



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN MÚSICA- PIANO

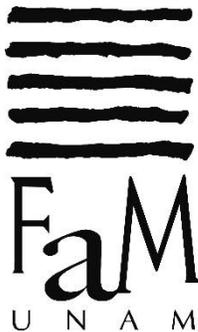
PRESENTA

ANGÉLICA LÓPEZ ARZATE

CÁTEDRA DE PIANO: MTRO. PAOLO MELLO GRAND PICCO

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

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 mi padre, a mi madre y a mi hermana Diana.

Índice	
PROGRAMA.....	5
1 – J. S. Bach: Fantasía cromática y fuga, en re menor, BWV 903.....	6
1.1 Síntesis biográfica.....	6
1.2 Contexto histórico de la obra.....	10
1.3 Análisis de la obra.....	11
1.3.1 Fantasía cromática.....	11
1.3.2 Fuga.....	16
1.4 Opinión personal.....	22
2 – Ludwig van Beethoven: Sonata No. 23, en fa menor, Op. 57.....	23
2.1 Síntesis biográfica.....	23
2.2 Contexto histórico de la obra.....	29
2.3 Análisis de la obra.....	29
2.3.1 Allegro assai.....	29
2.3.2 Andante con moto-attacca.....	34
2.3.3 Allegro ma non troppo-presto.....	36
2.4 Opinión personal.....	42
3 – Sergei Prokofiev: Sonata No. 3 en la menor, Op. 28.....	43
3.1 Síntesis biográfica.....	43
3.2 Contexto histórico de la obra.....	47
3.3 Análisis de la obra.....	48
3.4 Opinión personal.....	57
4 - C. Saint-Saëns: Concierto para piano y orquesta No. 2, en sol menor, Op. 22.....	58
4.1 Síntesis biográfica.....	58
4.2 Contexto histórico de la obra.....	63
4.3 Análisis de la obra.....	63
4.3.1 Andante sostenuto.....	63
4.3.2 Allegro scherzando.....	71
4.3.3 Presto.....	75
4.4 Opinión personal.....	80
5. Anexo I. Fuentes consultadas.....	81
Bibliografía.....	81

Partituras.....	82
Anexo II.....	83
Johann Sebastian Bach.....	83
Fantasia cromática y Fuga, en Re menor, BWV 903.....	83
Ludwig van Beethoven.....	84
Sonata Op. 57, en Fa menor, “Appassionata”.....	84
Sergei Prokofiev.....	85
Sonata No. 3 en La menor.....	85
Camille Saint-Saëns.....	86
Concierto para piano Op. 22, en Sol menor, No. 2.....	86

PROGRAMA

Angélica López Arzate

- | | |
|--|--------------------------------------|
| Fantasia cromática y fuga, en <i>re menor</i> , BWV 903 | Johann Sebastian Bach
(1685-1750) |
| Sonata No. 23, en <i>fa menor</i> , Op. 57 | Ludwig van Beethoven
(1770-1827) |
| I. <i>Allegro assai</i> | |
| II. <i>Andante con moto-attacca</i> | |
| III. <i>Allegro ma non troppo-presto</i> | |
| Sonata No. 3, en <i>la menor</i> , Op. 28 | Sergei Prokofiev
(1891-1953) |
| Concierto para piano No. 2, en <i>sol menor</i> , Op. 22 | Camille Saint-Saëns
(1835-1921) |
| I. <i>Andante sostenuto</i> | |
| II. <i>Allegro scherzando</i> | |
| III. <i>Presto</i> | |

1 – J. S. Bach: Fantasía cromática y fuga, en re menor, BWV 903

1.1 Síntesis biográfica

Johann Sebastian Bach nació en la ciudad de Eisenach en 1685. Su formación musical inició con su padre Johann Ambrosius (1645-1695), quien era músico principal de la corte, y su tío organista Johann Christoph (1642-1703), quien lo educó a escuchar música de Froberger, Frescobaldi y Pachelbel, y le enseñó a tocar el órgano. Inducido por las enseñanzas de su tío, se convirtió en un ávido estudioso de las obras de compositores contemporáneos y anteriores que habían dejado huella en la música. Más tarde, éstos habrían de influenciar a sus propias obras. Entre los que estudió, destacan Vivaldi, Palestrina, Fux, Caldara, Marchand, Buxtehude, Händel y Telemann.

Al poco tiempo de que Johann Sebastian había cumplido nueve años de edad, murió su madre, y nueve meses después, su padre. Por esta razón, pasó a la tutela de su hermano mayor Johann Christoph Bach (1671-1721), quien era organista de la iglesia principal de Ohrdruf y había estudiado con Pachelbel (1653-1706). En este tiempo, Johann Sebastian desarrolló la interpretación del órgano y aprendió a tocar el clave instruido por el hermano que lo prohió. Éste mismo, atesoraba un gran acervo de partituras de los grandes compositores contemporáneos, como Froberger, Pachelbel, Louis Marchand, Marin Marais y Girolamo Frescobaldi. Johann Sebastian pasó gran parte de su infancia estudiando este gran acervo musical, mientras que continuaba su educación general en el liceo de Ohrdruf, en donde estudió composición con el *Kantor* Elías Herda (1674-1728).

A la edad de 15 años viajó a Lüneburg para trabajar como organista, compositor, y cantante del coro. Aparte, estudió en la Michaelisschule de la ciudad; ésta le ofrecería nuevas oportunidades para ampliar su formación musical, ya que además de ser una escuela de gran renombre, contaba con una amplísima biblioteca con manuscritos musicales y tratados de teoría musical de los siglos XVI y XVII.

En 1700 comenzó su primer periodo de composición. Más tarde, conoció el estilo y las formas francesas e italianas, las cuales influyeron en sus obras, como en el caso de las transcripciones que realizó para clave y órgano de los conciertos de compositores italianos. En cuanto a su producción musical de este primer periodo, compuso sus primeras cantatas y obras para órgano. En esos años, Bach continuamente viajaba a Celle y Hamburgo. Estas ciudades del norte de Alemania contenían gran riqueza cultural por la vida musical que

imperaba en ellas. En Hamburgo vivía Reincken, quien era uno de los grandes organistas del norte de Alemania y había sido discípulo de Sweelinck y Sheidemann. Por ello, Bach viajó un par de veces para aprender de la escuela organística de Reincken, la cual, tiempo después, alcanzó su cúspide con Bach. Por otro lado, Celle era una ciudad en donde se cultivaba la cultura francesa. Por ende, la música que se interpretaba en la ciudad era en su mayoría de compositores franceses o con influencias de éstos, por lo que Bach se habituó a este estilo al haber participado como violinista en la orquesta en esta corte. Conoció la música de Jean Baptiste Lully, (1632-87), François Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) y Marc Antoine Charpentier (1640-1703). Las *ouvertures*, *suites*, *ordre*, entre otras, las incorporó en su propia música.

