



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN:  
"NOTAS AL PROGRAMA"**

**Aspectos biográficos, contexto histórico, análisis y sugerencias  
técnico-interpretativas de las obras:**

**Cromatische Phantasie und Fuge, BWV 903 (J. S. Bach)**

**Sonata en fa menor "Appassionata", Op. 57 (L. v. Beethoven)**

**Sonata en do mayor, Op. 1 (J. Brahms)**

**L'isle joyeuse (C. A. Debussy)**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN MÚSICA – PIANO**

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

**ESTEBAN LEÓN HERNÁNDEZ**

**ASESOR DE TRABAJO ESCRITO Y PRESENTACIÓN  
PÚBLICA**

**MARÍA TERESA GABRIELA FRENK MORA  
CIUDAD DE MÉXICO, 2017**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

**Dedicatoria:**

**A mis Padres**

**A mi hermano Gabriel**

**A mi tía Coco**

**A mis queridos Maestros Tere y Arturo por todas sus valiosas enseñanzas**

**A mi abuelo Esteban León Lucio**

**A mi querida amiga Carla Madrid por todo su apoyo y cariño**

**A todos los profesores que me brindaron con sinceridad y humildad sus conocimientos.**

**Gracias.**

**Esteban León Hernández.**

## Indice

### **Cromatische Phantasie und Fuge, BWV 903                      Johann Sebastian Bach (1665 – 1750).**

	Página
• Aspectos biográficos .....	4
• Contexto histórico.....	6
• Análisis .....	8
• Sugerencias técnico – interpretativas .....	18

### **Sonata en fa menor “Appassionata”, Op. 57                      Ludwig van Beethoven (1770 – 1827).**

• Aspectos biográficos.....	19
• Contexto histórico .....	22
• Análisis.....	24
• Sugerencias técnico – interpretativas .....	37

### **Sonata en do mayor, Op. 1    Johannes Brahms (1833 – 1897).**

• Aspectos biográficos .....	38
• Contexto histórico .....	42
• Análisis.....	44
• Sugerencias técnico – interpretativas .....	58

### **L’isle joyeuse    A. Claude Debussy (1862 – 1918).**

• Aspectos biográficos .....	60
• Contexto histórico .....	62
• Análisis .....	65
• Sugerencias técnico – interpretativas .....	69

**Anexo I:** síntesis para el programa de mano ..... 70

**Anexo II:** Bibliografía..... 75

**Anexo III:** Partituras..... 76

Asesor de tesis y recital público

Mtra. María Teresa Frenk Mora

## **Cromatische Phantasie und Fuge, BWV 903, Johann Sebastian Bach (1865 – 1750).**

### **Aspectos biográficos.**

Johann Sebastian Bach nació en el municipio de Eisenach el 21 de marzo de 1685. Sus padres fueron Ambrosius Bach y Elisabeth Lämmerhirt, quienes lo dejaron huérfano a muy temprana edad.

Johann Christoph, el hermano mayor de Johann Sebastian, y pupilo de Johann Pachelbel, se encargaría desde entonces de los cuidados y atenciones del pequeño Sebastian. Él fue quien inició la formación musical al clave de su hermano menor.

Johann Sebastian Bach realizó un viaje a Lüneburg en marzo de 1700 para continuar con sus estudios. Se integró al coro del colegio de San Miguel como soprano. Debido a su desarrollo físico y hormonal, pronto perdería su tesitura de soprano. Al ocurrir el reemplazo de voz, se le ofreció ser parte de un grupo de instrumentistas en la escuela de San Juan. Tres años después, llegó a ocupar el puesto de prefecto del coro donde desempeñó en algunas ocasiones las funciones de director. A falta de material documental, se desconoce cómo pasó de Lüneburg a Weimar; pero Forkel<sup>1</sup>, en su *Biografía de J.S. Bach*, describe el hecho de la siguiente manera: “en el año de 1703, cuando recién cumplía dieciocho años, fue nombrado músico de corte ahí; pero cambió ese empleo, ya al año siguiente, por el de organista en la Nueva iglesia de Arnstadt”.<sup>2</sup> Durante su estancia en Arnstadt compuso obras para órgano y clave, preludios con fuga, fantasías, caprichos y la Cantata religiosa *No dejarás mi alma en el infierno*.

Las condiciones de trabajo y su cargo como organista en la iglesia Nueva de Arnstadt ya lo tenían bastante despreocupado, sin embargo, en muy poco tiempo le fueron ofrecidos varios puestos como organista, entre estos, el de Mühlhausen en el año de 1707 en la iglesia de San Blas. A este breve periodo como organista debemos cuatro cantatas religiosas, la Cantata del Consejo *Dios es mi rey* y algunas obras para órgano.

En la corte de Weimar había quedado vacante la plaza de organista. Johann ansiaba darse a conocer como virtuoso del órgano, así que decidió aventurarse a probar suerte en dicha corte del Duque Guillermo Ernesto. Presentó su renuncia al cargo en Mülhausen el día 25 de junio de 1708. Bach fue sucedido en la Iglesia de San Blas por su primo Johann Friedrich<sup>3</sup> (1682-1730).

En el año de 1711, el cargo que Bach llegó a desempeñar en Weimar era el de organista de la corte y el de músico de cámara. Otro hecho importante en la vida de Johann Sebastian Bach que podemos situar dentro de este periodo es el nacimiento de sus hijos; Carl Philipp Emmanuel el 22 de noviembre de 1710 y el de Wilhelm Friederich el 8 de marzo de 1714. Bach estuvo nueve años en Weimar, mismos que representan una época muy rica como organista y compositor para órgano.

<sup>1</sup> Johann Nikolaus Forkel, el autor de la primera monografía sobre la vida y la obra de J. S. Bach

<sup>2</sup> Epstein, Ernesto. Bach, pequeña antología biográfica. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1950, p. 102.

<sup>3</sup> Johann Friedrich Bach, nieto del tío abuelo de Johann Sebastian, Heinrich Bach, el organista de Arnstadt.

El príncipe Ernesto Augusto se une en matrimonio el 24 de enero de 1716 con la princesa Leonora Guillermina, hermana de Leopoldo de Anhalt – Köthen. Este joven príncipe era un aficionado a la música y el nombre de Bach fue de especial interés para él; de tal forma que, poco tiempo después de haberse quedado sin director de orquesta, invitó a Johann Sebastian a ocupar el puesto. En diciembre del mismo año, nuestro compositor se trasladó a la corte de Köthen, quedando ocupado su cargo en Weimar por uno de sus discípulos, Schubart, como organista de la iglesia.

El 7 de julio de 1720, falleció su esposa María Barbara; en 1721 conoció a su segunda esposa, Ana Magdalena Wilcke, quien se desempeñaba como cantante en la corte del príncipe de Köthen. Ellos contrajeron nupcias el 3 de diciembre de ese mismo año. En estos años Johann entablaba relaciones con Christian Ludwig de Brandeburgo; a estas relaciones se debe la famosa serie de seis conciertos conocidos bajo el nombre de *Conciertos de Brandeburgo*, mismos que terminó de componer y envió en 1721 residiendo en Köthen. Durante su estancia en Köthen compuso mucha música de cámara, cantatas religiosas y profanas, obras para clave y de especial importancia pedagógica como *El librito de clave para Wilhelm Friedeman Bach* y el *Primer librito de clave para Ana Magdalena Bach*.

El 21 de diciembre el Príncipe Leopoldo contrajo nupcias con Federica de Anhalt- Bernburg, a quien no interesaba en lo más mínimo el papel de la música de la corte. Por lo anterior las relaciones entre el Príncipe y Johann Sebastian se vieron bastante afectadas. En el año de 1723, Bach tramitó su permiso para abandonar Köthen lo más pronto posible.

A finales del año 1722, Johann Sebastian Bach había presentado solicitud al cargo como Cantor en la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, ya que su situación en Köthen se había tornado bastante desagradable. A pesar de todo Bach estaba dispuesto a asumir los deberes inherentes al cargo de Cantor de Santo Tomás y entre estos figuraban dar clases en la escuela. Finalmente, el 31 de mayo de 1723, Bach fue investido y se hizo cargo del Cantorado de Santo Tomás. Durante esta etapa, Johann se desarrolló como un prolífico compositor de música religiosa; como resultado tenemos un centenar de cantatas religiosas y sus dos grandes Pasiones, la de *San Juan* de 1724, la de *San Mateo* de 1729, y también el *Magnificat* de 1723.

A partir de 1729, se hizo cargo del Collegium Musicum, fundado por Telemann en Leipzig en 1702. Su hijo Carl Philipp Emmanuel entró al servicio de Federico el Grande en 1740. La fama de Bach, para entonces, era considerable, al grado de que recibió invitación de su hijo Carl para visitar Potsdam por órdenes de Federico. Lo más importante de aquella visita de Bach a palacio, fue que el Rey suprimió su tradicional concierto de flauta para invitar al Cantor de Santo Tomás a probar sus nuevos pianos Silbermann. Forkel narra el acontecimiento de la siguiente manera: “Luego que hubo probado e improvisado por algún tiempo, solicitó del rey un tema para una fuga, que ejecutaría en seguida, sin ninguna preparación. El rey se maravilló de la manera tan erudita, cómo improvisando, fue desarrollando su tema y probablemente para ver cuán lejos podía ser llevado

tal arte, expresó el deseo de oír una fuga a seis voces obligadas”<sup>4</sup>. A su regreso a Leipzig Bach se dispuso a desarrollar el tema dado por Federico el Grande, a tres y hasta seis voces; además de añadir cánones muy intrincados. Todo este trabajo fue bautizado como *Ofrenda Musical* y fue dedicado al autor del tema original.

Johann Sebastian Bach se encontraba viejo y con la vista cansada; éste fue el último viaje que realizó. El cantor de Santo Tomás se sometió en dos ocasiones a operaciones fallidas y para entonces no sólo su vista estaba pérdida sino también su salud en general.

Siguió padeciendo el dolor que le causaban los remedios de la época, hasta que finalmente la noche del 28 de julio de 1750, a la edad de 65 años, falleció. A este periodo final de Leipzig debemos, además, obras cumbre de la polifonía como el *Arte de la fuga* y la *Misa en si menor*, que fue terminada en 1748.

### **Contexto Histórico.**

El entorno socio – político y cultural en el que vivió Johann Sebastian Bach puede ubicarse a finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. En este lapso de tiempo, se pueden señalar distintos movimientos filosóficos y artísticos. Entre estos, se encuentra el barroco, término que en la actualidad se sabe que deriva del vocablo portugués *barrueco*, que significa “perla de forma irregular” y que en Francia asumió muy pronto, en el lenguaje común, el distinto significado de raro o extravagante.

#### **Antecedentes:**

El movimiento de Reforma comenzó en Alemania, ya que a principios del siglo XVI se produjeron en ese país las contradicciones. Alemania se encontraba fragmentada en feudos, llamados “Principados” que eran propiedad tanto de señores laicos como de eclesiásticos, al norte se situaban importantes centros y puertos ligados al comercio exterior, mientras que hacia el interior de Alemania no se había generado el desarrollo del comercio. Cada príncipe tenía su propio ejército, actuaba según su libre albedrío y conforme a sus intereses.

Martín Lutero encabezó una enorme protesta ante los usos y costumbres de los líderes de la Iglesia Católica. Esto dio origen a una gran cantidad de iglesias y organizaciones religiosas que bajo los ideales de Lutero fueron llamadas protestantes. De manera más específica, Lutero también aportó al rito protestante, ya que creó una de las formas musicales más utilizadas desde esa época hasta nuestros días: el coral luterano. El coral luterano fue una de las formas musicales más utilizadas por Johann Sebastian Bach.

#### **Ideas:**

Algunas de las ideologías que dieron marco a la estética del Barroco fueron las siguientes:

---

<sup>4</sup> Epstein, Ernesto. Bach, pequeña antología biográfica. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1950, p. 107

Francia.

Absolutismo: “como exponente principal del absolutismo monárquico y el estado centralizado, Luis XIV, el Rey sol, asumió la autoridad para substituir el desorden natural y humano con una copia razonable del orden y la ley cósmica. Todas las actividades humanas y sociales quedaron bajo su patronazgo, y al hacer que las artes quedaran bajo su protección paternal procuró que le sirviesen como complemento para el culto de la majestad.”<sup>5</sup>

Academicismo: Luis XIV y su ministro Colbert pensaban que el arte era demasiado importante para ser dejado exclusivamente en manos de los artistas. En consecuencia, las diversas academias se volvieron ramas del gobierno y las artes parte del servicio civil.

Racionalismo barroco: El hombre del barroco adquirió un nuevo concepto de sí mismo y de su sitio en el universo, concepto que fue estimulado por la exploración del globo terrestre por los navegantes, el estudio sistemático de los cielos por los astrónomos y por el ingenio de los inventores.

Elementos representativos:

El periodo barroco da inicio en 1580 y concluye en el año de 1750, cuando el estilo galante<sup>6</sup>, completamente ajeno al estilo barroco, se impone en Italia. “Existen tres elementos determinantes o rasgos esenciales de la música barroca, cuya trascendencia los hizo imprescindibles para el desarrollo de la nueva expresividad que buscaban los compositores de finales del siglo XVI: la monodia, el recitativo y el bajo continuo”<sup>7</sup>. La polifonía es un elemento de vital importancia que llegó a su máximo esplendor durante esta época. Los dos grandes periodos del barroco donde vivió Johann Sebastian Bach son el Barroco Medio (1650 – 1700) y el Alto Barroco (1700 – 1750).

Barroco Medio:

“Una de las principales innovaciones de esta fase es la aparición del estilo vocal belcantista, primero en la música sacra, después en la ópera; surgió el aria *da capo*, con el propósito de favorecer la exposición del virtuosismo vocal belcantista. El desarrollo del lenguaje tonal (con los modos reducidos a mayor y menor, y establecido el sentido de progresión armónica, [...]) permitió el crecimiento de las formas musicales, y el contrapunto volvió a ser necesario, pero con un sentido completamente nuevo. Se establecieron formas y géneros, destacando muy

---

<sup>5</sup> Fleming, William. Arte, música e ideas. MacGrawhill. México. 1995, p. 241.

<sup>6</sup> Galant (fr.). En la música el estilo se caracterizó por el énfasis en la melodía con acompañamiento simple, en contraste con la escritura a voces y partes simultáneas con textura fugada. Muchos compositores italianos, alemanes, y franceses adoptaron los efectos ligeros y complacientes del *style galant* desde Couperin, Pergolesi, Telemann y Muffat, hasta J.C. y W. F. Bach, Galuppi y Sammartini. Latham, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica. 2002, p. 643.

<sup>7</sup> Camino, Francisco. Barroco, historia, compositores, obras, formas musicales, discografía, e intérpretes de la música barroca. Ollero & Ramos. Madrid. 2002, p. 18.



especialmente la sonata en trío, una de las formas más características del periodo barroco”<sup>8</sup>. Si bien no es posible definir un estilo musical barroco que sea propiamente alemán, una característica lo hace reconocible: el recurso de las melodías inspiradas en el coral luterano.

Alto Barroco:

“La música italiana conocía un vigor exuberante, un desarrollo imparable, especialmente en los terrenos de la ópera y la música instrumental. Corelli puso al violín en un pedestal, y las siguientes generaciones se dedicaron con insaciable apetito a explotar y extender las posibilidades de la música instrumental, que a principios del siglo XVIII alcanza un enorme desarrollo, igualando en importancia a la vocal. El concierto solista nace y se consolida rápidamente. Una pléyade de compositores italianos lo llevan a su esplendor: Albinoni, Durante, Locatelli, Tartini, Torelli y muy especialmente el celeberrimo y genial Vivaldi.

Y la forma operística fue degenerando en un género esclavo de las convenciones, corrompido por el ansia de protagonismo de las grandes figuras del canto, que manipulaban las partituras sin el menor escrúpulo, recargando de virtuosos ornamentos las líneas vocales y destruyendo la coherencia dramática de las obras. En resumen, el virtuosismo se convirtió en un fin en sí mismo, pero surgieron nombres de leyenda, especialmente los castrados, personajes fascinantes (Farinelli, Nivolini, Senesino, etc.) que embrujaban al público con su timbre andrógino y sus facultades vocales sobrehumanas.

En Francia, la música para *clavicembalo* cobró una importancia enorme. Francois Couperin explotó el instrumento al máximo, como Domenico Scarlatti en España. Pero el dominio del clave estaba acabado. Bartolomeo Cristofori inventó entre los años de 1695 y 1711 un instrumento más versátil y sonoro, el pianoforte. Cien años después había sustituido casi por completo al clave.

Alemania se vio asolada por la Guerra de los Treinta Años (1618 – 1648), acontecimiento que perjudicó gravemente al desarrollo de la cultura.

Rasgos estilísticos (alemanes): Importancia del contrapunto, con la fuga como una de las formas predilectas y mejor dominadas por los compositores alemanes. Se puede decir que el órgano y el clave son los instrumentos dominantes de la Alemania barroca; además de dejar un enorme corpus organístico y clavecinístico, Bach compuso los primeros conciertos para clave de la historia”<sup>9</sup>.

## **Análisis**

Fantasia cromática y fuga BWV 903

---

<sup>8</sup> Camino, Francisco. Barroco, historia, compositores, obras, formas musicales, discografía, e intérpretes de la música barroca. Ollero & Ramos. Madrid. 2002, p. 22.

<sup>9</sup> Camino, Francisco. Barroco, historia, compositores, obras, formas musicales, discografía, e intérpretes de la música barroca. Ollero & Ramos. Madrid. 2002, pp. 24, 29, 30.

Esta obra es un trabajo escrito durante su estadía en Anhalt – Köthen del año 1717 al 1723 durante este periodo, Bach escribió varias cantatas y piezas para órgano; entre éstas, la Fantasía y fuga en sol menor.

Fantasía:

La Fantasía es una estructura libre que ha ido evolucionando. Como dice Zamacois, “a principios del siglo XVI la Fantasía era lo mismo que *Ricercare*”<sup>10</sup>. La Fantasía se caracterizaba por ser la antítesis de las formas definidas como la Fuga. Alternaba partes que contenían una forma precisa con otras que desarrollaban figuraciones rápidas como escalas, arpeggios, etc. Siempre conservando el carácter de improvisación, a veces intercalando cambios drásticos en el compás y la presentación de temas. A pesar del paso del tiempo, esta forma fue conservando su expresión de libertad en la estructura. En los siglos XVI y XVII las piezas instrumentales escritas bajo un regular estilo contrapuntístico eran clasificadas como Fantasías, siempre marcadas por una naturaleza de improvisación que denotaba en mayor o menor medida la técnica del compositor.

La fantasía cromática de Bach puede ser notoriamente observada en tres partes.

Parte 1	Parte 2	Parte 3
Compases 1 – 49	Compases 49 – 74	Compases 75 – 79
Sección A: 1 – 20	Recitativo	Coda
Transición 21- 33		
Sección B: 34- 49		

En la primera parte, se observa claramente una secuencia de modulaciones cromáticas que parten de la tónica y que cierran la sección A terminando con la dominante del acorde de re menor.



