia del Estudiante (volumen 2, pp. 212-213). Buenos Aires: Santillana.
- Bach, Johann Sebastian. (1970). *Keyboard Music*. New York: Dover Publications.
- Bal y Gay, Jesús. (1993). *Chopin*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrón Corvera, Jorge. (2004). *Manuel María Ponce A Bio-Bibliography*. Estados Unidos: Praeger Publisher
- Burkholder Peter & Grout, Donald. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castellanos, Pablo. (1982). *Manuel M. Ponce (ensayo)*. México: Difusión Cultural Unidad Editorial.
- Chiantore, Luca. (2001) *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chopin, Fryderyk. (1949). *Complete works III Ballades for piano*. Varsovia: The Fryderyk Chopin Institute Polish Music Publications.
- Debussy, Claude. (1975). *Piano music 1888-1905*. New York: Dover Publications.
- De Tranchefort, François-René. (1990). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus.
- Del Corral Belda, Diez Luis. (2006). *El contexto del neoclasicismo*. En la Enciclopedia del Estudiante (volumen 9, p. 212) Buenos Aires: Santillana.
- Fleming, William. (1989). *Arte, música e ideas*. México: McGraw Hill.
- Forkel, Johan Nikolaus. (1973). *Juan Sebastian Bach*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gourdet, Georges. (1974). Debussy. Madrid: Espasa-Calpe.
- Huneker, James. (1966). *Chopin: the man and his music*. New York: Dover Publications.
- Irving, John. (1997), *Mozart's piano sonatas*. Great Britain: Cambridge University Press.
- Laguardia, Ernesto (1956). *Mozart, su vida y su obra*. Buenos Aires: Ricordi Americana S. A.
- Landon, Robins. (1989) *1791 El último año de Mozart*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Lockspeiser, Edward. (1959). *Debussy*. Buenos Aires: Editorial Schapire.

- López Alonso, David. (1971). *Manuel M. Ponce*. México: Ediciones Botas.
- Forkel, Johann Nikolaus. (1973). Juan Sebastian Bach. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mayer-Serra, Otto, (1947). *Música y músicos de Latino América*. México: Editorial Atlante S.A.
- Meyer, Lorenzo. (2006). *El porfiriato: la vida política*. En la Enciclopedia del Estudiante: Historia de México. (Volumen 20, pp. 128-129). México: Santillana.
- Meyer, Lorenzo. (2006). *El porfiriato: la vida cultural*. En la Enciclopedia del Estudiante: Historia de México. (Volumen 20, pp. 134-135). México: Santillana.
- Meyer, Lorenzo. (2006). *El descontento: los gérmenes de la revolución*. En En la Enciclopedia del Estudiante: Historia de México. (Volumen 20, pp. 128-129). México: Santillana.
- Morales y Marín, José Luis. (1990). *Teoría y usos del Barroco*. En Historia universal del arte: Barroco y Rococó. (Volumen 7, p. 8). España: Grupo Editorial Planeta.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. (1977). *Klaviersonaten, band II*. München: G. Henle Verlag.
- Muñoz Saldaña, Rafael. (2002). *La dictadura de Porfirio Diaz*. En Gran Enciclopedia Ixpamex. (Volumen 7, pp. 1385-1386). España: Ediciones Credimar.
- Orga, Ates. (2003). *Chopin*. España: Ma Non Troppo.
- Ponce, Manuel María. (2000). *Balada mexicana*. México: Estampa y Artes Gráficas.
- Randel, Don Michael. (1999). *Diccionario Harvard de música*. Ciudad de México: Editorial Diana.
- Randel, Don Michael. (2001). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rubio Tovar, Joaquín. (1983). *Una obra dedicada al piano*. En la Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. (Tomo 6, pp. 30-31). México: Salvat Mexicana de Ediciones S.A.
- Samson, Jim. (1996). *Chopin*. Great Britain: Oxford University Press.
- Sánchez de Fuentes, Sell Luis & Vázquez Sánchez, Carlos (2004). *Ponce y sus discípulos*. México: Offset Santiago.
- Schumann, Robert. (2010). *Music and musicians essays and criticism*. Estados Unidos: Bibliolife.
- Terry, Charles Stanford. (1963). *The music of J. S. Bach and introductions*. Nueva York: Dover Publication.
- Vallas, Léon. (1973). *Claude Debussy: His life and Works*. Nueva York: Dover Publications.
- Williams, John-Paul. (2002). *The piano*. New York: Quarto.
- Wierzynski, Casimir. (1952). *Vida y muerte de Chopin*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Wolff, Chistoph. (1997). *The new Gove Bach's family*, London: MacMillan Publishers.

Fuentes electrónicas

Nota: todas las fuentes fueron revisadas nuevamente en el mes de junio del 2015.

Björling, David. (2002). *Chopin and the G minor ballade*. Abril 4, 2013. De Chopin and the G minor Ballade. Sitio web: <http://epubl.luth.se/1402-1552/2002/01/LTU-DUPP-0201-SE.pdf>. p. 20.