Al terminar sus estudios en la ciudad de Lüneburg en enero de 1703, se trasladó a Weimar para ocupar un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III. La actividad que realizaba en la corte era la de violinista. Sin embargo, este trabajo limitaba su verdadera vocación de organista, además de la composición. Como ejecutante de este instrumento, su nombre había comenzado a adquirir reputación en las ciudades vecinas, por lo que en este mismo año se le invitó a Arnstadt para probar el nuevo órgano de la iglesia de San Bonifacio e inaugurarlo. El concierto que presentó agradó de tal manera a la audiencia y a las autoridades, que le ofrecieron el cargo de organista, por lo cual se mudó a esta ciudad en septiembre de 1703. Aquí, compuso sus primeras cantatas.

Tres años después, hubo motivos suficientes para que las relaciones de Bach con las autoridades del Ayuntamiento comenzaran a deteriorarse. El primero de éstos se debió a que le querían imponer el cargo de director musical al joven organista, quien se reusaba a aceptar obligaciones que no le correspondían. Después ocurrió otro desencuentro que no mejoró la situación. Bach solicitó ir a Lübeck para estudiar con el compositor y organista Dietrich Buxtehude (1637-1707), y solamente le permitieron asistir cuatro semanas. Sin embargo, el viaje se alargó por cuatro meses. A su regreso, a principios de 1706, su idea musical había evolucionado. En sus interpretaciones al órgano presentaba un estilo influenciado por los últimos conocimientos de Buxtehude, Reincken, Böhm y Pachelbel. Esta música novedosa chocaba con los parámetros tradicionales que se habían cultivado con recelo en la iglesia, por lo que sus obras despertaron más tensiones ante el Ayuntamiento.

Estas desavenencias llevaron al compositor a buscar un nuevo empleo. En 1707, ocupó un mejor puesto como organista de la iglesia de San Blas en la ciudad de Mühlhausen, en donde compuso varias obras para órgano, algunas para clavecín y algunas cantatas.

En octubre de este mismo año, se casó con María Bárbara, con quien tuvo siete hijos, de los cuales sólo cuatro alcanzaron la edad adulta. Entre éstos, cabe nombrar a Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emmanuel. Ellos continuaron con el arte musical de su padre y destacaron como compositores. Carl Philipp, aparte de ser considerado como uno de los padres del clasicismo, conservó gran parte del legado musical de Bach. Poco tiempo después, el ambiente en la ciudad de Mühlhausen mostraba un panorama mísero para el compositor. Al igual que en Arnstadt, comenzó la polémica debido a su música sacra con visos innovadores, por otra parte, recibía muy poco apoyo de las autoridades al solicitar más músicos para sus cantatas. Estas situaciones empobrecían las posibilidades musicales de Bach, por lo que tuvo que buscar otro lugar más propicio para su creatividad inventiva.

En 1708, regresó a la ciudad de Weimar para ocupar el puesto de *Konzertmeister* y *Hoforganist*, donde además, desarrolló la labor de maestro. Más adelante, esto lo llevó escribir varias obras pedagógicas para sus hijos y alumnos, como el *Orgelbüchlein*. La corte de Weimar era una de las más devotas de Alemania debido al fomento de la religión por parte del duque Wilhelm Ernst; así mismo promovía el desarrollo de la música sacra. En esta ciudad compuso la mayoría de obras para órgano, para clavecín, cantatas sacras, y transcripciones para instrumentos de teclado de conciertos de compositores franceses e italianos, como Antonio Vivaldi, Giuseppe Torelli, Arcangelo Corelli, Francesco Antonio Bomperti y Frescobaldi.

En 1714, el duque de Weimar lo ascendió al rango de *Konzertmeister*. En este cargo dirigía los ensayos de los músicos de la capilla y comúnmente realizaba viajes para probar nuevos órganos. Cabe mencionar que en esta época entabló amistad con su primo Johann Gottfried Walter, quien años más adelante transcribió gran parte de su música. En 1717, tras la muerte del *Kapellmeister* Johann Samuel Drese, se esperaba que Bach lo sucediera; sin embargo, el duque designó para este cargo al hijo de Drese. Por tal situación, que había sido injusta para Bach, decidió renunciar y buscar un nuevo trabajo. Ante esta resolución, el duque encolerizado lo mandó arrestar; pocas semanas después fue liberado de prisión y su renuncia fue aceptada.

En este mismo año, el príncipe Leopold de Köthen, quien era un músico aficionado, lo nombró *Kapellmeister*. El príncipe era calvinista, rama del protestantismo en donde la música cumplía un papel secundario, dado que lo primordial era la devoción a Dios, por tal razón la música religiosa no se usaba en los cultos. En este periodo, que figura como el más importante en la producción musical para clave, se dedicó a componer obras de carácter profano, entre las que destacan los seis *Conciertos de Brandemburgo*, los conciertos para violín y orquesta, las *Partitas para violín*, seis *Suites* para violonchelo, varias *Sonatas* para violín o flauta y clave, *Suites para orquesta*, *cantatas* seculares, el primer volumen de 24 Preludios y Fugas del *Clave Bien Temperado*, y dos obras pedagógicas importantes, una dedicada a su primogénito, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, y la otra, a su segunda esposa, *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*.

En mayo de 1720, Bach salió de viaje a Karlsbad como músico del príncipe Leopold. Durante su estancia en dicha ciudad, su esposa murió. Se quedó entonces a cargo de sus cuatro hijos que aún eran pequeños. Al poco tiempo, conoció a Anna Magdalena Wülken, que era cantante de la corte de Köthen e hija de Johann Caspar Wilcke (músico de la corte de Weissenfels), con quien contrajo matrimonio el 13 de diciembre de 1721.

Bach se encontraba en una situación estable y contaba con el favor del príncipe Leopold. Sin embargo, al poco tiempo, su situación se tornó compleja debido al nuevo matrimonio del príncipe Leopold con Friederica Henrietta de Anhalt-Bernburg. La nueva princesa sentía disgusto hacia las diferentes formas de arte y el príncipe se vio influenciado por su joven esposa. Por tal motivo, dejó de invertir en las actividades musicales de la ciudad. Ante tal situación, Bach tuvo que buscar otro lugar que le ofreciera interés hacia su música y nuevas oportunidades de empleo.

En 1723 ocupó el cargo de director musical de las iglesias San Nicolás y San Pablo en la ciudad de Leipzig, y de *Kantor* de la Tomasschule en la iglesia luterana de Santo Tomás. Como parte de sus obligaciones, debía componer y dirigir la música en las iglesias, y enseñaba música, latín y catecismo en la Tomasschule. Laboró en esta ciudad hasta el final de sus días. Aquí comenzaría su último gran periodo de composición (1723-1750), en el cual creó grandes obras, como el *Magnificat* en re mayor, cuatro *Pasiones* de las que solo se conservan dos completas, numerosos ciclos de cantatas, *Conciertos* para uno, dos, tres y cuatro claves con orquesta, *Misa en si menor*, *Oratorio de navidad*, *Concierto italiano* y

Overture en Si menor, *Oratorio de Pascua*, 5 misas breves, las *Variaciones Goldberg*, segundo volumen del *Clave bien temperado*, la *Ofrenda musical*; además, reexaminó y pulió muchas de sus obras del periodo de Weimar-Köthen, y culminó con *El Arte de la Fuga*, que quedó inconcluso.