La transición comienza con unas escalas en treintaidosavos que parten de re menor y cierran con una cadencia bien definida hacia la serie de arpeggios que se ejecutan de maneras diversas a discreción del intérprete. La transición termina con el V grado de sol menor.

<sup>10</sup> Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor S. A. Barcelona. 1960, p. 229

El Ricercare es la más importante forma musical precursora de la Fuga. Literalmente significa buscar, por lo que hace del ricercare una forma libre, sin normas fijas, donde se desarrollan imitativamente los temas a diferentes intervalos.

Musical score for measures 25 and 26. Measure 25 shows a complex melodic line with fingerings (1, 3, 3, 4, 5, 3, 1, 3) and a trill (tr). Measure 26 features arpeggiated chords in the bass and a melodic line in the treble with an asterisk (\*) and a bar line.

La sección B inicia con otra serie de arpeggios enlazando diversas dominantes secundarias que tienen como punto de reposo la dominante de re menor, que marca el inicio del recitativo. En el recitativo encontramos interesantes modulaciones

Musical score for measures 27-29, showing arpeggiated chords in the bass and a melodic line in the treble.

Musical score for measures 30-35. Measure 30 has a bar line and a measure rest. Measure 35 has a melodic line with fingerings (1, 5).

Musical score for measures 36-43. Measure 36 has a melodic line with fingerings (4, 3, 1, 2). Measure 43 has a melodic line with fingerings (5, 4, 3, 2, 1).



Bach utiliza el recurso de la modulación cromática para insinuar tonalidades alejadas a la original en la parte del recitativo que resulta ser bastante libre. De manera esquemática presento las tonalidades que figuran en los siguientes pasajes.

Compases 50 – 53	Dominantes de Re bemol mayor
Compás 54	Dominante de Si bemol menor
Compás 55	Dominante de Do bemol mayor
Compás 56	Dominante de La bemol mayor
Compás 57	Dominante de La mayor

Las modulaciones terminan en la dominante de re menor después de una notoria candencia fría de segunda especie.



Finalmente, A partir del compás 75 se encuentra la coda en la que Bach vuelve a hacer el uso del cromatismo, principalmente con el acorde de séptima disminuida.

NOTA PEDAL

Fuga:

“La Fuga es una composición que consta de un solo tiempo, escrita en estilo polifónico a un número de partes reales determinadas y estructurada conforme a un plan formal que en esencia consiste en la insistente repetición de un tema y de su imitación, con fragmentos libres entre las repeticiones”<sup>11</sup>.

“El nombre de fuga (fuga, huida) procede del carácter exclusivamente imitativo de este género de composición, en el cual parece que el tema huye sin cesar de voz en voz, retomándolo cada vez cuando la precedente ha acabado de hacerlo oír”<sup>12</sup>.

En la edad media y el renacimiento, el término fuga fue utilizado para describir estructuras con cánones o trabajos que estuviesen basados en la imitación. Hasta el siglo XVII será cuando el concepto de fuga esté vinculado a una estructura composicional en específico, siendo Johann Sebastian Bach su mayor exponente.

Una de las grandes obras para teclado es el “Clave bien Temperado” que contiene en su totalidad 48 preludios y 48 fugas cuya finalidad era musical, teórica y didáctica.

Zamacois define una fuga a partir de dos perspectivas, la fuga de escuela y la fuga libre. “Por fuga de escuela se entiende una fuga estructurada, conforme a un plan lógico, pero rígido y poco variado. En relación con lo que admite la forma por fuga libre se entiende, la que hace caso omiso de toda imposición que no sea consubstancial”<sup>13</sup>.

El tema de una fuga se denomina sujeto y la imitación del sujeto se denomina respuesta. “Llamamos contrasujeto a una parte escrita en contrapunto invertible a la octava o a la quinceava que se hace escuchar poco después del sujeto, al que acompaña en cada una de sus entradas”<sup>14</sup>.

La exposición de la Fuga.

En lo que respecta al plan contrapuntístico de una fuga a cuatro voces: “para comenzar una fuga, proponemos el sujeto en una de las voces y a la respuesta en otra voz; una tercera voz hace escuchar de nuevo el sujeto, al cual sucede la respuesta como cuarta entrada. El conjunto de estas cuatro entradas sucesivas constituye la exposición de una fuga”<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor. Barcelona. 1959, pp. 57-58.

<sup>12</sup> Gedalge, André. Tratado de fuga. Real Musical. Madrid. 1990, p. 15.

<sup>13</sup> Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor. Barcelona. 1959, p. 59

<sup>14</sup> Gedalge, André. Tratado de fuga. Real Musical. Madrid. 1990, p. 67

<sup>15</sup> Ídem, p. 78

La fuga tiene la siguiente perspectiva general:

Sección	Voz	Compases		
Exposición	Soprano	S 1-8	CS 8-16	CS2 16-20
	Alto		S 9-16	CS 18-23
	Bajo			S 19-26
		Episodio (26-41)		
Desarrollo	Soprano	CS 42-49 (Invertido)		
	Alto	S 42-49		
	Bajo			
		Episodio B (49-60)		
	Soprano	CS 64 (incompleto)		
	Alto	S 60-66 (incompleto)		
	Bajo	CS 61, 63, 66 – 69 (modificado)(incompleto)		
		Secuencia 72 – 75		
	Soprano	CS 82-83 (incompleto)(variante)		
	Alto	CS 81-82 (incompleto)(variante)		
	Bajo	S 76-83 (variante)		
		Episodio C 83 – 89		
	Soprano	S 90-93 (incompleto)		
	Alto			
	Bajo	Nota pedal 91- 93		
		Episodio D 96 – 107		
	Soprano			
	Alto	S 107-112 (variante) (incompleto)		
	Bajo	Nota pedal 107- 110		
		Episodio 114 – 130		
Re exposición	Soprano	CS2 (variante) 131-134		CS 145-146 (incompleto)(variante)
	Alto	S (variante) 131-134		
	Bajo	Nota pedal 132-134		S 140-146
		CODA 147 – 161		
Presentación final	Soprano	S 154- 161		
	Alto			
	Bajo	Nota pedal 155- 157		CS 158-159 (incompleto)(variante)



Del compás 42 al 49 aparece el sujeto en la voz Alto con una variante rítmico-melódica que utilizará posteriormente. En esta misma sección, del compás 44 al 49, se presenta una inversión del contrasujeto de forma descendente, ambos elementos resolviendo con una cadencia a la menor.

Musical score for measures 42-49. The top system (measures 42-49) is labeled "Sujeto (variante)" and shows a melodic line with fingerings (1-5) and a descending line. The bottom system (measures 44-49) is labeled "Contrasujeto (inversión)" and shows a descending melodic line with fingerings (5-1-2-3-4-5).

En la siguiente sección, se desarrolla un episodio del compás 49 al 59 que utiliza como recursos estructurales una secuencia de arpeggios (elemento A) y escalas (elemento B) que resuelven de manera cadencial a la siguiente presentación del sujeto en el compás 60.

Musical score for measures 49-60. The top system (measures 49-59) shows a sequence of arpeggios (Elemento A) and scales (Elemento B). The bottom system (measures 60-67) shows the subject (Sujeto) in measure 60, followed by a cadence in measure 67 labeled "CADENCIA iv - v - i (La menor)".



Del compás 72 al 75 aparece una secuencia armónica que utiliza el motivo inicial del sujeto y parte del contrasujeto para hacer una cadencia que resuelve en Re menor y que se enlaza con la siguiente presentación del sujeto que esta vez estará ajustado de manera cromática y utilizando una de las variantes anteriores.

72 SECUENCIA ARMÓNICA SUJETO CONTRASUJETO Cadencia V-I (Re menor)

76 Ajuste cromático

77 Variante

Un tercer episodio se desarrolla del compás 83 al 89; del compás 90 al 96 se vuelve a presentar el sujeto con una nueva variante y acompañado de una nota pedal en el bajo del compás 91 al 93. También se presentan elementos del contrasujeto y una notoria cadencia a mi menor.

83 EPISODIO C

Variante

87 CADENCIA

91 SUJETO NOTA PEDAL

Del compás 106 a 114 se presenta el sujeto en la voz Alto con figuraciones melódicas parecidas a las del contrasujeto en la voz Soprano, acompañadas de una nota pedal en el bajo del compás 107 al 110. En el compás 114 comienza el episodio más largo de toda la fuga y concluye en el compás 140 con la reexposición del sujeto en el quinto grado (la).

Para finalizar la fuga aparece una *coda* que va del compás 147 al 161, la cual incluye una última presentación del sujeto en la voz de la soprano y del contrasujeto acompañados de una nota pedal en el bajo; del compás 155 al 157 se refuerza la sonoridad y el carácter organístico de la pieza, además de la presentación de una virtuosa escala en treintaidosavos para resolver de manera conclusiva con una cadencia con la tercera ascendida en el grado I en re mayor (tercera de picardía).

### **Sugerencias Técnico – interpretativas**

En la actualidad existe una gran variedad de ejecuciones en audio y video de pianistas y clavecinistas que nos brindan una aproximación hacia la interpretación que el estudioso de esta obra considere la adecuada.

En mi propia experiencia con los instrumentos de época, considero importante la acción bien articulada del dedo para el toque en general de la obra. La correcta articulación de las frases en la obra proporcionará una diferenciación de planos sonoros más notoria. Al ser una obra de textura polifónica, es importante que exista la diferenciación entre las distintas voces, incluso en la misma Fantasía que en cuestión de textura no resulta ser tan polifónica como la Fuga.

Con respecto a la interpretación de la Fantasía, considero importante tener perfectamente claras las distintas secciones de la misma. Definir el carácter de la obra, para poder enlazar de manera lógica las partes virtuosas con los *recitativos*. Por otro lado, para un mejor entendimiento del fraseo en general es importante saber a detalle la armonía, ya que es un compendio del manejo y tratamiento de la disonancia sobre dominantes secundarias y séptimos grados disminuidos, que le otorgan un tinte sumamente dramático.

La Fuga es la contraparte de la libertad interpretativa de la Fantasía. De un carácter mucho más sobrio y determinante, la interpretación del sujeto es un poco rebuscada, ya que se hace uso del cromatismo para la construcción del mismo. Sin embargo, al abordarse de forma estructural, se percibe la diferencia entre la parte cromática y la más lírica, lo que nos sugiere una articulación más contrastada para su interpretación. Una obra sumamente interesante y compleja para cualquier pianista.

## **Sonata op. 57, en fa menor, “Appassionata”. Ludwig van Beethoven (1770 – 1827).**

### **Aspectos biográficos.**

Ludwig van Beethoven nació en Bonn el día 16 de diciembre de 1770. Desde la edad de cuatro años, su padre lo forzaba a estudiar ante el clavicordio con tal de hacer del pequeño Ludwig un nuevo Mozart y convertir ese talento en una fuente de ingresos. Sin embargo, no corrió con la misma suerte; no existieron viajes para el joven Beethoven, sólo se dedicaba a recibir lecciones de un señor llamado Pfeiffer, quien era cantante del teatro de la corte; esto sucedió durante un año (1779 – 1780) posteriormente con el organista Van den Eden. Desafortunadamente, su maestro muere en 1782, sucediéndole Christian Gottlob Neefe, que ocupaba un puesto en la ciudad de Bonn. Este último inició a su joven discípulo en el estudio del “Clave bien temperado” de Johann Sebastian Bach.

A la edad de trece años, con la ayuda de Neefe, Beethoven pudo solicitar al Elector Maximiliano Federico una plaza de organista, que fue admitida el 29 de febrero de 1784. En 1787, el príncipe elector invita a Ludwig a ir a Viena. Esta iniciativa provenía de su chambelán el conde Waldstein, quien deseaba que su talentoso amigo recibiera lecciones de parte del gran Mozart. André Gauthier narra en su biografía el encuentro de la siguiente manera: “No obstante, después de una primera pieza que podría considerarse como un trozo virtuosista aprendido de memoria, cuando le propone un tema para improvisar sobre él, lo que Beethoven hace con tanta maestría como ardor, no puede reprimir esta frase profética: ¡Escuchadle! ¡Este muchacho dará de qué hablar!”<sup>16</sup>.

A los veinte años de edad, la Sociedad Artística de Bonn le encargó una cantata, con motivo de la muerte del emperador Joseph II. Unos meses después, se le encarga la composición de otra cantata para el advenimiento al trono de Leopoldo II. En Julio de 1792, Haydn pasaba por Bonn; Beethoven aprovecha esta oportunidad y presenta las dos cantatas escritas: “Haydn hizo de ellas grandes elogios, animó al joven músico a profundizar sus estudios y, sin duda, se manifestó dispuesto a admitirle como alumno”<sup>17</sup>. En noviembre de 1792, realizó su segundo viaje a Viena. “Querido Beethoven, va usted a Viena para realizar un deseo expresado hace ya tiempo. El genio de Mozart todavía está de luto y llora la muerte de su discípulo. Encuentra un refugio, pero no una ocupación en el inagotable Haydn. Por él desea todavía unirse a alguien. Por una incesante aplicación, reciba de las manos de Haydn el espíritu de Mozart. Bonn, 29 de octubre de 1792.”<sup>18</sup> Estas son palabras escritas por el conde Waldstein, en un álbum de firmas que Ludwig reúne antes de partir. Haydn dio lecciones a Beethoven de inmediato; hasta que tuvo que viajar a Londres en enero de 1794.

Al partir, Haydn deja a su alumno en manos de Albrechtberger<sup>19</sup>; para la composición de música vocal, estudió con Salieri<sup>20</sup>, y violín con Schuppanzigh. Correspondientes a este periodo, datan

<sup>16</sup> Gauthier, André. Beethoven. Madrid. Espasa – Calpase S. A. 1980, p. 21

<sup>17</sup> Chantavoine, Jean. Beethoven. Valencia. Biblioteca Villar. 1907, p.19

<sup>18</sup> Gauthier, André. Beethoven. Madrid. Espasa – Calpase S. A. 1980, p.25

<sup>19</sup> Johann Georg Albrechtsberger (3 de febrero de 1736, Klosterneuburg - 7 de marzo de 1809, Viena), compositor y teórico austriaco.

obras como sus variaciones para violín y piano sobre el “Se vuol ballare” de Mozart (1793), los tres tríos op. 1 para piano violín y violonchelo (1795) y los conciertos para piano op. 15 y op. 19, estrenados por el mismo Beethoven en Viena en marzo y en diciembre de 1795.

Entre 1796 y 1797, Ludwig comenzó a padecer de zumbidos en los oídos que fueron agravándose; consecuencia de un enfriamiento y a una enteritis crónica que sufriría toda la vida.

Beethoven tuvo numerosas alumnas, de entre las cuales se puede destacar una joven de dieciséis años llamada Julieta Guicciardi, a quien el compositor amó apasionadamente. A Julieta le dedicó la famosa sonata titulada “Claro de luna” y como consecuencia de su ruptura amorosa debemos un importante documento conocido como “Testamento de Heiligenstadt” con fecha de 6 de octubre de 1802, en casa de su amiga la condesa Erdödy. En él, Ludwig narró su percepción del mundo con una mirada bastante desdichada y solitaria.

El gran compositor alemán se sintió muy atraído por los ideales de la Revolución Francesa. Ludwig van Beethoven trabajó todo el año de 1803 y la mitad de 1804 en una sinfonía de una extensión insólita. “Quería, además, crear algo especial, que estuviese, por su significación extraordinaria, a la altura del personaje a quien pensaba dedicarlo, por sugerencias de una persona conocida, y que no era otro sino el primer cónsul de la República francesa, Bonaparte”<sup>21</sup>. A finales de 1804 la “Gran Sinfonía” titulada “Bonaparte” estaba por fin acabada; dos meses después, Napoleón se coronó Emperador de los franceses. Al enterarse de esto, Beethoven destruyó la primera página y puso un nuevo título: “Gran Sinfonía Heroica, compuesta en recuerdo de un gran hombre”.

Algunas de las obras del año 1805 a 1806 son: Fidelio, estrenado el 20 de Noviembre; el cuarto concierto para piano y orquesta, los cuartetos op. 59; dedicados al conde Rasumowsky, la cuarta sinfonía y sobre todo el concierto para violín y orquesta.

En 1807, Jerónimo Bonaparte, convertido en rey de Westfalia, ofreció a Ludwig instalarse como maestro de capilla. Al enterarse de su posible partida, tres mecenas ofrecen su apoyo económico con tal de que Beethoven fije su residencia en Viena. Entre estos se encontraban el Archiduque Rodolfo, el Príncipe Lobkowitz y el Príncipe Kinsky.

“En la primavera de 1810, Bettina Brentano, la joven amiga de Goethe, se encontraba de paso en Viena, conoció a Beethoven, quien estuvo a punto de destronar a Goethe en el corazón de la linda muchacha”<sup>22</sup>. Por instigación de Bettina, el gran compositor trabajó sobre los textos de Goethe; entre ellos: Mignon, Nuevo amor, Egmont, etc.

El 14 de noviembre de 1815, su hermano Gaspar falleció a la edad de 41 años, dejando la custodia de su hijo a su mujer y a Beethoven; poco después el compositor se encontraba disputando ante

---

<sup>20</sup> Antonio Salieri (Legnago, 18 de agosto de 1750 - Viena, 7 de mayo de 1825), compositor italiano que desempeñó en la Corte de Viena un importante papel como director de orquesta y compositor. Escribió numerosas óperas, cantatas, sinfonías y tuvo entre sus grandes discípulos a Beethoven y a Schubert.

<sup>21</sup> Steinitzer, Max. Beethoven. Fondo de Cultura Económica. México. 1949, p. 85.

<sup>22</sup> Chantavoine, Jean. Beethoven. Valencia. Biblioteca Villar. 1907, p. 37.

un tribunal austriaco la tutela de su sobrino, el joven Karl, reclamando para él solo toda la carga. Ludwig ganó el pleito el 9 de enero de 1816.

En 1816 y 1817, su producción fue escasa. Figura un ciclo de *Lied* op. 98 y algunas piezas vocales e instrumentales; entre las más importantes, la Sonata op. 101. Su salud iba declinando; la frecuencia de enteritis no disminuyó y una bronquitis lo dejó en cama el invierno de 1816 – 1817.

“Solo el amor, sí, él solo puede proporcionarme una vida más feliz. ¡Oh Dios, déjame encontrar al fin a la que me hará fuerte en la virtud a la que me sea permitido hacer mía!”<sup>23</sup> Así se expresa nuestro gran compositor después de recobrar fuerzas gracias a su convivencia con una joven llamada María Pachler. Alrededor del verano de 1818, termina de escribir la Sonata op. 106 llamada “Hammerklavier” y la Misa en re. En torno a esta Sonata, el propio compositor dice: “Esta es una sonata que dará mucho que hacer a los pianistas cuando la toquen dentro de cincuenta años”<sup>24</sup>. En sus cuadernos de apuntes del año 1820, aparecen los temas de las últimas sonatas para piano op. 109, 110 y 111.

“El gran maestro, retraído en su soledad, había sido ya casi totalmente olvidado por el gran público de Viena cuando, de noviembre de 1823 a febrero de 1824, escribió su op. 125, que lleva por título *Sinfonía y coro final sobre la oda de Schiller a la Alegría*, para gran orquesta, 4 voces de solo y 4 voces de coro, dedicada al rey Frederico Guillermo III de Prusia”<sup>25</sup>.