Cummings, Robert. (s.f.). *Ballade for piano No. 1 in G minor, Op. 23, CT. 2*. Abril 4, 2013. De All Music. Sitio web: <http://www.allmusic.com/composition/ballade-for-piano-no-1-in-g-minor-op-23-ct-2-mc0002355786>.

Diccionario de la lengua española (2005). *Balada*, Noviembre 10, 2012. De Word Reference. Sitio web: <http://www.wordreference.com/definicion/balada>.

Eisen, Cliff & Sadie, Stanley. (s.f.). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Septiembre 14, 2014. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3?q=mozart&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit.

Ellis Little, Meredith & Cusick, Suzanne G. (s.f.). *Allemande*. Junio 15, 2012. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613?q=allemande&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

Ellis Little, Meredith & Cusick, Suzanne G. (s.f.) *Courante*. Junio 11, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707?q=courante&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

Ellis Little, Meredith. (s.f.). *Minuet*. Marzo 12, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18751?q=minuet&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

Emery, Walter & Wolff, Christoph. (s. f.). *Johann Sebastian Bach*. Junio 13, 2013, de Oxford Music Online Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Bach%2C+johann+sebastian&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit.

Hudson, Richard. (s. f.) *Sarabande*. Junio 15, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574#24574.1>.

Masaaki, Suzuki. (2002). *The six partitas*. Junio 16, 2013. De The Six Partitas. Sitio web: <http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/essay/CU1-e.html>.

Michałowski, Kornel & Samson, Jim. (s.f.). *Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]*. Septiembre 23, 2014. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099?q=chopin&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.

Miranda Pérez, Ricardo. (s.f.). *Ponce (Cuellar) Manuel (María)*. Abril 8, 2015. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22072?q=ponce%2C+manuel+maria&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit.

Prinker, Michael. (s.f.). *Janissary music [Turkish music]*. Noviembre 2, 2012. De Oxford Music Online. Sitio web: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14133>.

Recital literario a beneficencia de la cruz roja mexicana. (Lunes 6 de julio de 1914). El Imparcial, p.5. Sitio web: <http://www.hndm.unam.mx>.

Robins, Brian, (s.f.). *Piano sonata no. 11 in A major ("alla turca") K. 331 (K.300)*. Octubre 9, 2012. De All music. Sitio web: <http://www.allmusic.com/composition/piano-sonata-no-11-in-a-major-alla-turca-k-331-k-300i-mc0002374455>.

Ronaldo David, (s.f.). *Géneros literarios*. Octubre 15, 2012. De Monografías.com. Sitio web: <http://www.monografias.com/trabajos6/geli/geli.shtml#liri>.

Thompson, Wendy & Smallman, Basil. (s.f.) *Kuhnau, Johann*. Septiembre 22, 2012. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3788?q=kuhnau&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit.

Wolff, Christoph. (s. f.). *Bach, § III: (7) Johann Sebastian Bach*. Junio 13, 2013. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=Bach%2C+johann+sebastian&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit.

Wolff, Christoph. (s.f.) *Johann Sebastian Bach*. Septiembre 23, 2012. De Oxford Music Online. Sitio web: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?qa=partita&search=search_in_article&button_search.x=0&button_search.y=0&button_search=search#hit_in_article1.

Zakrzewska, Dorota. (1999). *Alienation and powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's ballades*. Abril 2, 2013. De Polish Music Journal. Sitio web: http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/2.1.99/zakrzewska.html.

Ejemplos e ilustraciones

Partita número tres (BWV 827): Bach, Johann Sebastian. (1970). *Keyboard Music*. New York: Dover Publications.

Figuras 1 y 2: Bach, Johann Sebastian. (1725). *A M B*. Junio 20, 2015. De Bach Digital. Sitio web: <http://www.bach-digital.de>.

Figura 3: Bach, Johann Sebastian. (1731). *Clavier Ubung*. Junio 21, 2015. De IMSLP Petrucci Music Library. Sitio web: <http://www.imslp.org>.

Ejemplos sonata KV 331 en La mayor: Mozart, Wolfgang Amadeus. (1977). *Klaviersonaten, band II*. München: G. Henle Verlag.

Figuras 4 y 5: Mozart, Wolfgang Amadeus. (1784). *Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte composées par W. A. Mozart, Oeuvre VI*. Junio 27, 2015. De IMSLP Petrucci Music Library. Sitio web: <http://www.imslp.org>.

Figura 6: (2011) *Turkish crescent in Boston MFA*. Junio 27, 2015. De The road to parnassus. Sitio web: <http://roadtoparnassus.blogspot.mx>.

Ejemplos Balada op. 23: Chopin, Fryderyk. (1949). *Complete works III Ballades for piano*. Varsovia: The Fryderyk Chopin Institute Polish Music Publications.

Ejemplos Images 1:

Debussy, Claude. (1975). *Piano music 1888-1905*. New York: Dover Publications. p. 169

Ejemplos Balada mexicana:

Ponce, Manuel María. (2000). *Balada mexicana*. México: Estampa y Artes Gráficas.