Alrededor de 1748, la salud de Bach comenzó a deteriorarse por problemas de la vista. A consecuencia de ello, se sometió a un par de operaciones sin éxito y quedó ciego, sumamente debilitado, hasta que el 28 de julio de 1750 falleció.

1.2 Contexto histórico de la obra

La *Fantasia cromática y fuga*, en Re menor, fue compuesta durante el periodo en que Bach vivió en Köthen como maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt. A pesar de que no se tiene una fecha exacta de su creación, se estima que fue escrita en su versión primigenia entre 1720 y 1723. Como se trataba de una corte calvinista, se le pidió escasa música religiosa, razón por la cual en esos años Bach le dio un gran impulso a la composición de obras instrumentales.

Por otro lado, la obra se dio a conocer por las copias que sus mismos alumnos hicieron de ésta, de las cuales se tienen aproximadamente 20. Se estima que la versión definitiva fue escrita hasta el año 1730, ya que Bach recurrentemente revisaba y perfeccionaba sus composiciones de años atrás. Por otra parte, esta última versión conservada por Wilhelm Friedemann Bach se extravió. Nikolaus Forkel, quien representó un importante papel para la investigación y difusión en años posteriores de la obra y vida de Bach, recibió una copia de la *Fantasia cromática y fuga* de Wilhelm Friedemann. Ésta es la más cercana que se tiene de la partitura original. Por estos motivos, existen muchas versiones escritas e interpretadas que difieren entre ellas, pues aparte de la diversidad de manuscritos que se conservan, el compositor no escribió especificaciones en la partitura para la interpretación. La primera publicación de la *Fantasia cromática y fuga* fue de 1802 en la ciudad de Leipzig. Actualmente no hay una versión definitiva de la obra en las diferentes ediciones en las que se ha publicado. Sin embargo, se considera que la edición que más se aproxima a la intención original del compositor es la Wiener Urtext de la Schott-Universal, ya que esta se remite a

usar las indicaciones de la partitura “original”. En otras, se pueden observar distintas sugerencias interpretativas.

La *Fantasia cromática y fuga*, abrió paso a las creaciones de compositores de épocas posteriores por sus innovaciones musicales, entre las que destacan, primeramente, la falta de armadura al inicio de la *Fantasia*, característica compositiva que no surgiría hasta el siglo XX; la utilización de numerosos cromatismos y modulaciones, lo cual denota su interés por ampliar los recursos armónicos. En el *recitativo*, incorporó al clave el discurso de las obras vocales sobre textos religiosos, como los oratorios y las pasiones.

En la fuga deja entrever un manejo magistral del contrapunto, adelantándose al concepto armónico de su tiempo con los cromatismos que utiliza a lo largo de ésta.

1.3 Análisis de la obra

Abreviaturas:

c. = compás

cc.= compases

1.3.1 *Fantasia cromática*

La *Fantasia* en Re menor se compone de tres secciones principales. La primera (cc. 1-32) es como *toccata* y se distingue por sus pasajes virtuosos de carácter improvisatorio. La segunda, (cc. 33-49) es tipo coral y se fundamenta en el contenido armónico. Ésta, tiene la indicación de *arpeggio*, exhortando a la libertad del intérprete para improvisar sobre los acordes escritos. La tercera sección, nombrada *recitativo* (cc. 49-79), actúa como un texto narrativo que se distingue por su carácter dramático, creado por una línea melódica (recitada) que se intercala con acordes y retardos que se mueven cromáticamente. Finalmente, la *coda* (cc. 75-79) expresa una agonía que se crea por acordes disminuidos que van descendiendo cromáticamente hasta el final de la *Fantasia*. El contenido y colorido armónicos (como el creado por los acordes de séptima disminuida, de sexta napolitana y las inflexiones cromáticas), se basan en muchas progresiones que permiten la unidad de la obra. El desarrollo

armónico, su parte, se vuelve más complejo en cada sección, generando la sensación de una tensión creciente que culmina en la *coda*.

La sección tipo *toccata* comienza con escalas rapsódicas que se mueven sobre la progresión armónica tónica-dominante, estableciendo la tonalidad en Re menor.



Fig. 1. J. S. Bach. *Fantasia cromática en Re menor* BWV 903, cc. 1-2.

A partir del c. 5 el movimiento melódico comienza a descender a través de una escala diatónica que llega hasta el c. 12. Desde este punto inicia una modulación a la región de la dominante que se insinúa con la nota pedal de La. En este pasaje se produce mucha inestabilidad porque no se define el centro tonal, el cual se resuelve hasta el c. 20. En el c. 21 surge una escala que inicia sobre el quinto grado de La mayor. La intensidad de la escala aumenta con la nota acentuada de Si bemol que actúa como el segundo grado descendido de la dominante de la obra (La mayor).



Fig. 2., c. 21.

Hacia el c. 25, una progresión de tres notas ascendentes sobre la dominante de La mayor (Mi mayor) y el séptimo grado (Sol sostenido) sugiere la resolución a La mayor. Sin embargo, resuelve súbitamente a Re menor retomando la tonalidad original.

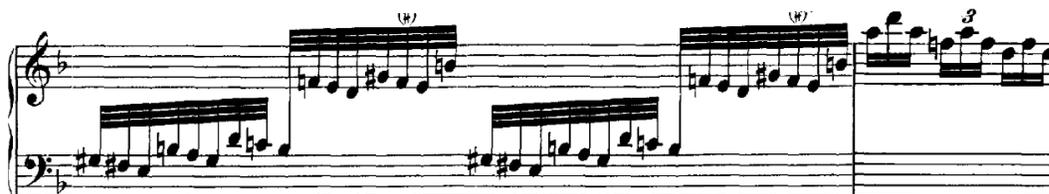


Fig. 3., cc. 25-26.

A partir del c. 27 inicia un puente que va hacia la sección tipo coral. En este puente, que es de carácter cadencial, la voz melódica asciende cromáticamente a través de una serie de

resoluciones de acordes de séptima sobre un pedal de tónica. Este pasaje origina una tensión gradual que aumenta al pasar por la dominante (c. 32), y que deja en espera de una resolución a la tónica. Sin embargo, la intensidad armónica se incrementa en la entrada de la segunda sección (sección de los arpeggios) con un acorde insospechado de Fa sostenido disminuido.

Fig. 4., cc. 27-30.