A principios de 1826, regresan los dolores intensos y su cuerpo es débil. A pesar de ello, asiste a los ensayos de su Cuarteto XIII, que tiene su primera ejecución pública el día 21 de marzo. Su sobrino Karl tiene un intento de suicidio, que pone el estado de ánimo de Beethoven en los suelos. Así en esas condiciones, termina de escribir el Cuarteto XVI.

“Corría el año de 1827 cuando Ludwig hace un viaje a la finca de su hermano Johann. “El 1° de diciembre de aquel año emprendió, para asuntos relacionados con la institución de heredero de su sobrino Karl, un viaje a la finca que su hermano Juan poseía cerca de Gneixendorf, y aunque pagó su hospedaje se vio míseramente instalado y atendido. Al emprender el viaje de regreso a Viena, en medio de la lluvia y la tormenta, su hermano no creyó oportuno poner a su disposición el coche cerrado que poseía, sino un coche abierto, una especie de cabriolé, completamente inadecuado para un viaje largo y hecho en tales condiciones”<sup>26</sup>. Totalmente resfriado, pasó una muy mala noche en una pequeña posada. Al llegar a Viena, se le declaró una pulmonía; después se manifestó una ascitis o hidropesía sin remedio. El 16 de marzo fue desahuciado por los médicos.

Ludwig van Beethoven murió el 26 de marzo de 1827 poco después de las cinco de la tarde. Fue enterrado en el cementerio de Währing acompañado de un imponente cortejo en la ciudad de Viena.

---

<sup>23</sup> Gauthier, André. Beethoven. Madrid. Espasa – Calpase S. A. 1980, p. 85

<sup>24</sup> Gauthier, André. Beethoven. Madrid. Espasa – Calpase S. A. 1980, p. 86

<sup>25</sup> Steinitzer, Max. Beethoven. Fondo de Cultura Económica. México. 1949, p. 124

<sup>26</sup> Steinitzer, Max. Beethoven. Fondo de Cultura Económica. México. 1949, p. 137

### Contexto histórico

La segunda mitad del siglo XVIII fue un momento histórico muy importante, con grandes y profundos cambios culturales, científicos y socio–económicos de la sociedad europea. Algunos de los factores que determinaron estos cambios tan radicales fueron los siguientes:

- La influencia de la Burguesía
- El racionalismo científico y los enciclopedistas
- La Ilustración

Como primer punto; el creciente desarrollo del nuevo estrato social llamado “Burguesía” determinó en buena medida, el flujo y desempeño del capital. No solo se trataba del enriquecimiento a través del comercio libre, sino el objeto de encausarse cada vez más a la educación de una clase media con grandes anhelos de expresarse libremente.

Las obras de Voltaire y Rousseau eran leídas por la clase media. En el caso de la música, los compositores tuvieron aún más oportunidades de mecenazgo. Las salas de concierto llegaron para sustituir a las audiencias de las cortes. “En vez de tener como fin agradar a un patrón, el compositor y virtuoso trató de ganar el favor de la mayoría. Mozart, por ejemplo, tuvo poderosos motivos para romper con el arzobispo tiránico de Salzburgo y lanzarse como compositor independiente, y no fue obra de la casualidad que su gran ópera Don Juan le fuese encargada por la municipalidad de Praga y no para la regia capital vienesa.”<sup>27</sup>

El segundo punto; es el papel tan importante que desempeñaron los avances y la visión científica. El espectro de conocimiento que dejaron en su camino Leibniz y Newton; ambos grandes estudiosos de las bases del cálculo moderno, abrieron paso a una serie de investigadores y grandes científicos del siglo XVIII. La concepción estética, filosófica y moral, estaba cambiando. La fe y los principios morales ortodoxos fueron sustituidos por la razón y la ciencia. Algunos de los grandes investigadores fueron: Laplace, con su teoría de la formación de los planetas; Gaspar Monge, quien es considerado el creador de la geometría descriptiva; en física, la termodinámica tuvo grandes aportaciones gracias a Fahrenheit y a Celsius. Sin dejar de mencionar los primeros estudios y experimentos con la electricidad.

Finalmente, la Ilustración es definida por William Fleming de la siguiente forma: “un término amplísimo bajo el cual es posible agrupar tendencia como el espíritu de invención e investigación científica, el movimiento enciclopedista, un criterio optimista del mundo y la creencia en el progreso, esclarecer por la luz de la inteligencia los problemas de la vida, substituir las costumbres y la tradición por la razón y dudar de todo.”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Fleming, William. *Arte , música e ideas*. MacGrawhil SA. México. 1989, p. 274

<sup>28</sup> *Ídem*, p. 279

Beethoven es un compositor que ha sido catalogado como perteneciente al estilo clásico. El clasicismo se define de la siguiente manera: “suele entenderse el periodo en que fueron compuestas las obras “clásicas” fundamentales del repertorio básico, esencialmente las obras de Haydn, Mozart y Beethoven; es decir, desde alrededor de 1750 o un poco después y hasta alrededor de 1800 a 1830. El hecho de que este sea un verdadero “periodo estilístico” en el sentido de que el estilo de estos tres “compositores clásicos” fue universalmente utilizado o si simplemente es un periodo en el que esos tres grandes compositores trabajaron, ha sido un tema de debate entre los estudiosos del periodo y de la historia musical”<sup>29</sup>

Una de las palabras que mejor define al estilo clásico es “perfección”. La música clásica, siempre estuvo cargada de cierto academicismo, elaborada con el mayor refinamiento y reflexión, además estableció un claro contraste con la música popular. El periodo de la música en el que coexistieron autores como Haydn, Mozart y Beethoven es denominado *La primera escuela vienesa* estableciendo el nuevo centro de creación artística, que dictará las normas de creación musical.

Algunas de las aportaciones del clasicismo musical fueron: la consolidación de un nuevo esquema de orquesta para las demandas de los nuevos repertorios; formas musicales como la Sonata, que constituyó un parteaguas en la composición, por último, el paso del clavecín al fortepiano y de este, al piano moderno. El piano, un instrumento con recursos que iban de acuerdo con la propuesta estética de la época, su afinación, los matices, la potencia y la capacidad de realizar el llamado *cantábile* (líneas melódicas que se diferenciaban de los demás planos sonoros).

La forma sonata, como bien lo dice Raúl Zambrano: “representa mejor que cualquier otra cosa el espíritu del clásico: en torno a ella se construye todo el repertorio, y la eficacia de su estructura le permite ser la forma más importante de esta tradición, prácticamente hasta nuestros días: *Sinfonías, oberturas, sonatas, cuartetos, tríos, serenatas, conciertos*, todo estará iluminado por su clara organización y su poesía.”<sup>30</sup>

Por otro lado surge, gracias a la burguesía, el término de “concierto público”. Creándose espacios públicos, se dictó una nueva forma de hacer música de ahí en adelante.

Beethoven implantó un derecho irrenunciable sobre la creación propia, que permitió que los aristócratas no se apropiaran de las obras aunque fueran escritas por encargo de ellos mismos. Esto gracias al surgimiento de la industria editorial, que otorgó a los compositores nuevas formas de ganarse la vida. “El derecho de autor adquiere en ella un sentido práctico y a partir de ahí es que comenzará su penosa legislación – proceso que no ha parado y que, dado lo sutil de su materia, debe adecuarse a cada nueva forma mediática. El prestigio de un talento se mide por su capacidad de vender. Tanto Haydn como Beethoven gozaron y sufrieron una relación con la industria editorial.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Latham, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. México. 2008, p. 326

<sup>30</sup> Zambrano, Raúl. Historia mínima de la música en occidente. El Colegio de México A. C. 2011. México. 2011, p. 144

<sup>31</sup> Ídem, p. 146



En Alemania, la ilustración Francesa tuvo su influencia también en el terreno artístico: el movimiento literario Sturm und Drang (tormenta e ímpetu). En el año de 1756, Edmund Burke realizaba la afirmación de que tanto en la literatura como en el arte en general existe un concepto aun más elevado que la Belleza, que es lo sublime. Este concepto no solo admite y supera la belleza sino que extiende su conceptualización, incluso hasta admitir la fealdad.

“Esta idea produjo un renovado interés por Schakespeare, un gusto por las descripciones de los paisajes alpinos de Rousseau, que se acompañaban de avalanchas y tormentas y un deleite en la revuelta que va en contra de las cadenas de la civilización, iniciado por Rousseau. Esta línea de pensamiento también constituyó la estructura en que se apoyaría el movimiento de Sturm und Drang en Alemania.”<sup>32</sup>

Obras como el Fausto de Goethe, son una representación de que la naturaleza siempre impondrá supremacía ante el hombre.

Por último, la herencia más importante del clasicismo de Haydn, Mozart y un Beethoven aún muy temprano, fue la orquesta de Mannheim, conformada por los mejores músicos de la época.

### Análisis

Para delimitar el esquema general de la sonata Op. 57 en fa menor, comúnmente llamada “*Appassionata*”, será preciso definir la forma sonata.

Julio Bas, en su Tratado de forma musical define la forma sonata de la siguiente manera: “Entiéndase así llamar al solo primer tiempo de Sonata para uno o dos instrumentos, como también de Trío, Cuarteto etc., o de Sinfonía, siempre que sea un movimiento movido o moderado; si en cambio el movimiento es lento, generalmente se usan otros tipos. Es una forma que empléase aun para cualquier otro tiempo, con excepción del Minué, y es la más importante y perfecta entre las formas tradicionales. Ella puede considerarse un perfeccionamiento, un enriquecimiento de la forma de canción ternaria A – B – A”<sup>33</sup> y posteriormente se presenta el siguiente esquema ejemplificando la relación con la forma ternaria.



Exposición: “La exposición plantea, por lo general, tres hechos distintos: un primer tema (tema principal), un segundo tema (tema secundario) y un grupo final (epílogo, este último como parte claramente conclusiva. Los dos temas son contrarios en carácter, estructura y armonía.”<sup>34</sup>

Desarrollo: La parte central de una sonata es la más interesante ya que, todo el potencial creativo del compositor se ve reflejado ahí. Julio Bas dice lo siguiente al respecto: “es una fantasía sobre los

<sup>32</sup> Fleming, William. Arte, música e ideas. MacGrawhil SA. México. 1989, p. 280.

<sup>33</sup> Bas, Julio. Tratado de la forma musical. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1947, p. 264

<sup>34</sup> Kühn, Clemens. Tratado de la forma musical. Idea Books S.A. España. 1945, p. 155.

dos temas expuestos en la primera parte A y sobre los motivos del puente y de las pequeñas codas<sup>35</sup>. Como lo describe el tratadista, no sólo se puede basar en los temas de la exposición sino también en todos los pequeños argumentos que conectan estos dos temas, puentes y los finales conclusivos entre ideas llamados codas.

Reexposición: Clemence Kühn, en su tratado de forma musical, describe la reexposición como una “vuelta modificada a la exposición”, de manera un poco más específica se replantea toda la primera parte, pero esta vez para lograr una conclusión en el tono sobre el que está escrito el movimiento.

La *Appassionata*, es una de las más célebres sonatas compuestas por Beethoven. Es una obra que requiere de una ejecución muy vigorosa. Fue publicada el 18 de febrero de 1807.

El título fue puesto a dicha obra por los editores, al igual que a la sonata *Claro de Luna Op. 27*. Ambas se encuentran relacionadas con la vida sentimental amorosa del compositor; sin embargo se desconoce el objeto certero de la inspiración.

#### Allegro assai

El primer tiempo marcado como Allegro assai, es sumamente dramático; el tema principal es de un carácter misterioso y está escrito al unísono de distancia en ambas manos. “El tema principal anticipa el carácter de la mayor parte de la sonata y su principio constituye una célula generatriz cíclica. Se eleva de la profundidad, unísono, misterioso, amenazador, *pianissimo*, ejecutado por ambas manos a la octava apoyándose únicamente en acordes al llegar su giro conclusivo, adornado por un trino.”<sup>36</sup>. El tema principal está en los compases 1 a 15. Es un tema con una concepción muy moderna pues está conformado por 4 células motívicas:

1. Arpeggio en los compases 1-2
2. Trino en el compás 3
3. Tres notas repetidas y un semitono (Reb, Reb, Reb, Do) compás 10.
4. Arpeggio quebrado y acorde final. Compases 14 y 15.



<sup>35</sup> Bas Julio. Tratado de la forma musical. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1947, p. 153.

<sup>36</sup> Guardia, Ernesto de la. Las sonatas para piano de Beethoven. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1922, p. 308

## Esquema de análisis general del primer movimiento:

Exposición (Región Tónica) Compases 1 a 65	Tema 1 ; compases 1 a 15  Grados: i, IIb (Nap), vii°	Puente; compases 16 a 34  Variación tema 1, compases 16 a 23  Grados iii, vii°/ IV, V <sub>7</sub> / III  Modulación al tercer grado Ab	Tema 2; compases 35 a 50  Grados: I, i	Puente; compases 51 a 65  Grados: i , III, vii° <sub>7</sub> , v <sub>7</sub>
Desarrollo Compases 65 a 135	Desarrollo tema 1 compases 65 a 92  Tonalidades:  E, e, c, Ab,	Puente; Compases 93 a 109  Tonalidad: Ab  Grados I, IV, II, V <sub>7</sub> / IV	Desarrollo tema 2 Compases 109 a 122  Tonalidades:  Db, Bb, Gb, F#, b, G, C.	Puente; Compases 123 a 134  Tonalidad: f  Grados:  vii° <sub>7</sub>
Reexposición (Región Tónica) Compases 135 a 162	Tema 1; Compases 135 a 150  Variación tema 1 Compases 151 a 162	Puente; Compases 163 a 173  Grados i, V, vii° <sub>7</sub> /ii, v <sub>7</sub>  Modulación al primer grado mayor.	Tema 2; Compases 174 a 189  Grados I, i	Puente, Compases 190 a 202  Grados i, VI, vii° <sub>7</sub> , vii° <sub>7</sub> / v
Cadencia	Tema 1 Compases 204 209	Tema 2 Compases 210 a 217	Puente A Tonalidades Gb, Ab, Db.	Puente B Tonalidades Bb, b°7, f, C7/ f
CODA	Tema 2 Compases 239 a	Puente Compases 248 a	Tema 1 Compases 257 a	

	247	256	261	
--	-----	-----	-----	--

Este mismo tema, en su siguiente presentación ahora variada, alterna con una serie de acordes de manera explosiva que contrastan fuertemente con el inicio de la sonata.



Dentro de la exposición se encuentra un pequeño puente del compás 23 al 34, que conecta los dos temas haciendo uso del recurso técnico de las notas repetidas y la modulación hacia el tercer grado la bemol mayor.

A musical score snippet showing a bridge section. The first system is marked *pp* *v/III*. The second system is marked *dolce* *III - Ab* and features a section labeled "Segundo Tema" enclosed in a green box. The score includes piano and bass staves with various musical notations.

El tema secundario es de un carácter muy distinto al primero, más lírico y luminoso. Con una base armónica bien sustentada, despliega una escala de la bemol menor que conecta con uno de los pasajes más intensos de este movimiento; le sigue un puente en esa misma tonalidad escrito sobre un flujo rítmico de dieciseisavos, que culminará el discurso musical hasta el compás 65. Algunos autores, optan por definir este pasaje como el segundo tema, sin embargo, tiene más coherencia que el tema contrastante en la bemol mayor tenga ese lugar de acuerdo con la definición de primer y segundo tema.

PUENTE

El desarrollo, como bien lo define Bas en su tratado, es una fantasía sobre los temas y células rítmico-melódicas anteriormente expuestas. El tema principal es alternado entre ambas manos a manera de pregunta y respuesta, acompañado de una serie de arpeggios en grupos de quintillos de dieciseisavo. Utilizando la modulación pasajera como recurso armónico, se insinúan los tonos de do menor, la bemol y la séptima de dominante de re bemol mayor.

El tema secundario no presenta variante notoria de la primera presentación. Del compás 123 al 134, a manera de improvisación sobre arpeggios, ocurre un puente que conecta con la reexposición en fa menor en el compás 135, con el tema principal en octavas sobre la mano derecha.

8 (170)

Puente, ejecución sobre arpeggios

\*

Tema principal octavado

*p dimin.*

Reexposición Fa menor *pp*

B.116.

En la primera parte de la reexposición el tema principal se ve acompañado de un *ostinato*<sup>37</sup> rítmico en el bajo a diferencia de la presentación en la exposición. Ahora la explosión de acordes se encuentra precedida por el motivo rítmico de negra con puntillo, pero esta vez en fa mayor. El puente que conecta con el segundo tema se conserva en la región tónica. Finalmente, el tema secundario se presenta en la tónica en modo mayor.

Del compás 202 a 239, Beethoven trabaja con los elementos temáticos expuestos para expandir su sección conclusiva. Del compás 202 al 208; el tema principal en la mano izquierda acompañado de un oleaje de dieciseisavos en la mano derecha.

\*

*diminuendo*

*pp*

Tema principal

B.116.

Del compás 226 al 233; se desglosa una serie de arpeggios que culminan en la séptima de dominante de fa, para enlazarse con la Coda escrita en un tempo *Piú Allegro*. Un gran *ritardando* y *diminuendo* preceden al gran final de este movimiento.

<sup>37</sup> Ostinato: Una secuencia o patrón rítmico - o melódico - que se repite constantemente (obstinadamente, de allí viene el nombre) sin cambiar su diseño.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, enclosed in a green box, features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*ff*) dynamic and includes the instruction "Arpeggio sobre la séptima de dominante". The bass line is marked "sempre Pedale". The second system, enclosed in a red box, starts with a mezzo-piano (*pp*) dynamic and includes the tempo markings "Adagio." and "Più Allegro.". It features a vocal line with lyrics "nu - dan - en - do do" and a piano line with a tremolo of sixteenth notes. The section concludes with a "CODA" marked with a red 'C' and a piano (*p*) dynamic.

La coda está basada en el tema secundario y finaliza el movimiento con el tema principal en la mano izquierda, acompañado de un tremolo de dieciseisavos en la mano derecha, *diminuendo* poco a poco, hasta el final en *ppp*.

#### Andante con moto

El segundo movimiento corresponde a un aire lento y es un tema con variaciones. Zamacois define la variación de la siguiente manera: "La Variación como forma musical consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema – que, casi siempre se expone al principio de la obra – el cual es modificado cada vez, intrínseca o extrínsecamente."<sup>38</sup>

Acerca de este movimiento, Ernesto de la Guardia opina lo siguiente: "aquí se encuentra un tema con variaciones, que, por su línea general, se desarrolla todavía dentro del plan clásico, pero cuya forma, fantasía y vuelo hacen presentir las incomparables variaciones de las sonatas "opus" 109 y 111"<sup>39</sup> El tema que resulta cálido, amplio y solemne, con momentos de cierta emotividad expresiva, es de una textura polifónica. Escrito en una frase musical de 16 compases, tiene dos periodos con sus respectivas repeticiones al estilo clásico.

<sup>38</sup> Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor, SA. Barcelona. 1959, p. 136.

<sup>39</sup> Guardia, Ernesto de la. Las sonatas para piano de Beethoven. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1922, p.