La importancia de la sección de los arpeggios (cc. 33-49) radica en su contenido armónico y en la improvisación que el intérprete crea a partir de los acordes dados. En esta sección se exhorta a la libertad creativa del intérprete para expresar su propia idea musical. Ya sea a través de la manifestación de su propio tempo, arpeggios adornados, y dinámicas sobre las que plantea su propio concepto artístico. Se trata de la sección más inestable armónicamente, ya que no se establece alguna tonalidad como centro tonal y por la conducción cromática. A partir del c. 34 inicia una serie de acordes de séptima que ascienden cromáticamente. Esta conducción cromática prolonga la tensión generada desde el puente del c. 27.

Fig. 5., cc. 33-36.

Hacia el c. 36 se observa un acorde de La menor que insinúa la modulación a la región de la dominante. Sin embargo, un acorde de Re mayor (c. 39) difumina el verdadero centro tonal al actuar como tónica. El acorde de sexta napolitana (mi bemol mayor) que le sigue al acorde de re mayor funge como un tipo de cadencia rota.

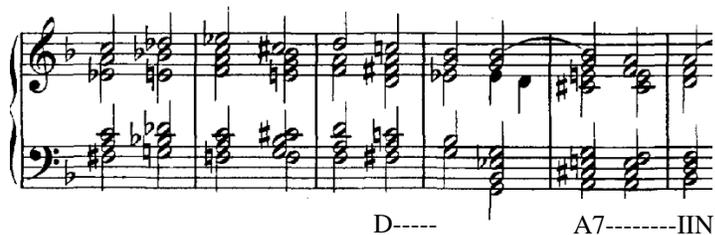


Fig. 6., cc. 37-42.

En el c. 41 el acorde de La mayor actúa como una cadencia que sugiere la resolución a Re menor. En cambio, resuelve a un acorde inesperado de Si bemol mayor como acorde napolitano de La menor. Desde este punto comienza a modular hacia la dominante. Esta sección termina con una cadencia perfecta que resuelve a La mayor como centro tonal.

La sección del *recitativo* se caracteriza por entremezclar fragmentos derivados de la primera sección con acordes de séptima disminuida y sucesivos retardos. La disposición rítmica de las líneas melódicas dota al intérprete de cierta flexibilidad en el tiempo. Así mismo, se observan cadencias en distintos centros tonales que aunado a la armonía cromática generan una creciente tensión.



Fig. 7., cc. 49-50.

A partir del c. 54 aparece una progresión armónica que asciende cromáticamente y prepara la modulación a Do sostenido menor. Más adelante, la modulación se reafirma con la cadencia perfecta (Sol sostenido mayor-Do sostenido menor) que aparece en el c. 61. A partir de este punto comienza un descenso de la línea melódica superior y el retorno a la tonalidad original. En el c. 63 surge un acorde de Re mayor con séptima que actúa como un acorde de sexta napolitana. Este acorde dota al pasaje de un color armónico y a su vez insinúa la próxima región tonal (Re menor). Antes de retomar la tonalidad original, pasa por la región de la subdominante (Sol menor) de los cc. 68 al 70, y de la dominante (La mayor) de los cc. 70 al 74. La cadencia perfecta que aparece en el c. 74 marca la entrada de la *coda* en la que se reestablece la tonalidad de Re menor.

La *coda* comienza en el cc. 75. Se trata de un pasaje conclusivo que se distingue por una progresión armónica construida por acordes de séptima disminuida que descienden cromáticamente. Esta progresión cromática, junto con los retardos, crea la impresión de un pasaje que relata una agonía, la cual se prolonga con un *ritardando*. Finalmente, la *Fantasia* culmina con una cadencia que termina con una tercera de picardía.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 75 and 76, and the second system contains measures 77, 78, and 79. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The progression is characterized by a series of diminished seventh chords that descend chromatically. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The piece concludes with a cadence in measure 79, ending on a third of Picardy.

Fig. 8., cc.75-79.

1.3.2 Fuga

La fuga, en la tonalidad de Re menor, se conforma de tres voces que denominaremos soprano, tenor y bajo. A lo largo de la fuga se denota la proliferación de los intervalos cromáticos que van a generar la sensación de una tensión continua.

V1=Voz soprano
V2=Voz tenor
V3=Voz bajo

Exposición				Sección media									
V1	S V(A) Dominante	CS	Episodio	CS	Episodios	S V(E) Dominante	Episodio A	S V(A)	Episodio	Entrada falsa	Episodios	S V(B)	
V2	S I(D) Tónica									Entrada falsa			
V3	S V(A) Dominante	CS								S V(F) Submediante de homónimo mayor (Bm)			
Compás		9-16	16-18	19-26	26-40	41-49	49-59	60-66	64-71	72-75	76-83	84-89	90-96

								Coda
V1	Episodios	S V(G) Subtónica (C)	Episodios	S V(D) Subdominante (G)	Episodio	S V(A)	Episodios	S V(A)
V2								
V3								
Compás	97-106	107-114	114-130	131-135	136-139	140-146	147-153	154-161

En la exposición de la fuga (cc. 1 al 26) se presenta el sujeto en las tres voces correspondientes. Al comienzo, la voz soprano lo introduce sobre la dominante y se extiende por ocho compases. La cabeza del sujeto se compone de tres notas que ascienden cromáticamente y crean un impulso que resuelve al siguiente motivo produciendo un

pequeño reposo. Al final, se distingue una cadencia que permite la conexión a los siguientes pasajes.



Fig. 9. J. S. Bach. *Fantasía cromática y fuga en Re menor* BWV 903, cc. 1-8.

La respuesta, que es de naturaleza tonal, aparece en la voz del tenor sobre la tónica (cc. 9-16), e inicia con una variación rítmica y melódica. Esta variación permite conservar la entrada de la respuesta sobre la tónica, por otro lado, la nota Mi posibilita la continuidad cromática del sujeto.

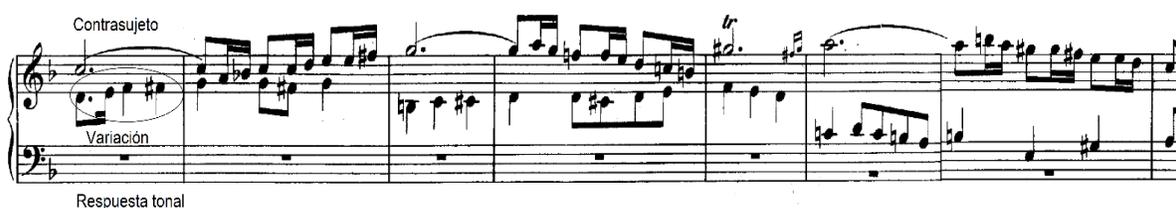


Fig. 10., cc. 9-16.

En la entrada de la respuesta aparece el contrasujeto en la soprano, y se extiende hasta el c. 16. El contrasujeto se construye sobre la base rítmica de una blanca con punto, ligada a una progresión del motivo de octavo con punto y dieciseisavo. Este último motivo actúa como una célula rítmica que vincula los elementos de la fuga. Así mismo, crea un impulso y una inquietud constante en el ritmo.

A partir de este punto, las entradas de los dos sujetos siguientes comienzan en el quinto grado de la tonalidad correspondiente. La exposición concluye con el tercero de ellos en la voz del bajo (cc. 19-26), mientras el contrasujeto se presenta en la voz tenor.

La sección media (cc. 27-146) inicia con el Episodio A. Éste se conforma con material rítmico del contrasujeto y con una progresión armónica que se mueve por cuartas, la cual asciende en las voces superiores generando un anhelo de resolución que se da con la ruptura de la progresión (c. 31).



Fig. 11., cc. 27-30.

Hacia el c. 36 surge otra progresión conformada por un enlace de quintas y una serie de apoyaturas de resolución. Dentro de esta progresión se anuncia la repercusión del sujeto, así como la región armónica a la que va a modular a través de Mi mayor con séptima, como dominante de La menor.

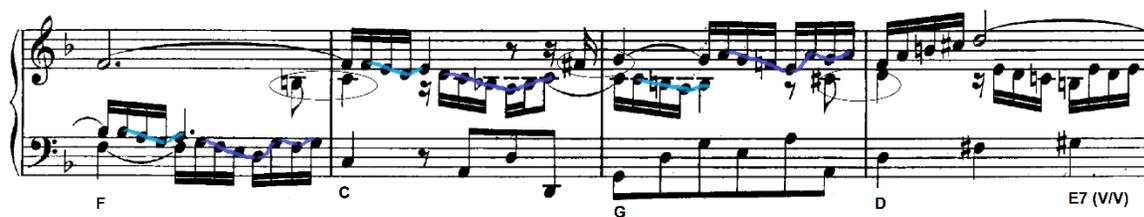


Fig. 12., cc. 36-39.

El sujeto reaparece en la voz del tenor sobre la dominante (c. 41). Mientras que el contrasujeto en la voz de la soprano aparece desplazado al entrar dos compases adelante de la entrada del sujeto (c. 44). La modulación a La menor como centro tonal se reafirma hasta el c. 49 con la entrada del episodio B (cc. 49-58). La primera progresión de éste se construye en base a un enlace armónico de cuartas y arpeggios.



Fig. 13., cc. 49-52.

La segunda progresión retoma la tonalidad original en Re menor y se trata de una línea melódica que desciende diatónicamente, mientras la voz de la soprano mantiene un pedal sobre el tercer grado.

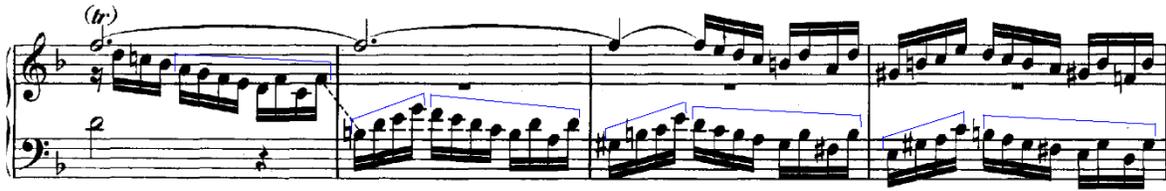


Fig. 14., cc. 53-56.

Al repetirse este patrón a lo largo de cuatro compases se genera una tensión progresiva. Ésta aumenta en los cc. 57 al 59 con otra progresión que asciende. La tensión se disuelve con una cadencia que prepara la entrada al sujeto en la voz del tenor (cc. 60-66).



Fig. 15., cc. 57-60.

A partir del c. 72 surge una entrada falsa del sujeto sobre la voz de soprano. La variación rítmica de la cabeza del sujeto (octavo con punto y dieciseisavo), proveniente de la respuesta, le dota un mayor impulso al pasaje. Este fragmento del sujeto sólo se extiende por dos compases, y es secundado por otra entrada falsa en la voz del tenor a manera de progresión. Ésta, prepara la segunda repercusión en la voz del bajo (c. 76). Por otro lado, la nota Fa con la que inicia indica la modulación a la región de Si menor. En este sujeto se observa una modificación rítmica en la cabeza del mismo (dos octavos y dos cuartos), la cual genera la impresión de un tiempo más estricto que el creado por el ritmo de octavo con punto y dieciseisavo.



Fig. 16., cc. 74-77.

En el c. 83 aparece el episodio C que fusiona material del episodio A. Así mismo, la progresión que inicia en el c. 97 es semejante al episodio B, pero sobre la tonalidad de Mi menor.



Fig. 17., cc. 83-86.



Fig. 18., cc. 97-99.

Nuevamente aparece el sujeto en la voz del tenor sobre la armonía de Do mayor (c. 107). Sin embargo, en lugar de ser acompañado por el contrasujeto, se observa un pedal de dominante que mantiene la tensión. A continuación, surge una progresión que deriva del episodio A, y que conduce al episodio D (c. 118). Éste se construye sobre elementos secuenciales que provienen de los episodios C y A. A través del episodio D, que es una progresión descendente, se conecta a la entrada del sujeto en la voz del tenor (c. 131) sobre un pedal de tónica, que insinúa el retorno a la tonalidad original.

Hacia el c. 135 se da el clímax de la fuga, que se distingue por una progresión armónica de acordes con séptima y disminuidos. Esta secuencia genera un movimiento cromático entre las voces. El recurso de los acordes y el cromatismo crean la intensidad del pasaje, que se extiende hasta el c. 139 con la resolución a La mayor.



Fig. 19., cc. 135-139.

La tensión armónica acumulada en esta serie de acordes se dirige hacia el c. 140, en donde entra el sujeto en la voz del bajo. A partir de este punto comienza la sección final de la fuga. La entrada del sujeto sobre la dominante de Re menor le da una simetría a la fuga al comenzar en el mismo tono que en la exposición.

Finalmente, la *coda* surge en el c. 154 con el sujeto en la voz de la soprano y sobre un pedal de dominante, para concluir con una escala ascendente que proviene de la fantasía y, al igual que ésta, terminar con una tercera de picardía.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff features a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system also has a treble and bass clef staff. The treble staff shows a melodic line with some rests and a final cadence, while the bass staff continues with rhythmic accompaniment and ends with a final chord and a fermata. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

Fig. 20., cc. 154-61.

1.4 Opinión personal

Esta obra ha representado un peldaño para mi crecimiento como intérprete, ya que dentro de los paradigmas que se esperan en la interpretación de un pianista en formación creo que en esta obra se requiere cierta originalidad para plasmar una expresión propia y demostrar las destrezas personales.

Al no quedar algún registro de la manera en la que se tocaba esta obra, se da hincapié para que a través de una indagación en la armonía y la adecuada guía para tocar obras de este periodo se conciba una interpretación única.