14 (178) Primer periodo

**Andante con moto.**

*p e dolce* *sfp*

Segundo periodo

*cresc.* *p*

Como se puede observar, está escrito como si fuera un coral para órgano. La solemnidad que le otorga la figura con puntillo o doble puntillo, se puede relacionar con el carácter de una Obertura Francesa. Se escuchan matices contrastantes, muy al estilo del compositor.

La primera variación presenta el tema desfasado rítmicamente; la mano izquierda, que lleva la línea del canto, está a contratiempo de la derecha. No tiene variantes armónicas relevantes, y simplemente la melodía ha sido alterada rítmicamente por completo.

En la segunda variación, en el primer periodo, el cuerpo armónico de la mano derecha se ve desglosado en arpeggios quebrados, a manera de acompañamiento para la línea de canto de la mano izquierda; esta última simplemente tiene una ligera variante en el ritmo.

Cuerpo armónico desglosado

*p sempre legato* *sfp*

Línea de canto

Variante rítmica

El segundo periodo de esta variación contiene las mismas características expuestas anteriormente, conservando los contrastes dinámicos colocados por el propio compositor.



La tercera variación presenta una subdivisión rítmica aún mayor, esta vez con treintaidosavos, alterando por completo el orden original, haciendo uso de la síncopa en esta ocasión y simplemente conservando la estructura armónica con diferencias mínimas. A través de un juego de pregunta y respuesta, el flujo rítmico se intercambia de una mano a otra. Una descripción un poco más agradable acerca de esta variación puede ser la siguiente: “La última variación, tanto o poco más animada que la segunda, en cuanto a movimiento y doblemente para el oído por la figuración acompañante de fusas, comienza con la melodía sincopada otra octava más aguda y con mayor fuerza. La mano izquierda acompaña en la región media con sus diseños arpegiados y en escala. Pronto el dibujo de fusas pasa a la región aguda, como etéreo murmullo de arpas, que cubre, cual sutil encaje, el canto en acordes que la mano izquierda ejecuta en el centro del teclado.”<sup>40</sup>

Esta variación puede tener mucha semejanza con algunos de los pasajes del tercer movimiento de la Sonata en mi mayor Op. 109 y el primer movimiento de la Op. 110 en la bemol mayor. Expresa una sensación de libertad, de plenitud y ligereza, que permite que el canto flote realmente sobre la textura armónica.

The image displays a musical score for a piano and voice. It is organized into three systems. The first system features a piano accompaniment in the lower register, labeled 'Acompañamiento en fusas' (lute accompaniment), and a vocal line in the upper register, labeled 'Línea melódica sincopada' (syncopated melodic line). The second system continues the piano accompaniment and the vocal line. The third system shows a rhythmic exchange between the piano hands, labeled 'Intercambio del flujo rítmico' (rhythmic flow exchange), and the vocal line, labeled 'Línea de canto' (canto line).

Para finalizar el movimiento, reaparece el tema casi como se presentó al principio, sin embargo, en lugar de resolver a una cadencia convencional, suspende la armonía sobre el séptimo grado disminuido con séptima, el que iniciará el tercer movimiento *Allegro ma non troppo*.

<sup>40</sup> *Ídem*, p. 322

## Allegro ma non troppo

A continuación se encuentra un análisis esquemático general acerca del tercer movimiento que además corresponde a una toccata de virtuosismo, con exposición, desarrollo, reexposición y coda.

Introducción	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
Compases 1 – 19	Tema principal Compases: 20 – 64	Tema principal variación Compases 118 – 141	Tema principal Compases: 211 – 256	Nuevo material temático Compases: 310 – 325
Armonía $vii^{\circ}_7$	Armonía: I, v, $v_7$ , $v_{7/iv}$ , i, $v_7$ , i	Armonía $vii^{\circ}_7$ /iv, Modulación a Si bemol menor:  i, $II_6$ , $i_4^6$ , $v_2$ , i	Armonía I, v, $v_7$ , $v_{7/iv}$ , i, $v_7$ , i	Armonía I, $v_7$ , I, $v_7$ , $v_4^6$ , v/v, i (Primer periodo)  III, V/III, III, V/III, $V_7/IV$ , IV, $i_4^6$ , V, i (segundo periodo)
	Puente Compases: 64 – 75	Puente Nuevo material temático: Compases: 142 – 158	Puente Compases: 256 – 267	Tema principal (última presentación) 325 – 340
	Armonía I, $v_{7/v}$ , v,	Armonía i, VII, $v_6$ , i  Modulación a Fa menor  Cadencia auténtica	Armonía i, $v_7/VI$ , VI,	Armonía i, $II_6^b$ , $v_7$ , i
	Terceras añadidas	Puente Stretto	Puente Compases	Cadencia final 341 – 361

	Compases 76 – 96	Compases 158 – 212	267 – 288	
	Armonía VI, v, vii°/v Escala cromática	Armonía i, IIb (Nap), v <sub>7</sub> , vii° <sub>7</sub> , v <sub>7</sub>	Armonía IIb (Nap), i, vii° <sub>3</sub> <sup>4</sup> , i, v <sub>6</sub> , vii° <sub>5</sub> <sup>6</sup> /v, vii° <sub>7</sub> , i, i <sub>4</sub> <sup>6</sup> , v, i	Armonía i, v, i
	Puente Compases: 96 – 117		Puente Compases: 288 – 299	
	Armonía v, v <sub>7/V</sub> , v, vii° <sub>7</sub> /iv		Armonía i, v <sub>7</sub> , i, vii° <sub>7</sub> /iv Repetición y cadencia auténtica	

“La tempestad psíquica vuelve a desencadenarse, mucho más turbulenta que en el final de la Sonata en re menor (op. 31 N° 2). Pero, si en el primer tiempo, como en el *presto* de *Claro de luna*, la desesperación origina tremendas explosiones; aquí, en medio del continuo torbellino, se advierte la fortaleza de un espíritu, dominando su dolor. [...] La casi constante figuración de semicorcheas dan a este final, en forma de sonata, el aspecto de “*perpetuum mobile*”<sup>41</sup>

Este último movimiento, inicia de manera muy enérgica con el acento de insistencia sobre el acorde del séptimo grado disminuido. Al final de una serie de escalas que desembocan en la tónica, comienza la presentación del tema principal en el compás veinte, de un carácter amenazador, oscuro, siniestro y decidido. “La impresión de una rueda sonora girando a impulsos del huracán, continúa en casi todo el tiempo; la figuración del tema principal semeja una ráfaga tempestuosa. Dicho tema, procedente de la célula generatriz del primer tiempo se expone pianissimo, entre las regiones grave y media, y aparece, dentro de la tónica, sin armonizar, con inflexión a la sexta napolitana, subrayada por el bajo, que completa y afirma el ritmo.”<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Guardia, Ernesto de la. Las sonatas para piano de Beethoven. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1922, p. 323

<sup>42</sup> *Ídem*, p. 324

Musical score snippet showing the main theme (Tema principal) in a piano (*pp*) dynamic. The score is in bass clef with a key signature of two flats. A red box highlights the main theme starting at measure 64.

El puente, que aparece a partir del compás sesenta y cuatro, está basado en la estructura rítmico – melódica del tema principal; de esta manera el flujo rítmico sustenta el movimiento perpetuo. La mano izquierda figura un tremolo en dieciseisavos como acompañamiento a la línea melódica.

Musical score snippet showing the bridge (Puente) and a rhythmic-melodic motif (Motivo rítmico - melódico). The score is in treble clef with a key signature of two flats. A red box highlights the bridge and motif starting at measure 64.

El puente, que conecta con el desarrollo, está basado en los primeros dos tiempos del tema principal y va de la mano con la escala menor natural de manera ascendente y descendente. El pasaje finaliza con el arpeggio del séptimo grado disminuido de si bemol menor.

Musical score snippet showing the development section. The score is in treble clef with a key signature of two flats. It includes a *diminu.* marking and a *9.º* marking. A red box highlights the development section starting at measure 142.

El desarrollo comienza utilizando el tema principal con una textura esta vez un poco más polifónica que la primera ocasión. “El primer tema, con su continua curva, se escucha ahora formando armonía figurada de 9ª menor sobre la tónica, que adquiere el carácter de dominante, para modular al tono subdominante (si bemol menor) con acorde figurado de 6ª”<sup>43</sup>.

Aparece un material temático nuevo en el compás 142. El acento rítmico está desfasado; colocado en la segunda mitad del primer tiempo, continua armonizado sobre si bemol menor. El segundo

<sup>43</sup> *Ídem*, p. 326

periodo se repite en la mano derecha, doblado a la octava. El segmento finaliza con una cadencia auténtica hacia el tono de fa menor.

Un gran arpeggio sobre el séptimo grado disminuido con séptima finaliza este puente, suspendiendo cinco acordes de séptima de dominante, que resolverán a fa menor de nueva cuenta para comenzar la recapitulación del tema principal.

Lo innovador de este movimiento, a diferencia de otras sonatas más tempranas, es que la reexposición se repite. La segunda casilla, después de haber repetido, exige un *sempre piú allegro* que desemboca en el *presto* de la Coda.

La coda inicia con dos periodos de ocho compases, los primeros en fa menor y los siguientes inician en el tercer grado, la bemol. Una secuencia de acordes picados, que resuelven con cadencias muy tradicionales. “En efecto, después de los acordes fortísimos de blancas, que semejan explosiones sonoras de una orquesta, poderosos *tutti*, en el *staccato piano*, de corcheas parece escucharse parte de la madera y trompas.”<sup>44</sup>

Por vez final escuchamos el tema principal a una velocidad aún mayor, que le da un carácter más vertiginoso y tempestuoso. Después de esta última presentación del tema se puede percibir el timbre de las trompetas en la mano izquierda reafirmando la cadencia V – i (do – fa) desplegando un arpeggio de fa menor descendente, como un torrente de sonido que se precipita hasta los últimos tres acordes finales de la obra.

<sup>44</sup> Ídem, p. 328

### Sugerencias Técnico – interpretativas

La Sonata Appassionata es una de las obras más recurridas en la programación actual de conciertos. Requiere de una ejecución vigorosa y con muchos contrastes.

Para lograr la sonoridad que requiere el primer movimiento, no basta con pensar en las limitaciones acústicas del instrumento. Se requiere de contrastes súbitos y dinámicas por encima del *forte*. Tampoco basta con tomar como referencia las sonatas anteriores a ésta. En mi opinión, la escritura es de tipo sinfónico. Acordes completos que con la ayuda de un buen uso del pedal pueden recrear la sonoridad de la orquesta. Es importante escuchar y tener como referencia la Sinfonía no. 3 op. 55, ya que tienen en común muchos elementos compositivos que pueden ser de gran ayuda para una mejor comprensión de la sonata y en particular de este primer movimiento. La Coda es una explosión de energía por parte del ejecutante. Es necesario saber que la efectividad de los *fortissimos* se encuentra en la correcta interpretación de las sonoridades más sutiles y el correcto fraseo en general.

El segundo movimiento es un tema con variaciones. En mi caso, siempre tuve como referencia la sonata op. 26. Hablando de la acentuación, es importante denotar tal cual están escritos los acentos en la partitura, porque son el alma de la interpretación de estas variantes. También es muy importante articular con precisión cada dedo en la variación que requiere de agilidades, al mismo tiempo que frasear de manera estilizada todas esas escalas que adornan el tema tocado por la mano izquierda.

Por último, el tercer movimiento requiere de bastante determinación y energía, ser bastante hábil para saber resaltar las presentaciones del tema principal y, sobre todo apostar más al recurso dinámico y de fraseo antes que a la velocidad y al virtuosismo exagerado. Recordar bien que la indicación de la partitura es **Allegro ma non troppo**. La coda debe acometerse con seguridad y limpieza del toque, que cada nota siempre tenga brillo y claridad, para finalizar con toda la energía dramática del arpeggio de fa menor que culmina con los tres electrizantes acordes finales.

**Sonata op.1, en do mayor, Johannes Brahms (1833 – 1897).****Aspectos biográficos**

Johannes Brahms nació en Hamburgo, Alemania el 7 de mayo de 1833. Fue enviado a los seis años de edad a la escuela privada de Herr Heinrich Voss, la cual abandonó para continuar sus estudios en la escuela de Herr Hoffmann que era famosa por sus revolucionarios métodos de enseñanza.

Su padre, de nombre Johann Jakob Brahms, era contrabajista; pronto se dio cuenta de las aptitudes que el pequeño Johannes tenía para la música. Johannes insistió en aprender a tocar el piano; comenzó a estudiar con el profesor Friedrich Wilhelm Cossel, quien era un excelente pianista.

A los diez años de edad, realizó una participación especial en un concierto organizado por su propio padre, ejecutando el quinteto Op. 16 de Beethoven y un cuarteto para piano y cuerdas de Mozart. Cossel, maestro del joven Brahms, decidió que su querido alumno debía comenzar a tomar lecciones con Eduard Marxsen, quien fuera maestro del propio Cossel.

Marxsen fomentó la pasión que tenía Johannes por la composición, y le dio de manera regular, lecciones de teoría musical y de composición.

A los trece años comenzó a tocar en tabernas y su fama se vio poco a poco acrecentada, gracias a los propietarios de los locales donde le llamaban para tocar hasta altas horas de la noche.

El 21 de septiembre del año 1848 dio su primer recital interpretando, entre otras obras, una fuga de Johann S. Bach. En la primavera del año siguiente, tocó la sonata Waldstein de Beethoven y una Fantasía basada en un vals popular del mismo compositor. Por el momento, su carrera como virtuoso se vio frenada debido a varias razones; en primer lugar, porque no era demasiado el público que iba a sus recitales; segundo, porque consideraba que ya existían suficientes pianistas de primer nivel en Hamburgo.

Algunas de las obras más importantes que el joven Brahms escribió entre 1851 y 1853, fueron el Scherzo en mi bemol menor op. 4, la Sonata para piano en fa sostenido menor y la Sonata para piano en Do mayor op. 1, que terminaría en enero de 1853.

El virtuoso violinista húngaro Eduard Reményi, por situaciones de orden político, se vio obligado a dejar su país y, mientras se encontraba de paso por Hamburgo, se interesó en trabajar con el joven Brahms invitándole a realizar una serie de conciertos por Europa. Después de haber aceptado gustoso la propuesta de trabajo, el 19 de abril de 1853 Johannes dejaba Hamburgo a la edad de veinte años.

En el mes de mayo del año 1853, conoció por medio de Reményi a Joseph Joachim a quien le presentó al piano algunas de sus composiciones. Cabe señalar que Joachim fue una amistad que marcó la vida y el entorno musical de Brahms. La siguiente parada en su viaje fue Weimar... “donde reinaba el supremo Franz Liszt sobre una corte de entusiastas pianistas y compositores

congregados en Altenburg [...] Liszt, que captaba fácilmente la personalidad ajena, quedó muy favorablemente impresionado por las composiciones del joven hamburgués y se mostró predispuesto a facilitarle a Brahms el camino hacia la fama, siempre que éste admitiera la indispensable condición de adherirse al credo artístico de Liszt y de sus seguidores<sup>45</sup>.

Johannes Brahms al verse solo, pues su camarada violinista lo desconoció al rechazar ser parte del séquito de Liszt, recurrió a Joseph Joachim, quien lo invitó a Göttingen, donde se encontraba pasando sus vacaciones. “Trabajaban juntos en sus respectivas composiciones y su mutuo afecto les empujaba a hacer todo lo posible por ayudarse entre sí a fin de alcanzar la máxima perfección<sup>46</sup>”. Posteriormente, decide viajar hacia Bonn con tal de cumplir su ideal de ver publicadas algunas de sus obras y poder relacionarse con personalidades del ambiente musical.

En Bonn conoció al director de orquesta Wasielewski. Gracias a él, Johannes pudo conocer personalmente al gran compositor alemán Robert Schumann. En el año de 1853, el 30 de septiembre, Brahms visitó por primera vez la casa de Schumann en Düsseldorf. Acerca del encuentro se menciona lo siguiente: “Schumann pidió a Brahms que tocara para él, sólo había otro oyente en la habitación: Clara, su propia mujer y también músico exquisito [...] la impresión que había causado a Joachim se repitió con Schumann [...], al comprender al instante que se encontraba ante un grande y raro talento. Le parecía ya escuchar las voces de toda una orquesta surgiendo del piano en el que Brahms interpretaba sus sonatas<sup>47</sup>”.

El año de 1853 fue muy fructífero para el joven compositor hamburgués. Por consejo de Schumann, Brahms partió hacia Leipzig para interpretar ante los editores sus propias obras. Lo hizo con un éxito razonable y logró tener un acuerdo con Breikopf & Härtel y con ello, sus primeros honorarios.

En el año de 1854, Johannes se encontraba en Hannover trabajando en la composición de su trío en sí mayor para piano, violín y violonchelo op. 8. En casa de su amigo Joachim fue donde conoció a Hans von Bülow<sup>48</sup>. Este hombre quedó impresionado por las maravillosas obras de Brahms y fue el primer pianista en interpretar en público una de sus propias obras, en un concierto realizado en Hamburgo el 1 de marzo de 1854.

El 29 de julio de 1856 falleció Robert Schumann. Es bien sabido que Brahms desarrolló un afecto muy particular por Clara Schumann; sin embargo Johannes dejó atrás todas esas vanas ilusiones de unirse con Clara, para preservar una de las amistades más entrañables y significativas de toda su vida.

---

<sup>45</sup> Geiringer, Karl. Brahms su vida y su obra. Altalena Editores SA. Madrid. 1984, p. 38-39.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 40

<sup>47</sup> *Idem*, p. 44

<sup>48</sup> Hans von Bülow (Dresde, 1830 - El Cairo, 1894) Director de orquesta y compositor alemán. Excelente pianista y notable compositor de obras sinfónicas. Fue uno de los mejores directores de orquesta de la época y un gran animador de la vida musical alemana.



Corría el año de 1857 cuando Brahms obtiene un puesto oficial, tras un examen del que salió bien librado, quedando contratado en la Corte de Detmold de septiembre a diciembre. Sus labores consistían en dar lecciones de piano a la princesa Friederike, dirigir un coro y actuar como pianista en repetidas ocasiones. Algunas de las obras pertenecientes a este periodo son una serie de piezas corales, las baladas op. 10 y op. 16, el sexteto op. 18; trabajaba en la que sería una de las obras más importantes de su vida: el Concierto para piano y orquesta en re menor.

En enero de 1859, se interpretó por primera vez en público el Concierto en re menor para piano y orquesta. El compositor lo interpretó bajo la batuta de Joseph Joachim en Hannover.

Brahms dirigió regularmente en la primavera y el verano de los años 1859, 1860 y 1861 un coro de voces femeninas. En 1862, Brahms se incorporó a la Gesellschaft der Musikfreunde, organismo que se encargaba de la organización de conciertos sinfónico corales en Viena con el que también estaba vinculada el cuarteto Hellmesberger. Julius Epstein, quien fue un destacado pianista, presentó a los integrantes del cuarteto las obras de Brahms, y ellos fueron los que se encargaron de presentar en público obras como el Cuarteto para piano y cuerdas Op. 25. El 16 de noviembre de 1862 Johannes Brahms trabajaba para la sociedad vienesa como compositor y pianista.