Para mí, la dificultad de la fantasía radica en encontrar el equilibrio expresivo entre las diferentes secciones y lograr la unidad de las mismas. Así mismo, plasmar la diferencia de temperamentos al darle el carácter específico a cada sección, y demostrar la variedad sonora a través de las texturas que se manejan a lo largo de la obra, teniendo una conciencia continua de los colores armónicos y saberlos utilizar a través de tensiones y distensiones para crear una mayor riqueza musical.

Por otra parte, en la fuga a pesar de aparentar ser repetitiva, para mí ha sido un reto trabajar las texturas creadas a partir de la polifonía y mantener la atención a lo largo de ésta sin caer en la monotonía. Para ello ha sido menester adentrarme en un análisis detallado de la fuga y la conducción de las voces.

2 – Ludwig van Beethoven: Sonata No. 23, en *fa menor*, Op. 57

2.1 Síntesis biográfica

Ludwig van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 en la ciudad de Bonn, Alemania. La familia paterna provenía de la región de Flandes en Bélgica. Por tres generaciones se habían dedicado a la música, desde su bisabuelo, Johann Beethoven, y su abuelo, Ludwig Beethoven, quienes fueron maestros de capilla de la corte electoral de Colonia, en Bonn. Su padre Johann también tocaba el violín, el clave y era un tenor en la corte de Bonn, aunque nunca sobresalió como músico. Johann se casó con María Magdalena Keverich en 1767 y tuvieron a su primer hijo, quien murió al poco tiempo de haber nacido. Después tuvieron a Ludwig, quien sería un parteaguas en la historia de la música, y pocos años después nacieron otros dos niños, Kaspar Anton Karl y Nikolaus Johann. Cuando murió el abuelo Ludwig, el matrimonio se deterioró, Johann comenzó a beber y parte de su salario lo destinaba para embriagarse, por lo que el pequeño Ludwig creció en un ambiente disfuncional, con problemas económicos y con un padre que a veces lo golpeaba. Cuando Beethoven apenas tenía cuatro años, su padre le enseñó a tocar el clave y el violín. Pronto se percató del gran talento que tenía, por lo que lo obligó a estudiar arduas horas con la intención de que creciera como un niño prodigio. Biografías sobre su vida, relatan la dureza del padre hacia su hijo cuando al regresar de la taberna lo despertaba y le exigía estudiar hasta el día siguiente.

Su dura infancia marcó el carácter en su vida adulta y pudo haber sido la razón de su personalidad revolucionaria al oponerse contra toda autoridad. A los siete años de edad, su padre le organizó su primer recital y lo presentó como un niño prodigio, diciendo que era de menor edad de la real. Pronto se dio cuenta de que sus conocimientos no eran suficientes para que su hijo se desarrollara musicalmente. Le consiguió entonces lecciones de música con otros maestros. En 1779, Christian Gottlob Neefe (quien sería el maestro del pequeño Beethoven) llegó a Bonn como parte de la compañía teatral *Helmut Großmann*, y ocupó el cargo de organista de la corte en 1782. Por este tiempo, Neefe se convirtió en el maestro de Beethoven de composición, piano y bajo continuo. En piano lo instruyó basándose en el *Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach, y el *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el clave* de Carl Philip Emmanuel Bach, los cuales fueron un pilar en su crecimiento como pianista virtuoso y hábil lector a primera vista. Además, se ocupó de su educación

cultural y lo instruyó en las obras de los clásicos como Lessing, Schiller, Goethe y Shakespeare, entre otros. Años después, Beethoven se inspiró en algunos de los personajes de la literatura, como Fausto, Macbeth y Bruto para componer obras como, la *Ouverture Macbeth*, la Sonata Op. 31 No. 2, *Der Sturm*, y la canción sobre el Fausto de Goethe *Es war einmal ein König*, Op. 75 No. 3. A los once años se hizo volvió el asistente de su maestro, así cuando Neefe tuvo que salir de Bonn, Beethoven lo reemplazaba en el órgano. En este tiempo, instruido por su maestro, compuso su primera obra: *Nueve variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler*. Pronto Neefe reconoció su genialidad y expresó que su alumno podría llegar a ser un segundo Mozart si continuaba con un desarrollo adecuado de su potencial.

En 1783, Beethoven fue contratado como cembalista en la orquesta de la corte del elector Maximiliano Federico, por la recomendación de su maestro. Esto le permitió familiarizarse con las óperas de su tiempo y con los círculos sociales conformados por algunas de las familias distinguidas de Bonn, como la familia von Breuning, la familia Ries y el conde Waldstein, quien años después sería su amigo y mecenas. En el otoño de este año, se publicó su primera obra relevante titulada *Tres sonatas para teclado en Mib mayor, Fa menor y en Re mayor*, dedicándoselas al elector Maximiliano Federico. En ese entonces, la situación familiar y económica de Beethoven era difícil por el alcoholismo del padre y la débil salud de su madre. Al verse presionado por la pobreza en la que se encontraba la familia, solicitó un puesto oficial como asistente del organista de la corte. Esto porque, a pesar de su popularidad como virtuoso e improvisador, no obtenía ningún salario como asistente de Neefe. Poco antes de que su sueldo se arreglara, el elector Maximiliano Federico murió, por lo que el nuevo elector, Maximiliano Franz, ascendió a Beethoven y lo nombró segundo organista de la corte. Maximiliano Franz influyó en los principios del electorado con su ideología del iluminismo. Personas cercanas a Beethoven como Neefe, el conde Ferdinand von Waldstein y Franz Ries acogieron estos ideales que promulgaban el progreso por medio de la razón. Años más tarde, Beethoven empatizó con los ideales de la Revolución francesa y los expresó en sus obras que fueron contrarias a la música equilibrada del clasicismo. En su nuevo cargo como organista de la corte, aumentaron sus actividades como intérprete, razón por la que disminuyó su actividad como compositor. De esta época se tiene el registro de sus

tres cuartetos para violín, viola, violonchelo y piano en Mi bemol, Re y Do, el *Quinteto* para dos violines, dos violas y violonchelo, Op. 4, y la primera versión de su *Sexteto* para dos trompas, dos violines, viola y violonchelo.