Una de las anécdotas más relevantes en la vida de Brahms fue su primer encuentro con el compositor alemán Richard Wagner; dicho encuentro fue posible gracias a un amigo que tenían en común; el Dr. Standhartner. Brahms le acompañó para visitar a Wagner el 6 de febrero de 1864. En aquella ocasión, Johannes interpretó sus Variaciones sobre un tema de Händel y la reacción de Wagner fue la siguiente: “Me doy cuenta de lo que aún puede hacerse con las formas antiguas en manos de alguien que sepa cómo tratarlas”. Sin embargo, las relaciones entre Wagner y Brahms fueron poco a poco menos cordiales con el paso del tiempo. El compositor hamburgués se manifestó, en un artículo escrito por él mismo, en contra de “la música del porvenir”. A pesar de esto, en 1870 Brahms asistió a las representaciones de Das Rheingold y de Die Walküre en Bayreuth y su opinión al respecto, a partir de entonces, fue de mucha admiración hacia la música de Wagner.

Johannes recibió la triste noticia de que el 2 de febrero de 1865 su madre se encontraba en grave estado de salud. Viajó rápidamente hacia Hamburgo para verla en sus últimos momentos. Sin embargo, encontró a su madre muerta víctima de una embolia.

El dolor por la muerte de su madre trajo a la mente de Brahms la idea de componer un *Requiem* Alemán. En 1866, Brahms regresó a Viena para pasar Navidad y concluir finalmente su *Requiem*. La primera audición de esta obra tuvo lugar en Viena el 1 de diciembre de 1867 bajo la dirección de Herbeck, en un concierto organizado por la Gesellschaft de Musikfreunde.

Después de casi dos años de haber escrito el *Requiem* y tras superar la muerte de su madre, una de las obras más representativas de Johannes Brahms vio la luz, en 1869: los Liebeslieder (canciones de amor para piano y cuarteto vocal). Acerca de ellos, el propio compositor expresaba a su editor Simrock lo siguiente: “¡Tengo que confesar que es la primera vez que sonrío al ver una

partitura mía impresa! Correré el riesgo de que me llamen majadero si nuestros Liebeslieder no gustan a la gente”<sup>49</sup>.

En el año de 1873, Johannes Brahms se encontraba en Tutzing, cerca de Munich; algunas de las obras más destacadas de este periodo fueron los dos Cuartetos de cuerda Op. 51 y las Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56, (en una versión para orquesta y otra para dos pianos).

De 1877 a 1879, Brahms inició una serie de exitosos conciertos en los que se presentaron obras como su segunda Sinfonía, el Motete op. 74 y las Baladas op. 75. Así mismo, compuso los Caprichos e Intermezzos op. 76, las Rapsodias op. 79 y su primera Sonata para violín y piano.

Como maestro no fue más allá de lecciones particulares a jóvenes aristócratas; sin embargo, mostró especial interés en un joven y talentoso músico de Bohemia que gracias a su apoyo, pudo ver grandes resultados. El nombre de dicho músico era Antonin Dvorák. A pesar del carácter agrio y sarcástico que con el paso del tiempo fue adquiriendo Johannes, no dejó de hacer nuevas amistades entre las cuales se encontraban por ejemplo, el llamado “Rey del vals” vienés, Johann Strauss.

En el verano del año 1881 Brahms concibió otra de sus grandes obras: el Concierto para piano y orquesta en si bemol mayor. El estreno de la obra fue en noviembre del mismo año con el compositor al piano. Aquel verano también fue importante ya que terminó de escribir obras como el segundo Trío con piano en do mayor op. 87 y el primer Quinteto para cuerdas en fa mayor op. 88.

Transcurría el año de 1892. Brahms, a pesar de una edad más avanzada y sin la energía creativa que lo caracterizaba, comenzó a escribir sus op. 118 y 119. El año de 1895 fue uno de los más representativos en la vida de Johannes pues se iniciaron, en el mes de enero, los festejos para celebrar al gran compositor de Hamburgo. Se interpretaron sus dos Conciertos para piano y orquesta con el gran Eugene d’Albert<sup>50</sup> al piano.

En septiembre de 1895 en un festival musical bajo la dirección de Fritz Steinbach sólo se interpretaron obras de tres grandes compositores alemanes: Bach, Beethoven y Brahms. De esta manera quedó sustentado por qué Hans von Bülow expresara aquella frase de las “tres grandes B”.

Johannes Brahms pasó la Nochebuena de 1896 con sus amigos los Fellingner y todavía el 2 de enero del año siguiente asistió a la interpretación de su Cuarteto de cuerda en sol mayor, a cargo del Joachim ensemble. El maestro ya se encontraba enfermo y cansado. El 3 de abril de 1897, a las ocho de la mañana, fallece víctima del desarrollo de la atrofia en el hígado que le fue

---

<sup>49</sup> *Idem*, p. 100

<sup>50</sup> Eugen d'Albert (Glasgow, 1864 - Rwgga, 1932) Pianista y compositor alemán. Se inició en la música con su padre, productor de música de danza, y luego estudió piano con É. Pauer, en Londres, y con Liszt, en Weimar. Durante un breve período de tiempo fue director de la Ópera de Weimar (1895).

diagnosticada un año antes. El funeral fue organizado en Viena por la Gesellschaft der Musikfreunde para honrar su memoria.

### Contexto histórico

El siglo XIX es un periodo que se caracteriza por una gran cantidad de aportaciones a la ciencia y las artes. Un factor muy importante fue el desarrollo de la economía en la Europa de Occidente. Este gran impulso económico fue generado gracias a las dos grandes revoluciones industriales; la primera gestada a finales del siglo XVIII hasta alrededor de 1840; la segunda de 1884 a 1914. Algunos de los factores sociales y políticos que beneficiaron en gran medida el auge de la ciencia y la cultura durante el siglo XIX fueron:

- Los movimientos políticos y económicos de la Burguesía.
- La decadencia de las monarquías absolutas.
- El concepto de democracia.

Para entender el siglo XIX en el ámbito de la cultura, el concepto de “Romanticismo” es la palabra clave para definir tres cuartas partes de este siglo. Dicha ideología surge como una respuesta a las convenciones arbitrarias que apelaban a la razón y dejaban en segundo plano al sentimiento y a la emoción “natural”. Sin embargo, no rechaza las herramientas heredadas por el periodo clásico, sino que las replantea en las nuevas perspectivas estilísticas.

La tesis acerca de lo “sublime” que formuló Kant en el siglo XVIII, es uno de los fundamentos conceptuales pilares del Sturm und Drang; un gran antecedente en el campo de la literatura, que resultó fuente de inspiración para muchos compositores del romanticismo. Con respecto a lo anterior, Raúl Zambrano menciona: “esta idea de lo sublime, de lo terrible como detonante del arte abrirá el uso del *modo menor* ya no como un color, o como tonalidad excepcional, sino como constante herramienta dramática y habitual tonalidad fundamental”<sup>51</sup>.

Por otra parte, la revaloración de la naturaleza pone al compositor con la esencia más primitiva del hombre. “Decía E. T. A. Hoffmann. “El espíritu de la música impregna la naturaleza toda”<sup>52</sup>. El contacto con la naturaleza y su abstracción es una práctica que viene de la Edad Media y que fue retomada ideológicamente por los compositores del periodo romántico. “Por ejemplo, lo que les atraía de la Edad Media era un sentimiento de afinidad con la exuberancia, inquietud e informalidad del periodo, y con lo que interpretaban como la ingenuidad infantil de su arte”<sup>53</sup>. La ingenuidad y sinceridad infantil es un proceso espontáneo que genera la verdad y la belleza “natural”, ante cualquier estímulo externo.

---

<sup>51</sup> Zambrano, Raúl. Historia mínima de la música en occidente. El colegio de México A. C. México. 2011, p. 181.

<sup>52</sup> Einstein, Alfred. La música en la época romántica. Alianza Editorial. Madrid. 1947, p. 326

<sup>53</sup> Meyer, Leonardo B. El estilo en la música, teoría musical, historia e ideología. Ediciones Pirámide. Madrid. 2000, p. 261.

Otra de las doctrinas que preponderaron en este periodo fue el nacionalismo. El nacionalismo como un rechazo al clasicismo francés; un encuentro con la originalidad de cada pueblo y con su espíritu, como se ha dicho con anterioridad, primitivo.

Para los compositores del Romanticismo, representó un gran reto replantear y extender los formatos tradicionales, que fueron la Sonata, la Sinfonía o el Concierto. Por otro lado las microestructuras comenzaron a tener gran auge, tales como el Impromptu, el Nocturno, el Intermezzo, los Caprichos, etc. Se dio lugar a un nuevo formato de concierto: la música de “salón”. Para las circunstancias anteriormente mencionadas, el piano representó una gran herramienta no solo para la composición, sino también para las salas de concierto. “Con todo, el verdadero instrumento del romanticismo es el piano, y lo es en su sentido más completo, tanto por su intimidad como por su brillantez”<sup>54</sup>.

Schubert es el más grande representante de estas pequeñas estructuras con gran contenido. Él estuvo en contacto con los más grandes artistas de su tiempo. Trabajó la canción alemana o *lied* con textos de poetas alemanes como Klopstock, Goethe, Schiller, Heine y Müller.

Otra de las grandes innovaciones de este periodo comprende la narración musical. Esto dio origen a géneros como la música programática. En este rubro encontramos el poema sinfónico, siendo Liszt su principal exponente.

Johann Sebastian Bach, el genio alemán del barroco, a partir de su redescubrimiento y estudio, fue pilar en la formación de los grandes músicos del siglo XIX; entre estos algunos ejemplos notables son Schumann y Brahms. “La ejecución de la Pasión según San Mateo de Bach en Leipzig, en marzo de 1829, con la que oficialmente la historia declara el regreso de Bach como autor, es el punto más significativo de esa elección de Mendelssohn al inclinarse por Alemania”<sup>55</sup>.

El piano como se ha dicho, es el instrumento romántico por excelencia; este se fue perfeccionando para cumplir con los requerimientos que la música nueva le iba dictando. Frédéric Chopin, el compositor que hasta cierto punto resultó ser autodidacta en el piano, revolucionó la técnica pianística y, dentro de las formas tradicionales desarrolló un discurso de una poética plena, asimismo en las formas no convencionales como las Baladas, Estudios, Impromptus, Nocturnos, Mazurcas, Preludios, etc. Su lenguaje fue una fuente de inspiración para compositores como Debussy o Scriabin.

De la misma manera, Franz Liszt buscó hacer lo mismo con su instrumento. Este fenómeno llamado virtuosismo, cuyo concepto como tal fue labrado al piano en manos del mismo Liszt, viene de la influencia que Niccolò Paganini (1782 – 1840) tuvo sobre los compositores del Romanticismo. “En un siglo dominado por el piano, con el aura de la genialidad como atributo extraordinario del artista, la figura del pianista que surge a partir de Liszt – la del gran seductor – renueva su excentricidad literalmente, alejándose del hombre común, y con una posición equivalente y aún

---

<sup>54</sup> Einstein, Alfred. La música en la época romántica. Alianza Editorial. 1947. Madrid, p. 196

<sup>55</sup> Zambrano, Raúl. Historia mínima de la música en occidente. El colegio de México A. C. México. 2011, p.

superior a la del aristócrata”<sup>56</sup>. Esto representaba Franz Liszt quien fue, hacia el final de su carrera, formador de los más eximios pianistas que el mundo pudo haber escuchado.

Retomando un poco el romanticismo alemán, las tendencias estaban formadas por dos grandes bloques; los que apoyaban la ideología de Richard Wagner sobre el llamado *arte total*, donde el músico puede poseer y ser capaz de expresar literatura, escena y belleza estética; el otro grupo estaba formado por los seguidores de Brahms que apoyaban el estudio de las estructuras clásicas en los nuevos formatos de expresión.

“Wagner hubo de separarse de la tradición operática de su tiempo. La banalidad que en la constitución de un libreto se ejercía para ponerlo al servicio de arias exhibicionistas, como excusa para el lucimiento de los cantantes y en menoscabo del verdadero drama, era insostenible. Se vuelve indispensable fundar de nuevo la ópera, de modo que pueda ser el vehículo de la gran obra de arte, totalizadora”<sup>57</sup>

A través de la música de Wagner reconocemos el llamado *leitmotiv* que compromete al escucha a la constante relación temática con un personaje o situación para comprender la obra en toda su extensión. Al gran compositor de Bayreuth debemos la herencia de su tetralogía: *Der Ring des Nibelungen, Das Rheingold, Die Walküre y Götterdämmerung*. Sin la música de este compositor, quizás no se hubiera concebido la modernidad que inspiró la música de Claude Debussy (quien se sentía sumamente atraído por *Sigfrido*) y la capacidad expresiva que el compositor alemán logró plasmar en esta obra.

Mahler y Bruckner en las postrimerías del romanticismo, ofrecen un sinfonismo heredero de toda una tradición que va desde Beethoven, pasa por Brahms y desemboca en Wagner. Estos compositores se encuentran a medio camino, llevando al límite la tonalidad y experimentando los cauces del cromatismo. Ellos representan el principal antecedente de lo que será posteriormente la llamada Segunda escuela de Viena.

### **Análisis Sonata Op. 1 en do mayor.**

El primer movimiento de la sonata es de un carácter heroico y triunfal, con un desarrollo intrincado. En general la sonoridad que el pianista recrea es de un tono sinfónico. La escritura, contrapuntística y muy polifónica, robusta y llena de color.

El tema principal, es de un carácter viril y muy triunfal. El motivo generador tiene la siguiente estructura rítmica – melódica:

---

<sup>56</sup> Zambrano, Raúl. Historia mínima de la música en occidente. El colegio de México A. C. México. 2011, p. 218

<sup>57</sup> *Ídem*, p. 227



Del compás uno al diecisiete se reconocen dos periodos; en el segundo periodo acentúa una cadencia a la dominante y utiliza una escala de tresillos y dieciseisavos, haciendo una inflexión a si bemol mayor recuperando el tema principal.

**Allegro.** Johannes Brahms, Op.1. (1852)

Pianoforte.

El puente inicia en el compás 17 y termina en el 36. Está construido a partir de la estructura del tema principal y se desarrolla a manera de un *stretto*. En la voz del bajo y del tenor va cantando, a manera de los metales en la orquesta, y recibe la respuesta de la voz de la contralto y la soprano, suspendiéndose en un acorde de séptima disminuida, que resuelve de manera inmediata al segundo grado.

Al finalizar dicho *stretto*, comienza una progresión de dominantes secundarias que concluye con una cadencia a si mayor.

El segundo tema es de un carácter lírico y melancólico, está escrito sobre el relativo menor y va del compás 37 al 50. Después de finalizar su presentación viene una pequeña extensión del material temático de ocho compases (51 a 59) que conecta con el segundo tema variando la acentuación de la frase, ya que se presenta desplazado de los tiempos fuertes conservando la armonía.

Después de un par de comentarios al finalizar la variación del segundo tema, se describe un pasaje cromático que se enlaza con el puente que conecta el segundo tema con su variación. Finaliza con un acorde de séptima de dominante en dieciseisavos y apoyaturas en octavas con la mano izquierda.

Estructura del desarrollo:

- Compases 88 a 99: superposición de las dos partes del tema 2.
- Compases 100 a 117: superposición del tema 1 con la primera parte del tema 2.
- Compases 118 a 123: fragmentación del tema 1.
- Compases 124 a 135: primera parte del tema 2.

- Compases 136 a 152: tema 1 (fragmentado o/y variado rítmico-melódicamente). En los compases 139 a 152 está variado el carácter brioso a lírico y cantabile.
- Compases 153 a 172: primera parte del tema 2.

El desarrollo inicia en la tonalidad de do menor. La segunda parte del tema dos abre el pasaje en las voces intermedias de igual forma sugiriendo un stretto con las voces superiores y a la manera de Schumann, describe contrapuntos internos poniendo a la par el tema del puente contra el tema principal, como en el último número del Carnaval op. 9 de Robert Schumann.

6

*con espressione*  
*p*

Stretto, tema del puente

Tema del puente

*ff*  
Tema principal

Posteriormente, se encuentra una progresión armónica, a partir de una serie de arpeggios que acompañan las células rítmicas del segundo tema y del tema principal, para cerrar el pasaje con una cadencia auténtica a si menor.

Motivo del tema principal

*marc.*

Motivo del puente

9487 a

El segundo tema pareciera fusionarse con elementos del tema principal y siempre yendo de manera ascendente. A manera de pregunta y respuesta, esta dinámica se desarrolla entre la mano izquierda y derecha por orden de aparición.



The image shows two systems of musical notation for piano. The first system features a red box labeled "Motivos del puente" and a green box labeled "marc.". The second system features a blue box labeled "Respuesta M.D.". The music includes dynamic markings like *ff* and *ben marcato*, and various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes.

A partir del tema principal se describe un puente con un carácter mágico y ensoñador lleno de esperanza, que al finalizar entabla un pequeño dialogo entre la mano izquierda y la derecha.

Lo anterior terminará con una cascada a partir del acorde de séptima, que se sostendrá hasta la llegada del acorde de séptima de dominante de sol mayor.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system features a blue box labeled "Dialogo". The second system features a red box labeled "Acorde de séptima" and a green box labeled "Dominante de sol". The music includes dynamic markings like *sempre dim. e calando* and *poco rit.*, and various rhythmic patterns such as sixteenth notes and chords.

Utilizando nuevamente el recurso del *stretto*, Brahms presenta el segundo tema con un acompañamiento que refuerza armónicamente el canto polifónico de la mano derecha. A continuación, aparece nuevamente el motivo del segundo tema que ha sido utilizado numerosas ocasiones en acordes de sexta, cuarta y tercera, a la manera de la escritura de los cornos. Se encuentra acompañado por seisillos que le dan un brillo esperanzador al pasaje, triunfante, decidido a relucir cada vez más.



El compositor, de nueva cuenta, cambia la armadura de la clave y escribe el segundo tema en do menor, sobre el que están de igual manera escritos el puente y la variación a dicho tema. Después de recrear el puente cromático, como lo hizo en la exposición, inicia la Coda con el tema del puente en la mano derecha, con un contrapunto de octavos en *stacatto* de la mano izquierda, que enfatizan el conflicto temático. Se intercambian los roles y, después de la ejecución del acorde de séptima disminuida del segundo grado, inicia uno de los pasajes más gloriosos y triunfantes de la Sonata. Escrita de manera estricta a seis voces una de las células rítmicas del tema principal se presenta en dirección contraria una mano de la otra, recreando una sonoridad completamente orquestal y una armonía llena.



Después de un puente con acordes de séptima disminuida en la mano derecha y arpeggios que acompañan dichos acordes con la mano izquierda, el tema principal hace su última aparición de manera victoriosa; un coral a cinco voces cierra de manera larga y contundente este primer movimiento.

### Andante (Nach einem altdeutschen Minneliede)

Estilísticamente este movimiento representa el espíritu neoclásico de Brahms ya que, a manera de las sonatas maduras de Beethoven, describe un notorio contraste con el primer movimiento, no sólo por el *tempo* sino por la tonalidad en la que fue escrito (do menor) y el recurso compositivo de la forma tema y variaciones. El tema es un canto que usará para una de sus obras corales integrada por coro femenino. El tema conserva una estructura convencional, escrito en dos periodos. El primero, de ocho compases, y el segundo, de cuatro. Anacrúsico y reiterativo debido a las ligeras variantes entre frase y frase, se describe una línea solista cantada en el registro medio – grave, al que se responde con un coral a cuatro voces que cierra la frase una cadencia auténtica tradicional. El segundo periodo, de igual forma reiterativo, contiene solamente la escritura a cuatro y cinco voces, utilizando también una cadencia auténtica para finalizar.

**Andante.** (Nach einem altdeutschen Minneliede.)

Primer periodo (8 compases)

Respuesta a cuatro voces

Segundo periodo

Ver - stoh-len geht der Mond auf, blau, blau Blü - me - lein, durch Sil-ber-wölk-chen führt sein Lauf, blau, blau Blü - me - lein. Ro-sen im Tal, Mä - del im Saal, o schön-ste

La particularidad de este tema con variaciones, es que no está escrito de manera convencional con sus respectivas barras de repetición al finalizar cada variación. Esta manera de escribir los tiempos lentos es muy parecida a la forma en que lo hace Franz Schubert en sus sonatas para piano. La primera variación es de tipo estructural, contrapuntística y ornamental. Ahora la línea de canto recibe una respuesta a contratiempo por la mano derecha y la textura es siempre polifónica. Para cerrar la frase utiliza el acorde de sexta napolitana seguido por una dominante secundaria del mismo acorde de sexta.

El segundo periodo de la primera variación presenta la misma característica: una respuesta a contratiempo de la mano derecha, pero termina la frase con un acorde del séptimo grado con séptima disminuida del quinto grado, así como una apoyatura que genera mucha tensión en la resolución de la cadencia final.

La tercera variación es de un carácter mucho más lírico. Se establece un dialogo entre la mano derecha y la izquierda. La ornamentación en tresillos de dieciseisavos utilizada en la mano derecha para acompañar al tema en la mano izquierda invierte su papel a la mano izquierda. Después se presenta una variante de tipo ornamental que expande el tema 15 compases más.

Ornamentación en tresillos de dieciseisavo

*p* *molto legato*

*poco marc.* 9487 a Tema

This musical score shows a piano piece with a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with triplets and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *molto legato*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a *poco marc.* (poco marcato) tempo. A blue box highlights the melodic line, and a red box highlights the bass line. The piece is identified as '9487 a Tema'.

Al finalizar esta variación, se encuentra una sección intermedia que se vincula con el segundo periodo del tema principal. Esta pequeña transición crea una sensación de expectación con respecto a lo que vendrá. Es una sección en fusas agrupadas de tres en tres, y con el requerimiento de ser interpretadas *molto legg.*

Segundo periodo

*p* Motivo generador

*p* *molto legg.* *pp* *una corda*

Variante de fusas

*p* *pp molto leggiero* *una corda*

This musical score illustrates the 'Segundo periodo' (second period) of a piece. It consists of two systems of piano staves. The first system shows a 'Motivo generador' (generating motif) in the treble staff, marked with a piano (*p*) dynamic, and a bass line with a *una corda* instruction. The second system shows a 'Variante de fusas' (variant of triplets) in the treble staff, marked with a piano (*p*) dynamic, and a bass line with a *pp molto leggiero* (pianissimo, very light) dynamic and a *una corda* instruction. A red box highlights the first system, and a blue box highlights the second system. The piece is marked with *una corda* throughout.

La tercera variación desarrolla el tema en la voz del bajo sobre el relativo mayor (do mayor); incluso hay un cambio completo de la armadura para dicho efecto. En esta sección existen tres planos sonoros que se diferencian. La línea superior va cantando la línea melódica descendente, y al mismo tiempo forma parte de la armonía que, junto con las voces intermedias, se crea.

El segundo periodo de dicha variante tiene la particularidad armónica de utilizar el sexto y séptimo grados descendidos que le otorgan un color muy particular a esta sección, antes de que inicie el puente que se conectará con la Coda del movimiento.

La Coda es un coral a cinco voces, donde el bajo resulta ser un pedal hasta el final del movimiento. A manera de pregunta y respuesta, se sugiere el tema principal entre las voces intermedia y superior, por orden de aparición. El movimiento finaliza con una pequeña inflexión al cuarto grado, que permite concluir con una cadencia plagal.

16

Tema principal  
a tempo, con espress.  
molto tranquillo  
pp

Respuesta

Pedal armónico

Inflexión al cuarto grado

Adagio.

Cadencia plagal IV - I

p rit.

### Scherzo. Allegro molto e con fuoco.

El tercer movimiento tiene forma ternaria (A – B – A). La primera parte es de un carácter enérgico, aguerrido, triunfal, y por pequeños instantes genera una expectación mínima, ya que la acumulación de la energía es algo constante en este movimiento. La sonoridad, como en toda la sonata, es completamente orquestal; una textura polifónica con planos sonoros perfectamente diferenciables unos de otros.

Esta sección primera está basada en el motivo principal, que es desencadenado por la primer nota en el bajo en *sf*, que provoca una secuencia de tres acordes bien marcados y una serie de octavos por terceras descendentes. Esto corresponde al primer periodo de la frase.

Scherzo.  
Allegro molto e con fuoco.

*sf* *f ben marcato*

El segundo periodo se constituye de un par de escalas de octavas ascendentes que tienen su compensación con un salto de octava entre la mano derecha y la izquierda. Al igual que el primer periodo, está compuesto de manera proporcional por cuatro compases; de esta manera la frase se encuentra perfectamente equilibrada estilísticamente.

Este pasaje, hasta antes de la primer barra de repetición, se encuentra escrito principalmente en la zona de la dominante pasando por el sexto grado (do mayor), para cerrar la frase con el acorde de séptima de dominante.

La principal herramienta compositiva en este movimiento es la secuencia, la repetición del patrón rítmico melódico en distintas regiones tonales. Por principio de cuentas encontramos que al terminar la presentación del tema se realiza la progresión armónica, pasando por el segundo grado (fa mayor) haciendo una inflexión hacia el sexto grado (re menor), el cuarto descendido (la bemol), que resultaría después en el segundo (fa mayor), y finalmente la dominante de la dominante (fa sostenido menor).

Edition Peters. 9487a

A continuación, se reafirma la región dominante sobre la que está escrita esta sección, a partir de la repetición de acordes con respuesta de un intervalo de quinta en el bajo, que no representa más que una cadencia auténtica. Este pasaje se desenvuelve en diecisiete compases.

A partir del compás número sesenta y cinco, se retoma la estructura del tema y su desarrollo. En esta ocasión, en la segunda frase, el segundo periodo corresponde a un pasaje de octavas por terceras descendentes que recaen en un *fff molto pesante* de cuatro compases y que, además, es cromático. Para finalizar esta parte "A", tenemos una pequeña Coda de dieciocho compases en la que armónicamente ubicamos una pequeña inflexión a fa mayor; sin embargo, se conserva la tónica original.

The image shows a musical score for a piano trio, consisting of three systems of staves. The first system is highlighted with a red box and labeled "Pasaje Cromático". The second system is highlighted with a green box and labeled "Inflexión a fa mayor". The third system is highlighted with a purple box and labeled "Tónica". The score includes various dynamics and performance instructions such as "fff molto pesante", "a tempo", "rit.", "staccatissimo e marcato", "poco rit.", "mf", "cresc.", "sf", and "ff".

La sección "B" es de un carácter mucho más noble y ensoñador, con muchos contrastes armónicos. La línea melódica del tema de esta sección es siempre ascendente y *legato*; la frase está compuesta por dos periodos de cuatro compases, al igual que en la primera sección. El primer periodo mucho más melódico, y el segundo más cadencial.

A manera de los *Trios* del periodo clásico, aquí tenemos una textura bastante polifónica con tres planos sonoros perfectamente definidos. La base armónica siempre bien sustentada por la mano izquierda; la voz intermedia le da color y textura al acorde, mientras la voz superior es la melodía que sobresale.

The image shows a musical score for a piano solo, titled "Più mosso." in 3/4 time. The score is in G major and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics range from "p" to "f". The score includes the instruction "P con espressione. cresc." and "(col Ped.)".

Al igual que en los *Trios* de Haydn, acabando la presentación en modo mayor continúa el modo menor. Después de una secuencia de acordes de séptima de dominante y de séptima disminuida, recapitula el tema original en modo mayor, de manera brillante y majestuosa.



Nuevamente y sin perder la brillantez del pasaje, se encuentra escrita una secuencia de acordes de séptima disminuida que desembocarán en una prolongada cadencia, que describe hacia el final un *Da capo il Scherzo senza rep. sin' al Fine* para retomar la sección “A” y concluir el movimiento.

### Finale. Allegro con fuoco.

El cuarto movimiento de la Sonata op. 1 de Brahms corresponde estructuralmente a un *Rondo Sonata*. Esta forma musical es definida por Zamacois de la siguiente manera: “El antiguo Rondo que ya figuraba en algunas *Suites* casi siempre como pieza final, pasó a ocupar este lugar en la mayor parte de las sonatas clásicas [...] Este tipo de *Rondo* fue enriquecido por medio de un injerto del tipo Sonata que consistió en construir y reexponer su copla I como si se tratase de un tema B – antecedido o no del correspondiente Puente – de dicho tipo Sonata.”<sup>58</sup>

El primer estribillo de este movimiento consiste en un impulso generado por el primer acorde arpegiado sobre do y que encuentra su respuesta en una melodía articulada en tercetas; todo esto apoyado por el acompañamiento implacable de la mano izquierda. Brahms determina que la articulación de dicho pasaje deberá ser *sempre ben stacc. e marc.* Armónicamente podemos mencionar una pequeña inflexión al tercer grado (mi menor), que encuentra inmediatamente su respuesta en el homónimo mayor (mi mayor).

La copla I es un motivo anacrúsico en la subdominante del tono anterior (mi mayor), conservando la misma articulación del estribillo y que está constituido por intervalos armónicos de tercera, quinta y sexta tocados por la mano derecha, figurando la escritura de los cornos en una orquesta. Lo anterior recibe réplica de la mano izquierda, que lleva el movimiento armónico hacia el segundo, cuarto, quinto del cuarto, séptimo disminuido del sexto, y finalmente la séptima de dominante del tono original (do mayor). Posteriormente se hará una recapitulación del estribillo.

<sup>58</sup> Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor S. A. Barcelona. 1959, p. 196.

A musical score snippet for piano. The top staff is marked *sempre ben stacc.* and *marc.*. The music features a series of chords and melodic lines in a key with one sharp (F#). The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Esta vez el estribillo tendrá una ligera variante, presentando una inflexión a re menor y fa mayor, las tonalidades que sugiere. Una impetuosa escala en octavas ascendentes nos lleva al dialogo entre la mano derecha y la izquierda de igual forma en octavas, primeramente en do mayor y su segundo periodo en el homónimo menor.

A musical score snippet for piano with three distinct sections highlighted by colored boxes and annotations. The top section, highlighted in green, is labeled "Inflexión a re menor". The middle section, highlighted in blue, is labeled "Inflexión a fa mayor" and includes dynamic markings *sf*, *cresc.*, and *sf*. The bottom section, highlighted in red, is labeled "Dialogo entre ambas manos (Do mayor/do menor)" and includes the instruction *8va bassa* and *loco*.

La copla II es de una textura un tanto homofónica, en ocasiones; sin embargo conserva el telar polifónico muy característico de Brahms. Es un tema contrastante con respecto a los anteriores ya que está plagado de lirismo, además de poseer infinidad de indicaciones interpretativas puestas por el propio compositor. Por otro lado es una sección rica en de inflexiones armónicas; sin embargo, podemos ubicarla claramente en la región dominante, donde inicia y cierra el pasaje.

A musical score snippet for piano. The top staff is marked *con espressione*, *sf*, and *dolce*. The music features a series of chords and melodic lines in a key with one sharp (F#). The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

El siguiente estribillo evidentemente iniciará sobre la dominante (sol), y realizará unas modulaciones pasajeras; sin embargo, concluirá la sección sobre el tercer grado mayor, como lo hiciera en su primera presentación.

A continuación, la copla III es un tema de carácter épico y por momentos describiendo colores medievales acordes al naturalismo del que estaba cargado el estilo de la época. Enérgico y en

constante movimiento, es un pasaje escrito sobre el sexto grado (la menor), hacia el cual se ha modulado diatónicamente.

Al igual que la primer copla, es un tema anacrúsico que se desarrolla a lo largo de dieciocho compases y que finaliza con una semicadencia o cadencia a la dominante. Después de esto, realiza una inflexión hacia el cuarto (re menor), sexto (fa mayor) y quinto grados (mi menor) con respecto a la nueva tónica (la menor). A continuación se reexpone el tema de la copla, pero esta vez reforzado con octavas, además de utilizar como recurso armónico la modulación cromática y, de igual forma que al inicio de esta sección, terminar con una semicadencia.



De manera sorpresiva inicia el estribillo siguiente en fa mayor, y le sucede una inflexión hacia el segundo grado mayor (re mayor) el quinto menor (sol menor), para finalmente, por medio de un acorde semidisminuido finalizar la sección en mi mayor tal cuál sucediera al inicio del movimiento.

Se recapitula la copla I exactamente igual que al inicio. El estribillo siguiente presenta las mismas variantes armónicas que el segundo, pero esta vez se encuentra un compás donde por medio de una escala de octavas ascendentes se llega a un acorde disminuido del quinto grado (sol menor); en seguida, un acorde de séptima de dominante que se enlazarán a un acorde disminuido del séptimo grado (si, re, fa natural), resolviendo finalmente a do. Esta resolución cae directamente en el primer tiempo del *Presto agitato, ma non troppo*. Este tiempo corresponde a la Coda final de este movimiento, donde de manera anacrúsica se colocan infinidad de apoyaturas a las resoluciones de los acordes completos durante el primer periodo de la frase. Durante el segundo periodo de la frase, encontramos una progresión armónica que dibuja una línea melódica descendente al resolver. Al finalizar esta sección, compuesta por cuarenta y dos compases, se presenta un pequeño puente que conectará con la última presentación del motivo que inspiró el estribillo, y que finalizará con una cadencia auténtica, de manera triunfal, con un gran arpeggio de do mayor.

### Sugerencias Técnico – interpretativas

La interpretación de la Sonata Op. 1 requiere de sonoridades orquestales constantes, ya que la escritura de esta partitura es de tipo sinfónico. Está perfectamente diseñada para cumplir con los parámetros dinámicos señalados por el compositor cuando requiere de gran sonoridad o por el contrario, cuando pide sutileza y *cantabile* delicados llenos de nostálgica tristeza.

Es una obra que técnicamente requiere de una gran independencia de los dedos para poder diferenciar los planos sonoros y además seleccionar cuál de estos es el que debe sobresalir en el

discurso musical. Este tipo de dificultades interpretativas son las que, en mi opinión, tiene el primer movimiento.

Para aproximarse a la interpretación del segundo movimiento, yo recomiendo la escucha de obras corales de Brahms, recordando que está basado en un tema que él mismo reescribió para coro femenino. Será de gran ayuda escuchar la versión coral para saber el tipo de sonoridad que se requiere.

Los dos movimientos más complejos técnicamente son el tercero y el cuarto, ya que están llenos del uso de octavas y terceras en tiempos ágiles que requieren de precisión por parte del ejecutante. Las dinámicas sorprendidas y los pianos súbitos, a la manera de Beethoven, son elementos que le brindan poesía al discurso musical. No es una pieza de bravura más del repertorio para piano.

Para crear un discurso musical congruente y vigoroso, los cantos y el carácter heroico de estos movimientos no deben de dejarse en segundo plano. La sonoridad de los bajos siempre va a reforzar las melodías de la mano derecha; es importante darles profundidad mientras se están tocando. El bajo es el cuerpo, la sombra que le da soporte a esta gran sinfonía para piano. Catalogada como su primera sonata, en realidad resultó ser la segunda, ya que la compuso después de su segunda sonata en fa sostenido menor.

## **L'isle Joyeuse, Claude Achille Debussy (1862 – 1918).**

### **Aspectos biográficos**

Claude Achille Debussy nace el 22 de agosto de 1862 en Saint – Germain – en – Laye, Francia. Sus padres Manuel Achille Debussy y Victoria Maunoury, de familias campesinas en gran parte borgoñones. A pesar de haber nacido en 1862 fue bautizado hasta el 31 de julio de 1864.

Sus padres apoyaron desde un inicio sus inclinaciones hacia la música, entre los profesores que figuraron en su formación antes de ingresar al Conservatorio de París estuvieron un italiano de apellido Cerutti y la señora Mauté de Fleurville.

El 22 de octubre de 1872 logra ingresar al Conservatorio de París que por aquellos años tenía como director al compositor Ambroise Thomas. El día 25 de octubre del mismo año recibió su primera clase de piano de parte del profesor Antoine Francois Marmontel, mientras la parte de solfeo y teoría musical le fue impartida por Albert Lavignac.

Fue merecedor de distintos premios en 1874, 1875 y 1876, algunos de estas distinciones fueron gracias a sus interpretaciones al piano de música de Chopin, como el Segundo concierto en fa menor y la Segunda balada. Por recomendación de Marmontel, Debussy comenzó a trabajar en el castillo Chenonceaux para la señora Pelouze – Wilson, y gracias a otra recomendación del mismo sujeto, pudo pasar un verano en 1880 con la Señora Von Meck, impartiendo clases y aprendiendo acerca de la música de Tchaikovski.

El 28 de diciembre de 1880, después de su estancia con la señora Von Meck, comenzó a tomar clases de composición con Ernest Guiraud. Es recomendado gracias a su buena lectura musical para ser acompañante al piano en las clases de canto de Madame Moreau – Sainti. En este lugar es donde conoció a Marie – Blanche Vasnier, con quien tuvo una estrecha relación sentimental que le llevó a la creación de algunas obras.

“Las primeras composiciones de Debussy se remontan a 1878, como la *Noche estrellada*, [...] o la *Rapsodia para piano*. También las desaparecidas *Balada a la Luna* y *Madrid, princesa de las Españas*, de 1879, ambas sobre poemas de Musset<sup>59</sup>.”<sup>60</sup> En 1881 comenzó a componer *Fêtes galantes* que terminó el año siguiente.

En el año de 1883, participa por vez primera en el Grand Prix de Rome con la cantata *El gladiador*, que le mereció el segundo premio. Al año siguiente volvió a participar con la cantata *l'enfant prodigue* con texto de Edouard Guinand que le valió en esta ocasión el primer premio de dicho concurso.

---

<sup>59</sup> Alfred de Musset (París, 1810, 1857) Escritor francés. Renunció a sus estudios de derecho y medicina al imponerse su afición por la literatura. Publicó en 1829 Cuentos de España y de Italia, que obtuvieron cierto éxito. En 1833 vio la luz el volumen poético Rolla, donde Musset dio expresión al llamado mal del siglo, del que se convirtió en uno de sus más insignes representantes.