A los 17 años, viajó a Viena auspiciado por el conde von Waldstein, con el propósito de estudiar con Mozart. Sin embargo, Beethoven no permaneció más que dos semanas en Viena, ya que tuvo que regresar a Bonn porque su madre enfermó de tuberculosis y al poco tiempo murió. A consecuencia del trágico suceso, se quedó a cargo de sus dos hermanos menores y se convirtió en el proveedor de la familia, ya que su padre, deprimido por la muerte de su esposa, se hundió aún más en el alcoholismo, hasta que cinco años después murió. Beethoven pudo mantener a su familia tocando la viola en la orquesta de la corte y del teatro, vender sus composiciones y dar clases particulares. Durante sus años en Bonn, su amigo, el conde Waldstein, produjo un ballet alemán y comisionó a Beethoven la *Musik zu einem Ritterballet*. También compuso la *Cantata a la muerte del emperador Joseph II* como encargo de la sociedad literaria para una celebración memorial, aunque finalmente no fue interpretada. Aparte, se le encargó la *Cantata por el ascenso de Leopoldo II a la dignidad imperial*. Ambas cantatas tenían cierta carga revolucionaria, ya que el emperador Joseph II simbolizaba el despotismo ilustrado y simpatizaba con las ideas de la ilustración. Alrededor de 1784, Helen, la madre de la familia von Breuning, lo contrató como profesor de sus hijos. La familia lo acogió como miembro de ella, representando un segundo hogar para el joven Beethoven y le brindó el apoyo para la consolidación de su carrera. Pronto creó una fuerte amistad con Helen y su hijo Stephan, quien fue un amigo muy cercano por el resto de su vida.

En 1792, se fue a Viena alentado por el conde Waldstein y con la manutención total del príncipe de Bonn. Esta ciudad representaba el bastión para la música instrumental. En aquel lugar residía Joseph Haydn, que a su edad avanzada era reconocido en el mundo occidental y respetado por sus oratorios, sinfonías y sus obras para música de cámara. Beethoven llegó a la ciudad con la intención de tomar clases de composición con Haydn, con quien estudió por dos años, así como con Johann Baptist Schenk. Aparte, estudió contrapunto con Johann Georg Albrechtsberger, quien era una de las máximas eminencias en la enseñanza esta materia, y composición vocal con Antonio Salieri. Con el paso del tiempo, Beethoven destacó en la música orquestal, para piano, e instrumentos de cuerda, más que en la vocal.

Desde llegó a Viena se dio a conocer como un pianista virtuoso que tocaba con una personalidad enérgica e impulsiva, y por sus increíbles dotes para improvisar sobre cualquier tema. Durante sus años en Viena fue protegido por el príncipe Karl Lichnowsky, y por los nobles Franz Joseph von Lobkowitz, Gottfried van Swieten y Moritz Fries.

Los mejores frutos de esta época son sus Conciertos para piano y orquesta, Op. 15 y 19. Mismo año en el que consiguió publicar sus primeras obras: los Tríos Op. 1, las sonatas Op. 2, los dúos para violín y violonchelo, la primera sinfonía y los *seis cuartetos de cuerda, op. 18*.

Desde 1799 comenzó a escuchar un zumbido insoportable y sintió algunos síntomas de pérdida auditiva, aunque en su momento no le prestó mayor importancia. La crisis vino hasta que su audición se debilitó al grado de repercutir en su labor como director de orquesta y en su vida social. Por este tiempo, la aristocracia austriaca le había concedido un subsidio anual que lo liberaba de sus angustias económicas. Sin embargo, a pesar de que su situación estaba resuelta, su ánimo empezó a decaer a consecuencia de su salud auditiva, que por años mantuvo en secreto para sostener su vida musical y social.

En el verano de 1802, se trasladó a un suburbio cercano a Viena llamado Heiligenstadt. En este lugar tranquilo rodeado de la naturaleza buscaba aliviarse del dolor generado por su creciente sordera que lo aislaba del mundo exterior. Su situación emocional empeoró hasta que llegó a considerar el suicidio. A raíz de sus profundas reflexiones sobre su desdichado destino como músico es que escribió su *Testamento de Heiligenstadt* a sus hermanos Kaspar Anton Karl y Nikolaus Johann. En este documento expresaba el sufrimiento que le ocasionaba el verse privado de la conexión sonora con su entorno y con la sociedad. La lucha interna que emana en su entorno por medio de la revolución francesa y los ideales de ésta, lo llevaron a liberar a la música de la aristocracia y darle un valor más democrático.

Hasta este tiempo sus obras habían estado influenciadas por Haydn y Mozart. Más adelante, desarrolló una visión revolucionaria del arte totalmente diferente al cuidado de sus predecesores por las formas musicales. Su enfoque se destinó a la importancia del contenido sobre la estructura, destacando una lucha interna por medio de los contrastes repentinos y

enérgicos. Por otro lado, exploró las posibilidades sonoras de la forma sonata, amplió el alcance de los registros, y las dinámicas, y expuso un mayor virtuosismo técnico.

A pesar de su problema de salud y el aislamiento en el que vivía, juzgado misántropo, Beethoven se enfrentó con su destino y se entregó a su capacidad creadora. En las obras de este periodo se manifiesta un espíritu de lucha, expresado en el recurrente motivo del destino que hace alusión al designio ineludible al que se confronta el ser humano, y a la voluntad que nos podría llevar a la posible emancipación de nuestro ser.

Justo después de haber escrito su testamento, compuso la tercera sinfonía nombrada *Eroica*. Esta obra ha representado la línea divisoria entre la sinfonía clásica tradicional y el inicio del romanticismo musical. Se considera lo anterior, ya que se aprecia más carga emotiva, la orquesta es más grande y presenta mayor libertad en las extensiones del primer movimiento sinfónico (*Allegro con brío*). Otras de las obras representativas que compuso en esta época son la *Quinta y Sexta Sinfonías*, Op. 67 y Op. 68, la ópera *Fidelio*, el *Triple concierto* Op. 56, los cuartetos de cuerdas *Rasumovsky* Op. 59, las sonatas Op. 53 (Waldstein), Op. 81 (*Les adieux*) y Op. 57 (*Appassionata*).

A su regreso a Viena, el rey de Westfalia lo invitó a ser el nuevo maestro de capilla. Esto conllevaba que Beethoven dejara la capital imperial para vivir en una corte provinciana, también dejar atrás a sus amistades y mecenas para regresar a la vida servil de sus predecesores. Beethoven consideró la propuesta, por el salario que se le ofrecía. Sin embargo, el archiduque Rodolfo, el príncipe Kinski y el príncipe Lobkowitz, al saber de la situación, arreglaron su manutención con un pago mucho mejor que el que recibiría, con la condición de que residiera en Viena. Pero sus protectores ya mencionados no pudieron cumplir con el contrato, ya que al poco tiempo Lobkowitz quedó en bancarrota, y en 1812 el príncipe Kinski murió. Solamente pudo quedar bajo la protección del archiduque Rodolfo, quien lealmente le pagó su cuota anual.

A causa de las Guerras Napoleónicas de 1809, la familia imperial y el archiduque Rodolfo tuvieron que salir de Viena. A raíz de este suceso, Beethoven escribió la sonata *Les adieux* en remembranza a su amigo y mecenas Rodolfo. Poco después Beethoven se mudó a una

ciudad bohemia llamada Teplice. En estos años, había dejado de tocar el piano en público y en reuniones privadas y se había convertido en un hombre ermitaño por su sordera total. Fue hasta diciembre de 1813 que se escuchó en Viena una de sus obras maestras, la Séptima Sinfonía, la cual había comenzado a escribir dos años antes, dedicándola al conde Moritz von Fries. Se estrenó el 8 de diciembre, dirigida por el mismo compositor, en un concierto de caridad para los soldados heridos en la Batalla de Hunau, resultando un éxito.