<sup>60</sup> Gourdet, Georges. Debussy. Espasa – Calpe. Madrid. 1976, p. 30

Una reseña de la época, escrita por Carlos Darcours dice la siguiente: “El concurso de este año ha sacado a luz a un joven músico de temperamento, un alumno que quizá no ha adquirido más conocimientos que sus condiscípulos, pero que, desde las primeras notas que ha hecho oír, indicó que no es un cualquiera...”<sup>61</sup> la recompensa consistía en la obtención de una pensión para la estancia de tres años en la Villa Medicis en Roma.

El 30 de enero de 1885 Debussy se encontraba en Roma; aquí él pudo disfrutar y apreciar la música de Palestrina y di Lasso, que enriquecieron su perspectiva en la composición musical. Ya que no estaban obligados a asistir a clases, la Académie des Beaux – Arts en Francia pedía la elaboración de dos trabajos donde se justificara el avance que habían logrado en su estadía en Villa Medicis. Claude optó por enviar primero *Zuleima* para coro y orquesta y en segundo lugar *Printemps*, terminada en febrero de 1887, inspirada en la Primavera de Botticelli. “Aunque la opinión particular de cada miembro de la sección de música quedaba diluida en el informe general entregado por el secretario de la Académie, parece ser que Gounod intentó defender a Debussy mientras que Saint – Saëns, escandalizado con los primeros compases, exclamó: ¡No se escribe para orquesta con seis sostenidos”<sup>62</sup>. Esto último representa una insinuación en el comienzo de sus tendencias impresionistas que se verán reflejadas en obras como *En Blanc et noir*.

De vuelta a París el 5 de marzo de 1887, comenzó a frecuentar la Librería de Arte Independiente donde se congregaban pintores, poetas y músicos con los que tuvo contacto, entre estos Mallarmé<sup>63</sup>. Algunas de las obras de este periodo son: *Deux Arabesques* (1888), *Ariettes oubliées* (1903), *Cinq poemes* de Baudelaire (1890), *Pour le piano* (1901), entre otras.

En el campo operístico trabajó durante el otoño de 1893 en los primeros intentos de *Pelléas et Mélisande*, que fue estrenada tras muchos intentos gracias al director de la Opéra – Comique Albert Carré en el año de 1902.

El 9 de enero de 1904, el pianista Ricardo Viñes interpretó por primera vez las *Estampes*, junto con una serie de obras como el *Hommage a Rameau* (1905), *L'isle Joyeuse* (1903) entre otras, Debussy abrió un nuevo camino en la composición musical hacia la modernidad. En este periodo se dedicó a la creación de una de sus obras cumbres, *La mer*, iniciada en 1904 y terminada en el mes de marzo de 1905. El 15 de octubre de 1905, a cargo de una asociación de conciertos llamada Lamoureux, bajo la dirección de Camilo Chevillard, se estrenó *La mer*, provocando una gran impresión en todos los asistentes. Claude no había tenido un impacto tan fuerte con sus obras desde el estreno de su *Prélude a l'après – midi d'un faune*, en diciembre de 1894.

---

<sup>61</sup> *Idem*, p. 30

<sup>62</sup> Nichols, Roger. Vida de Debussy. Cambridge University Press. Trad. Junyent, Vladimir. Madrid. 2001, p. 52.

<sup>63</sup> Stéphane Mallarmé (París, 1842 - Valvins, Francia, 1898) Poeta francés. Tras un viaje al Reino Unido, donde contrajo matrimonio con su amante Marie Gerhardt (1863), fue profesor de inglés en el instituto de Tournon, pero pronto perdió el interés por la enseñanza. Sólo podía dedicarse a escribir al término de su jornada laboral, y así compuso *L'azur*, *Brise marine*, empezó *Herodías* y redactó una primera versión de *La siesta de un fauno*. En 1866, el *Parnasse Contemporain* le publicó diez poemas y poco después fue trasladado al liceo de Aviñón. Conoció a Paul Verlaine, y finalmente consiguió un puesto en el Liceo Fontanes en París (1867).

Debussy tuvo dos mujeres con las que convivió. Una fue Rosalie Textier a la que solía llamar Lilly, con la que tuvo dos hijos. La otra mujer, llamada Emma Bardac, fue la madre de Claude – Emma, mejor conocida como “Chouchou”, así nombrada por el propio Debussy, quien fuera la principal inspiración para la creación de su *Children’s corner* (1908).

En 1910 terminó su primer libro de Preludios, en el que están incluidas obras como *Danseuses de Delphes*, *Le Vent dans le plaine*, *Les collines d’Anacapri*, entre otras.

Entre otros sucesos ocurridos en el año de 1910, está su encuentro con el poeta italiano Gabriel d’Annunzio, que como dice Gourdet en su libro “acaricia desde hace mucho tiempo el proyecto de El martirio de San Sebastian y ofrece a Debussy escribir la música de escena. [...] El 9 de enero de 1911, Debussy se entrega a la composición de *El martirio de San Sebastián*, del que d’Annunzio acaba de enviarle el tercer acto. No recibirá el primero hasta el 13 de febrero, y lo demás del texto le llegará el 2 de marzo”<sup>64</sup>

El 23 de marzo de 1915, recibió la triste noticia de la muerte de su madre. Ese año, a pesar del malestar anímico, comenzó a escribir *En Blanc et noir*, *Estudios* y de igual manera la composición de la *Sonata para flauta, viola y arpa*.

El 17 de marzo de 1918, Gabriel Pierné, quien fuera compañero de estudios en su juventud, dirige su suite orquestal *Iberia*. Desde el año de 1909, se le había diagnosticado cáncer, mismo que terminaría con la vida del brillante compositor francés el 25 de marzo de 1918 en medio de los bombardeos de los alemanes.

### **Contexto histórico**

La segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada históricamente por los avances en la ciencia y la tecnología que determinaron en gran medida la forma de vida. Por un lado la Segunda Revolución Industrial, comprendida entre los años 1870 – 1914, trajo consigo unas jornadas laborales más intensas y ciudades coloreadas del humo grisáceo que permeaba la atmósfera de las principales ciudades en Europa. La perspectiva romántica del mundo se encontraba en decadencia, los artistas estaban cansados del ideal y del sueño. La tecnología formó un papel clave en la producción a gran escala y las comunicaciones.

La invención de la radio y las primeras transmisiones radiofónicas (1906) hicieron posible escuchar un concierto a miles de kilómetros sin estar presente. “La radio y la grabación en el XX, dando por resultado una nueva audiencia, invisible e inimaginable que desde su casa participa del fenómeno”<sup>65</sup>. Por otro lado, la invención del cine (1895) contrajo un nuevo vínculo con la música, y las representaciones escénicas tuvieron un formato completamente distinto.

<sup>64</sup> Gourdet, Georges. Debussy. Espasa – Calpe. Madrid. 1976, pp. 108, 110.

<sup>65</sup> Zambrano, Raúl. Historia mínima de la música en occidente. El colegio de México A. C. 2011. México, p. 249

El continente Europeo vivió un periodo comprendido entre los años 1874 a 1914, conocido como la “Paz armada”, que fue un convenio político – militar entre dos grandes grupos de aliados, uno era la Triple alianza (Alemania, Austria e Italia) y el otro la Entente cordiale (Rusia, Francia e Inglaterra). Esto benefició al desarrollo económico, cultural y científico de las naciones europeas, hasta antes de la llamada “Gran Guerra”.

La serie de antecedentes que dieron marco a la Primera Guerra Mundial fueron los siguientes:

- Rivalidad entre Francia y Alemania por la guerra Franco – Prusiana
- Rivalidad comercial entre Alemania e Inglaterra
- Rivalidad territorial por la península de los Balcanes entre Rusia y Austria
- Roces políticos entre los dos grupos de aliados
- Asesinato del Archiduque Francisco Fernando, heredero de la corona austriaca

Estos fueron los factores que influyeron para que, en julio de 1914, se desatara uno de los conflictos más sangrientos y con mayores consecuencias políticas de toda la historia hasta entonces. La psicología nacionalista había sido un estandarte de batalla para cada uno de los países contendientes. Cabe señalar que el nacionalismo comenzó a gestarse a mediados del siglo XIX.

El nacionalismo del periodo romántico, trajo como consecuencia la búsqueda del folklore propio de cada país. Esta fue una tendencia que se extendió por todo el continente. Grieg, Smétana, Glinka, Bartók, entre otros, son algunos ejemplos de compositores que imprimieron la lírica y el ritmo popular al arte moderno.

Rusia, es el primer país en explotar esta corriente. El primer compositor en utilizar las melodías populares para generar un nuevo repertorio ruso sería Mikhail Glinka (1804 – 1857). Tchaikovsky, al igual que el “Grupo de los Cinco” conformado por: Balakiriev, Cui, Rimsky – Korsakov, Borodin y Mussorgsky fueron los herederos de este nacionalismo.

Uno de los más arriesgados e innovadores dentro del “Grupo de los Cinco” fue, sin duda alguna, Modeste Mussorgsky. Acerca de este notable compositor, Aaron Copland señala “Las melodías de Mussorgsky retienen el sabor original y acaso intensifican esa calidad profundamente humana de la expresión popular eslava. Sus ritmos también derivan del canto ruso. Poseen la naturalidad de un verso hablado, con toda la variedad sutil de la prosa”<sup>66</sup>. Sus obras maestras son la ópera *Boris Godunov* y la aclamada *Cuadros para una exposición*, una obra para piano solo inspirada en una serie de cuadros de Viktor Alexandrovich Hartman (1834 – 1873).

---

<sup>66</sup> Copland, Aaron. Música y músicos contemporáneos. Editorial Losada. Buenos Aires. 1945, p. 39



Otro gran aporte a la cultura y expresión musical fue la escuela impresionista, que debe su nombre a una de las obras de Monet<sup>67</sup>, quien titulara una de sus obras *Impression*. Esta corriente artística fue originada en la pintura; posteriormente los poetas franceses, como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud y Paul Verlaine figurarían en las más destacadas inspiraciones tanto de Ravel como Debussy.

“Los artistas captan un movimiento, cuyo principio y fin sólo podemos intuir. Y por lo mismo que en las pinturas impresionistas fluye siempre una gran riqueza de movimiento, cabe emparentarlas con la música [...] El impresionismo nace de la nostalgia de la vida que se pierde. La industria abrumba a los hombres con su ruido, y por ello añoran el silencio.”<sup>68</sup> Así describe Herzfeld algo del espíritu de un artista del impresionismo.

A la muerte de Mussorgsky, Claude Debussy era un joven estudiante del Conservatorio de París. Se especula que pudo haber tenido contacto mientras estuvo en Rusia trabajando como profesor de música de Madame Von Meck, quien era una reconocida mecenas en Moscú. Su música no sólo está cargada de influencias impresionistas sino de una serie de elementos de la poesía simbolista. Raúl Zambrano describe la diferencia entre impresionismo y simbolismo: “Los escritores simbolistas rehúyen una falsa sensibilidad y buscan encontrar imágenes, apariencias sensibles, símbolos destinados a representar ideas primordiales. Los pintores impresionistas basan su poética en la impresión visual por encima de la forma: una descripción de texturas que nos habla de las cosas”<sup>69</sup>. Claude – Achille Debussy (1826 – 1918) y Maurice Ravel (1875 – 1937) son ejemplos de esta tendencia en la música.

Retomando un poco la cultura rusa, Igor Stravinsky (1882 – 1971) escribe uno de los ballets más importantes del siglo XX, *La consagración de la primavera*. Fue estrenado el 29 de mayo de 1913 en el teatro de *Champs Élysées*, causando un tremendo escándalo entre la audiencia. De su misma autoría son *El pájaro de fuego* y *Petroushka*. Con estas obras, Stravinsky coloca el ballet en un lugar que hasta entonces no había sido considerado, donde convergen músicos, coreógrafos y artistas plásticos.

En el año de 1914, la música alemana experimentaría una de sus aportaciones más grandes a la cultura universal. Arnold Schoenberg, vienés, heredero de la música de Strauss, Bruckner y Mahler, abre el horizonte compositivo. Desarrolló un lenguaje musical exacerbado llamado expresionismo, “La intensidad emocional de su música, en lugar de disminuir, aumentaba. De ello resultaba una especie de romanticismo exagerado y exasperado, que ha sido llamado comúnmente expresionismo”<sup>70</sup>. Suprimió la concepción del centro tonal y reveló que los doce tonos podían ser utilizados de la misma manera. Una de las obras más representativas de este

---

<sup>67</sup> (Claude Oscar Monet; París, 1840 - Giverny, 1926) Pintor francés, figura clave del movimiento impresionista. Sus inclinaciones artísticas nacieron del contacto con Boudin en Le Havre, y las excursiones al campo y la playa durante su adolescencia orientaron el posterior desarrollo de su pintura.

<sup>68</sup> Herzfeld, Friedrich. *La música del siglo XX*. Editorial Labor. Barcelona. 1964, p. 31.

<sup>69</sup> Zambrano, Raúl. *Historia mínima de la música en occidente*. El Colegio de México A. C. México. 2011, p. 270

<sup>70</sup> Copland, Aaron. *Música y músicos contemporáneos*. Editorial Losada. Buenos Aires. 1945, p. 62

compositor es *Pierrot Lunaire* una serie de veintinueve canciones que utilizan recursos de composición muy adelantados a su tiempo.

Schoenberg, junto con sus discípulos, son los representantes de lo que se llamaría “Segunda escuela de Viena”.

La aportación de los músicos húngaros es de gran importancia. Bela Bartók, junto con Kodály, se dedicaron al estudio de las melodías nativas. Bartók fue un gran investigador y, como bien se le nombra, pionero en la etnomusicología.

Bartók sintetizó las corrientes musicales más importantes de su tiempo y amplió el panorama armónico. Reutilizó escalas, acordes y demás elementos musicales que se consideraban olvidados. Al igual que Debussy, recurre en muchas ocasiones a la implementación de las escalas pentáfonas y ritmos que no eran frecuentes en la composición. Desde 1908, podemos ver en sus obras armonías politonales.

Por último tenemos a los post – románticos; ellos fueron sin lugar a dudas, importantes figuras en la escena musical. Entre estos están: Richard Strauss, Gustav Mahler, Alexander Scriabin, Gabriel Fauré, Rachmaninoff y Jan Sibelius.

De los compositores anteriormente señalados, Richard Strauss aportó al campo operístico con sus obras *Electra* y *Salomé*, armonías osadas que se adelantan a su tiempo. Heredero del sinfonismo de Brahms, sus obras *Don Quijote*, *Doméstica* y *Alpina* son de una gran trascendencia.

### **Análisis de *L'isle Joyeuse***

El llamado estilo *impresionista* del compositor y pianista francés Claude Debussy (1862-1918) no es solamente una simple analogía con el estilo pictórico de sus artistas contemporáneos. Debussy realmente plasmaba sus impresiones a través de colores armónicos que fue encontrando a través de toda su experiencia musical, inspirándose tanto en los lenguajes tonales europeos como en expresiones musicales más exóticas tales como el gamelán javanés que conoció gracias a las exposiciones universales de París a finales del siglo XIX.

Sin embargo, la referencia a las artes visuales para describir el estilo de Debussy no es en vano. La admiración que el compositor profesaba por esta forma de arte era también una fuente de inspiración para sus propias creaciones. Esto se revela claramente en una obra como *L'isle Joyeuse*, escrita en 1904. La obra está inspirada en *L'Embarquement pour Cythère* del pintor rococó Antoine Watteau, en el que se retrata un grupo de alegres jóvenes en la isla de Citerea, cuna de la diosa del amor, Venus. El compositor también estaba viviendo su propia estancia en “la isla alegre” cuando compuso esta pieza, pues pasaba el verano en la isla de Jersey con Emma Bardac a pesar de estar casado, hecho que precipitó su divorcio y el posterior matrimonio con su nueva enamorada.



Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, c.1717

El ambiente animoso y encantador queda plasmado desde el primer compás con trinos y arabescos con movimientos cromáticos. La presentación del material temático de ocho compases nos presenta finalmente un pedal intermitente sobre la que continúa con algunas interrupciones hasta el final de la pieza, marcando claramente una función de tónica. Sin embargo, Debussy ya nos ha hecho saber, en sus piezas anteriores, cómo la tonalidad en su música nunca es clara, y esto debido principalmente al material armónico que escapa frecuentemente de las armonías de triadas y las escalas diatónicas. El motivo que aparece en el compás 9 utiliza una escala que combina el tetracordio inferior del modo lidio —con su característico cuarto grado elevado— y el tetracordio superior del modo mixolidio, con el séptimo grado descendido.



*L'Isle Joyeuse* c.8-9

Esta escala es un punto intermedio entre otras dos que explota en esta pieza: la escala diatónica, que se reconoce como la mayor (o también el modo lidio), y la escala de tonos enteros (hexatónica) que se crea al sustituir mi y fa sostenido por un fa natural, sonoridad que presenta desde el compás 21 (aunque viene anunciada desde el primer compás), y que marca una transición hacia un nuevo tema, con melodías ascendiendo en esta escala a través de pequeños saltos de tercera.



*L'Isle Joyeuse c.22-24*

Este nuevo tema tiene un desarrollo cromático, con melodías moviéndose ahora por semitonos en el compás 28, esta vez en una métrica ternaria.



*L'Isle Joyeuse c.28-31*

El episodio finaliza con el tema, ahora sobre la escala diatónica en el compás 36, que nos prepara para la aparición del gran tema lírico del compás 67, y desemboca en un pasaje pentatónico con modulaciones rápidas y lejanas (a sol en el compás 40 y a si bemol en el compás 48) que hacen perder el centro tonal.



*L'Isle Joyeuse c.40-43*

El tema inicial vuelve a aparecer súbitamente en el compás 52, empezando una nueva sección, ahora con una textura más densa que consta de movimientos paralelos de triadas y un piso armónico de pedal con arpeggios, de nuevo sobre la. Estando aun en métrica ternaria, el movimiento es más comprimido en relación al inicio de la obra. Se vuelve a ajustar con la entrada del tema inicial en el compás 64, y descansa finalmente en el compás 67 sobre la escala diatónica con un tema bastante lírico que se mueve entre los modos lidio y jónico, todo sobre un acorde incompleto de la que arpeggia la mano izquierda con un pedal en el bajo casi incesante. De nuevo en la métrica ternaria que termina dominando la pieza hasta el final. La melodía va armonizada

con acordes que se mueven en paralelo, y proyectan el color armónico tan característico del estilo de Debussy.

En el compás 99 genera otro cambio súbito de sección usando otra rápida arpegiación de acordes incompletos. Crea también una remembranza del primer tema acortado en el compás 105, esta vez sobre sol sostenido lidio-mixolidio.

*L'Isle Joyeuse c.103-107*

En el compás 115 desemboca nuevamente en el tema de tonos enteros que se va intensificando con la aceleración de los cambios cromáticos de la escala, la aparición de bloques armónicos de segundas y el crescendo desde el compás 137. Este llega a un momento climático en el 141 en el que se recuerda brevemente el tema lidio-mixolidio (esta vez sobre do) seguido del tema de tonos enteros. Finalmente, una fuerte melodía descendente en el registro grave marca la transición hacia una recapitulación en el compás 160.

El tema principal vuelve esta vez acompañado de bloques armónicos de quintas y se conecta directamente con el tema de tonos enteros. Las escalas descendentes de tonos enteros marcan una transición hacia una sección más intrigante desarrollada con la cabeza del motivo. Rítmicamente genera hemiolas para dar la sensación de regresar a la métrica binaria original. El motivo se combina finalmente con el movimiento ascendente por tonos enteros en el compás 196, esta vez armonizado en bloques de acordes aumentados.

*L'Isle Joyeuse c.196-199*

Todo esto desemboca en un tema homofónico brillante en el compás 200, que recuerda al pasaje pentatónico del compás 40. El tema hexatónico se recrea ahora sobre la escala diatónica en el 204, y el pasaje completo se repite un tono arriba en el 208. El retorno a la acentuación ternaria y el

desplazamiento de acentos de nuevo a través de la hemiola en el compás 218, aletargan el movimiento. Junto con los con crescendos llegan al clímax de la pieza en un gran fortísimo, en el que se alcanza el objetivo del tema lírico en la escala diatónica. Abandona el centro tonal brevemente en el compás 236, conduciéndose hacia el sexto y segundo grados descendidos. La reaparición del material inicial es solo una despedida desenfadada con la sobreexcitación con la que se carga la pieza.

### **Sugerencias técnico – interpretativas**

Como he comentado anteriormente, antes de hacer una interpretación al piano, es importante empaparse de información acerca del compositor y además escuchar varias obras del mismo.

En mi opinión, hay que articular de manera que las frases no pierdan el *legato* y que exista claridad sobre todas las notas, aún con la presencia del pedal. Utilizar el pedal como un recurso atmosférico y no esencialmente de fraseo.

La cuestión del timbre en esta obra es muy importante; es necesario recrear, con ayuda de los matices, distintos tipos de timbre. Buscar sonoridades de la orquesta en la obra para piano de Debussy no es descabellado. Debussy era un gran compositor para la orquesta, además de que sabía conjugar los distintos timbres de instrumentos para obtener colores y sensaciones en específico. En *L'isle joyeuse* se requiere buscar el color que determine el carácter y la atmosfera de sus distintas secciones.

Creo que en esta obra no existe un clímax en particular, por la estética y el discurso de la pieza. Cada sección tiene determinado punto álgido, que hay que tomar en cuenta al momento de interpretar. Ya hacia el final de la pieza, el compositor pide matices cada vez más estridentes con acordes completos en ambas manos. Lograr esto es casi imposible. Sin embargo, con la ayuda del pedal y de un fraseo con mayor amplitud agógica, podremos obtener la sensación de un gran crescendo climático hacia el explosivo final de la obra.

## Anexo I

### Síntesis para el programa de mano

#### **Cromatische Phantasie und Fuge, BWV 903 (J. S. Bach)**

Johann Sebastian Bach nació en el municipio de Eisenach el 21 de marzo de 1685. Fue uno de los compositores más representativos de la estética del barroco, trabajó como organista en las iglesias de Arnstadt y San Blas en Mühlhausen, como músico de las cortes de Lüneburg y Weimar. Hacia el año de 1722 se desempeñó como Cantor en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig.

La Cromatische Phantasie und Fuge es un trabajo escrito durante su estancia en Anhalt – Köthen del año 1717 al 1723 durante este periodo, Bach escribió varias cantatas y piezas para órgano; entre éstas, la Fantasía y fuga en sol menor.

La Fantasía se caracterizaba por ser la antítesis de las formas definidas como la Fuga. Alternaba partes que contenían una forma precisa con otras que desarrollaban figuraciones rápidas como escalas, arpeggios, etc. Siempre conservando el carácter de improvisación, a veces intercalando cambios drásticos en el compás y la presentación de temas. A pesar del paso del tiempo, esta forma fue conservando su expresión de libertad en la estructura. En los siglos XVI y XVII las piezas instrumentales escritas bajo un regular estilo contrapuntístico eran clasificadas como Fantasías, siempre marcadas por una naturaleza de improvisación que denotaba en mayor o menor medida la técnica del compositor.

La Fuga es una composición que consta de un solo tiempo, escrita en estilo polifónico a un número de partes reales determinadas y estructurada conforme a un plan formal que en esencia consiste en la insistente repetición de un tema y de su imitación, con fragmentos libres entre las repeticiones. En la edad media y el renacimiento, el término fuga fue utilizado para describir estructuras con cánones o trabajos que estuviesen basados en la imitación. Hasta el siglo XVII será cuando el concepto de fuga esté vinculado a una estructura composicional en específico, siendo Johann Sebastian Bach su mayor exponente.

Una de las grandes obras para teclado es el “Clave bien Temperado” que contiene en su totalidad 48 preludios y 48 fugas cuya finalidad era musical, teórica y didáctica.

El sujeto de la fuga BWV 903 escrito de una manera muy equilibrada en dos periodos de cuatro compases cada uno, es de un carácter meditativo y un poco melancólico. El contrasujeto, en contraste con el sujeto tiene un carácter rítmico. El motivo que caracteriza la construcción de este contrasujeto es la figura de un octavo con dos dieciseisavos.

Para finalizar la fuga aparece una coda que va del compás 147 al 161, la cual incluye una última presentación del sujeto en la voz de la soprano y del contrasujeto acompañados de una nota pedal en el bajo; hacia los últimos compases se refuerza la sonoridad y el carácter organístico de la pieza, además de la presentación de una virtuosa escala en treintadosavos para resolver de manera

conclusiva con una cadencia con la tercera ascendida en el grado I en re mayor (tercera de picardía).

**Sonata op. 57, en fa menor, “Appassionata”. Ludwig van Beethoven (1770 – 1827).**

Ludwig van Beethoven nació en Bonn el día 16 de diciembre de 1770. A la edad de trece años, con la ayuda de Neefe, Beethoven pudo solicitar al Elector Maximiliano Federico una plaza de organista, que fue admitida el 29 de febrero de 1784. A los veinte años de edad, la Sociedad Artística de Bonn le encargó una cantata, con motivo de la muerte del emperador Joseph II. En Julio de 1792, Haydn pasaba por Bonn; Beethoven aprovecha esta oportunidad y presenta las dos cantatas escritas, Haydn hizo de ellas grandes elogios, animó al joven músico a profundizar sus estudios y, sin duda, se manifestó dispuesto a admitirle como alumno. Al partir, Haydn deja a su alumno en manos de Albrechtberger; para la composición de música vocal, estudió con Salieri, y violín con Schuppanzigh. Su producción musical fue muy extensa y comprende entre su obras más representativas: nueve sinfonías, treinta y dos sonatas para pianos, cinco conciertos para piano y orquesta, el concierto en re mayor para violín y orquesta, variaciones, bagatelas, rondós y la ópera Fidelio entre muchas otras grades composiciones.

Ludwig van Beethoven murió el 26 de marzo de 1827 poco después de las cinco de la tarde. Fue enterrado en el cementerio de Währing acompañado de un imponente cortejo en la ciudad de Viena.

La *Appassionata*, es una de las más célebres sonatas compuestas por Beethoven. Es una obra que requiere de una ejecución muy vigorosa. Fue publicada el 18 de febrero de 1807. El título fue puesto a dicha obra por los editores, al igual que a la sonata *Claro de Luna Op. 27*. Ambas se encuentran relacionadas con la vida sentimental amorosa del compositor; sin embargo se desconoce el objeto certero de la inspiración.

El primer tiempo marcado como *Allegro assai*, es sumamente dramático; el tema principal es de un carácter misterioso y está escrito al unísono de distancia en ambas manos. El tema secundario es de un carácter muy distinto al primero, más lírico y luminoso. Con una base armónica bien sustentada, despliega una escala de la bemol menor que conecta con uno de los pasajes más intensos de este movimiento.

El desarrollo, es una fantasía sobre los temas y células rítmico-melódicas anteriormente expuestas. El tema principal es alternado entre ambas manos a manera de pregunta y respuesta, acompañado de una serie de arpegios en grupos de quintillos de dieciseisavo.

La coda está basada en el tema secundario y finaliza el movimiento con el tema principal en la mano izquierda, acompañado de un tremolo de dieciseisavos en la mano derecha, *diminuendo* poco a poco, hasta el final en *ppp*.

El segundo movimiento corresponde a un tema con variaciones. El tema que resulta cálido, amplio y solemne, con momentos de cierta emotividad expresiva, es de una textura polifónica. La primera variación presenta el tema desfasado rítmicamente; la mano izquierda, que lleva la línea del canto,



está a contratiempo de la derecha. En la segunda variación, en el primer periodo, el cuerpo armónico de la mano derecha se ve desglosado en arpegios quebrados, a manera de acompañamiento para la línea de canto de la mano izquierda. La tercera variación presenta una subdivisión rítmica aún mayor, esta vez con treintadosavos, alterando por completo el orden original, haciendo uso de la síncopa en esta ocasión y simplemente conservando la estructura armónica con diferencias mínimas. Esta variación puede tener mucha semejanza con algunos de los pasajes del tercer movimiento de la Sonata en mi mayor Op. 109 y el primer movimiento de la Op. 110 en la bemol mayor. Expresa una sensación de libertad, de plenitud y ligereza, que permite que el canto flote realmente sobre la textura armónica.

El tercer movimiento que además corresponde a una toccata de virtuosismo, con exposición, desarrollo, reexposición y coda. La principal característica de este movimiento, hablando composicionalmente es la idea de movimiento constante y como en todas las toccatas de virtuosismo llegar a un punto de reposo para reanudar el movimiento. Beethoven considera esta idea reutilizando el material temático, variando su estructura y textura utilizando simplemente un segmento de las células motívic.

### **Sonata op.1, en do mayor, Johannes Brahms (1833 – 1897).**

Johannes Brahms nació en Hamburgo, Alemania el 7 de mayo de 1833. El 21 de septiembre del año 1848 dio su primer recital interpretando, entre otras obras, una fuga de Johann S. Bach. Algunas de las obras más importantes que el joven Brahms escribió entre 1851 y 1853, fueron el Scherzo en mi bemol menor op. 4, la Sonata para piano en fa sostenido menor y la Sonata para piano en Do mayor op. 1, que terminaría en enero de 1853. A lo largo de su vida Brahms tuvo contacto cercano con grandes músicos de la época como lo fueron Robert Schumann, Joseph Joachim, Clara Schumann, Julius Epstein entre otros.

Su obra musical comprende sinfonías, dos conciertos para piano y orquesta, el concierto para violín, sonatas para piano, fantasías, scherzos, valeses y obras corales. Fue uno de los compositores románticos que más se apegaba a las estructuras del clasicismo. Su obra pianística tiene una fuerte tendencia a la escritura sinfónica, con una gran variedad de texturas y colores que se convierten en un gran reto para cualquier intérprete.

El 3 de abril de 1897, a las ocho de la mañana, fallece víctima del desarrollo de la atrofia en el hígado que le fue diagnosticada un año antes. El funeral fue organizado en Viena por la Gesellschaft der Musikfreunde para honrar su memoria.

El primer movimiento de la sonata es de un carácter heroico y triunfal, con un desarrollo intrincado. En general la sonoridad que el pianista recrea es de un tono sinfónico. La escritura, contrapuntística y muy polifónica, robusta y llena de color.

El desarrollo inicia en la tonalidad de do menor. La segunda parte del tema dos abre el pasaje en las voces intermedias de igual forma sugiriendo un stretto con las voces superiores y a la manera

de Schumann, describe contrapuntos internos poniendo a la par el tema del puente contra el tema principal, como en el último número del Carnaval op. 9 de Robert Schumann.

Estilísticamente el segundo movimiento representa el espíritu neoclásico de Brahms ya que, a manera de las sonatas maduras de Beethoven, describe un notorio contraste con el primer movimiento, no sólo por el *tempo* sino por la tonalidad en la que fue escrito (do menor) y el recurso compositivo de la forma tema y variaciones. El tema es un canto que usará para una de sus obras corales integrada por coro femenino.

El tercer movimiento tiene forma ternaria (A – B – A). La primera parte es de un carácter enérgico, aguerrido, triunfal, y por pequeños instantes genera una expectación mínima, ya que la acumulación de la energía es algo constante en este movimiento. La sonoridad, como en toda la sonata, es completamente orquestal; una textura polifónica con planos sonoros perfectamente diferenciables unos de otros.

El cuarto movimiento de la Sonata op. 1 de Brahms corresponde estructuralmente a un *Rondo Sonata*. El primer estribillo de este movimiento consiste en un impulso generado por el primer acorde arpegiado sobre do y que encuentra su respuesta en una melodía articulada en terceras; todo esto apoyado por el acompañamiento implacable de la mano izquierda. Brahms determina que la articulación de dicho pasaje deberá ser sempre ben stacc. e marc.

La copla I es un motivo anacrúsico en la subdominante del tono anterior (mi mayor), conservando la misma articulación del estribillo y que está constituido por intervalos armónicos de tercera, quinta y sexta tocados por la mano derecha, figurando la escritura de los cornos en una orquesta.

La copla II es de una textura un tanto homofónica, en ocasiones; sin embargo conserva el telar polifónico muy característico de Brahms. Es un tema contrastante con respecto a los anteriores ya que está plagado de lirismo, además de poseer infinidad de indicaciones interpretativas puestas por el propio compositor.

A continuación, la copla III es un tema de carácter épico y por momentos describiendo colores medievales acordes al naturalismo del que estaba cargado el estilo de la época. Enérgico y en constante movimiento, es un pasaje escrito sobre el sexto grado (la menor), hacia el cual se ha modulado diatónicamente. La coda es un gran reto técnico, de un carácter enérgico, utiliza recursos como arpeggios, octavas, terceras y saltos de gran extensión.

### **L'isle Joyeuse, Claude Achille Debussy (1862 – 1918).**

Claude Achille Debussy nace el 22 de agosto de 1862 en Saint – Germain – en – Laye, Francia. El 22 de octubre de 1872 logra ingresar al Conservatorio de París que por aquellos años tenía como director al compositor Ambroise Thomas. El día 25 de octubre del mismo año recibió su primera clase de piano de parte del profesor Antoine Francois Marmontel, mientras la parte de solfeo y teoría musical le fue impartida por Albert Lavignac.

En el año de 1883, participa por vez primera en el Grand Prix de Rome con la cantata *El gladiador*, que le mereció el segundo premio. Al año siguiente volvió a participar con la cantata *l'enfant prodigue* con texto de Edouard Guinand que le valió en esta ocasión el primer premio de dicho concurso.

En el campo operístico trabajó durante el otoño de 1893 en los primeros intentos de *Pelléas et Mélisande*, que fue estrenada tras muchos intentos gracias al director de la Opéra – Comique Albert Carré en el año de 1902.

El 9 de enero de 1904, el pianista Ricardo Viñes interpretó por primera vez las *Estampes*, junto con una serie de obras como el *Hommage a Rameau* (1905), *L'isle Joyeuse* (1903) entre otras, Debussy abrió un nuevo camino en la composición musical hacia la modernidad.

El 23 de marzo de 1915, recibió la triste noticia de la muerte de su madre. Ese año, a pesar del malestar anímico, comenzó a escribir *En Blanc et noir*, *Estudios* y de igual manera la composición de la *Sonata para flauta, viola y arpa*. Desde el año de 1909, se le había diagnosticado cáncer, mismo que terminaría con la vida del brillante compositor francés el 25 de marzo de 1918 en medio de los bombardeos de los alemanes.

El llamado estilo *impresionista* del compositor y pianista francés Claude Debussy (1862-1918) no es solamente una simple analogía con el estilo pictórico de sus artistas contemporáneos. Debussy realmente plasmaba sus impresiones a través de colores armónicos que fue encontrando a través de toda su experiencia musical, inspirándose tanto en los lenguajes tonales europeos como en expresiones musicales más exóticas tales como el gamelán javanés que conoció gracias a las exposiciones universales de París a finales del siglo XIX.

Esto se revela claramente en una obra como *L'isle Joyeuse*, escrita en 1904. La obra está inspirada en *L'Embarquement pour Cythère* del pintor rococó Antoine Watteau, en el que se retrata un grupo de alegres jóvenes en la isla de Citera, cuna de la diosa del amor, Venus. El compositor también estaba viviendo su propia estancia en “la isla alegre” cuando compuso esta pieza, pues pasaba el verano en la isla de Jersey con Emma Bardac a pesar de estar casado, hecho que precipitó su divorcio y el posterior matrimonio con su nueva enamorada.

El ambiente animoso y encantador queda plasmado desde el primer compás con trinos y arabescos con movimientos cromáticos. La presentación del material temático de ocho compases nos presenta finalmente un pedal intermitente sobre la que continúa con algunas interrupciones hasta el final de la pieza, marcando claramente una función de tónica. Sin embargo, Debussy ya nos ha hecho saber, en sus piezas anteriores, cómo la tonalidad en su música nunca es clara, y esto debido principalmente al material armónico que escapa frecuentemente de las armonías de triadas y las escalas diatónicas.

**Anexo II****Bibliografía**

- Bas, Julio. Tratado de la forma musical. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1947.
- Boyd, Malcolm. The master musicians Bach. Oxford University Press. United States of America. 1995.
- Camino, Francisco. Barroco, historia, compositores, obras, formas musicales, discografía, e intérpretes de la música barroca. Ollero & Ramos. Madrid. 2002.
- Chantavoine, Jean. Beethoven. Valencia. Biblioteca Villar. 1907.
- Copland, Aaron. Música y músicos contemporáneos. Editorial Losada. Buenos Aires. 1945.
- Einstein, Alfred. La música en la época romántica. Alianza Editorial. Madrid. 1947.
- Epstein, Ernesto. Bach, pequeña antología biográfica. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1950.
- Fleming, William. Arte, música e ideas. MacGrawhill. México. 1995.
- Guardia, Ernesto de la. Las sonatas para piano de Beethoven. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1922.
- Gauthier, André. Beethoven. Espasa – Calpase S. A. Madrid. 1980.
- Geiringer, Karl. Brahms su vida y su obra. Altalena Editores SA. Madrid. 1984.
- Gedalgé, André. Tratado de fuga. Real Musical. Madrid. 1990.
- Gourdet, Georges. Debussy. Espasa – Calpe. Madrid. 1976.
- Herzfeld, Friedrich. La música del siglo XX. Editorial Labor. Barcelona. 1964.
- Kühn, Clemens. Tratado de la forma musical. Idea Books S.A. España. 1945.
- Latham, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. México. 2008.
- Meyer, Leonardo B. El estilo en la música, teoría musical, historia e ideología. Ediciones Pirámide. Madrid. 2000.
- Nichols, Roger. Vida de Debussy. Cambridge University Press. Trad. Junyent, Vladimir. Madrid. 2001.
- Steinitzer, Max. Beethoven. Fondo de Cultura Económica. México. 1949.
- Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Editorial Labor S. A. Barcelona. 1960.

Zambrano, Raúl. Historia mínima de la música en occidente. El Colegio de México A. C. 2011. México. 2011.

### **Anexo III**

#### **Partituras**

Chromatische Fantasie und Fuge, J. S. Bach. C. F. Peters. 1934.

Sonata en fa menor "Appassionata", Op. 57, L. V. Beethoven. Breikopft und Härtel. 1862 – 90.

Sonata en do mayor, Op. 1, Johannes Brahms. Dover publications. 1971.

L'isle joyeuse, Claude Debussy. Dover publications. 1974.