Habían pasado 4 años entre la sexta y séptima sinfonías, por lo que en este periodo pudo componer el *Quinto concierto* para piano llamado *Emperador*, y el conjunto de piezas *Egmont* Op. 84. Por estos tiempos, su hermano Kaspar había enfermado de tuberculosis y, temiendo dejar huérfano de padre a su hijo Karl de seis años, nombró tutor a Beethoven y a su esposa Johanna. Cuando Kaspar murió en 1815, Beethoven peleó la custodia total de su sobrino Karl durante cinco años, hasta que finalmente ganó la disputa con Johanna. La contienda legal por su sobrino le restó tiempo para seguir componiendo, por lo que de esta época sólo se tiene el registro de las *Sonatas* Op. 101, 106 y 109 para piano, las *Sonatas* Op. 102 para violoncelo y piano, el ciclo de *Canciones a la amada inmortal* Op. 98 y la *Gran fuga* Op. 133 para cuarteto de cuerda. En este periodo, su mala salud y su carácter irritable hicieron que sus últimos años viviera casi aislado del mundo. Por otro lado, le era más complicado obtener ingresos estables de sus obras. Esto se debía a que las empresas editoriales habían perdido la confianza en él. Aparte del sufrimiento de Beethoven, el cual cargaba de toda su vida, tenía constantes problemas con su sobrino Karl, quien lo despreciaba. Su preocupación por el comportamiento de su sobrino fue rebasada cuando éste intentó suicidarse. Después de haberse recuperado de la herida en la cabeza por el disparo fallido, Beethoven y Karl establecieron una relación armoniosa. Al poco tiempo, ambos viajaron a Gneixendorf para visitar al hermano menor del compositor. Sin embargo, la salud de éste empeoró y en su viaje de regreso a Viena contrajo una enfermedad que lo llevó a la muerte el 26 de marzo de 1827. En sus últimos días, Beethoven había adquirido una conciencia filantrópica por los sufrimientos y la soledad que pasó durante su vida. Su nueva perspectiva, basada en la fraternidad, se plasmó en sus últimas obras, *Missa Solemnis* y *Novena Sinfonía*. La primera, de carácter religioso, la compuso en conmemoración del nombramiento del archiduque Rodolfo como arzobispo de Olmuz. En su última sinfonía,

inspirada en el poema *Oda a la alegría* de Friedrich Schiller, se vislumbró su amor a la libertad y a la humanidad como resultado de su trágica existencia.

2.2 Contexto histórico de la obra

La *Sonata* No. 23, en *fa menor*, Op. 57 fue compuesta entre 1804 y 1805, y publicada en febrero de 1807 en Viena bajo el subtítulo de *Appassionata*, impuesto por el editor hamburgués Craz. Está dedicada al conde Franz von Brunswick.

Existen dos versiones que relatan la creación de la Sonata Op. 57 y corresponden a sus primeros biógrafos, Ferdinand Ries y Anton Schindler. Según Ries, en el verano de 1804 Beethoven caminaba por la campiña de Döbling en Viena mientras tarareaba una melodía difusa que se entremezclaba con el viento. Al anochecer llegó a su casa y se sentó al piano para tocar lo que sería el tercer movimiento de la *Appassionata* concebida en aquel paseo.

Por otro lado, la versión de Schindler menciona que la obra se compuso en 1806 cuando Beethoven era huésped en Hungría del conde de Brunswick, a quien está dedicada. Al término de su estancia, durante su viaje de regreso visitó de paso al príncipe Lichnowsky en Silesia. Poco después, durante una reunión con algunos oficiales franceses, éste le pidió que tocara el piano pero Beethoven se negó y el príncipe lo amenazó con aprisionarlo. Esa misma noche el compositor huyó a Viena y durante el viaje cayó una tormenta mojando su equipaje y la partitura. Ya en esta ciudad, llegó con un amigo llamado Bigot a quien le mostró el manuscrito de la *Appassionata*. María, la esposa de Bigot, era pianista y leyó la Sonata ¡a primera vista! Finalmente, Beethoven le regaló el manuscrito que había alcanzado a dañarse por la lluvia de aquella noche.

2.3 Análisis de la obra

2.3.1 Allegro assai

Esta obra está compuesta en la tonalidad de Fa menor y se caracteriza por tener unidad motivica entre sus tres movimientos. El primero tiene forma sonata. La exposición abarca de los cc. 1 al 65 y presenta dos temas principales sobre los que se desarrolla todo el primer

movimiento. El desarrollo empieza en el c. 65 y va hasta el c. 134. En esta región se observan variaciones de los dos temas principales y constantes modulaciones a tonalidades lejanas. Finalmente, la reexposición va de los cc. 135 al 203, con su extensa *coda* que comienza en el c. 204.

SONATA NO.23 OP.57							
I Mov.							
Parte de la sonata	Exposición				Desarrollo		
Sección	Tema I	Transición	Tema 2	Codetta			
Tonalidad	Fm	Modulante	Ab	Abm---E	E---(Em)---	Cm---(Ab)---Db	Db---
Región Tonal	Tónica		Mediante		Modula de E a Em	Dom.---Med.---Sub.med-	Sub mediante
Descripción	Motivo principal+trino		Lírico	Motivo destino			Presentación Tema 2
No. Compás	cc.1-16	cc. 16-34	cc.34-50	cc.51-65	cc.65----77-80	cc.81-109	cc. 110-123

	Re-exposición				Coda				
Re-transición	Tema 1	Transición	Tema 2	Codetta	Coda				
C	Fm		F	Fm	Fm				
Dominante (pedal)	Tónica	Homónimo mayor			Tónica				
Motivo destino	Motivo principal+trino		Lírico	Motivo destino	Tema 1	Tema 2	Tema 1	Tema 2	
cc. 124-134	cc.135-152	cc.152-175	cc.175-190	cc.191-203	204-210	211-218	219-240	241-250	251-fin

La exposición inicia con el primer tema que va de los cc. 1 al 16. En la primera frase se presenta el tema principal que está dividido en dos semifrases. La primera, tiene dos células motivicas importantes: el motivo *a*, que se caracteriza por su ritmo punteado, y el motivo *b* que es la inversión del motivo *a*. El motivo *c* abarca la segunda semifrase y se desarrolla sobre la dominante.



Fig.1. L.V. Beethoven. *Sonata No. 23 en Fa menor* Op. 57, cc.1-4

Esta frase se repite un semitono arriba sobre el acorde de sexta napolitana. En el c. 10 se presenta el otro motivo que surge de la Quinta sinfonía y es llamado “destino”. Se erige sobre la nota Re bemol, la cual, anuncia una de las regiones tonales a las que se va a modular frecuentemente, como subdominante del relativo mayor.

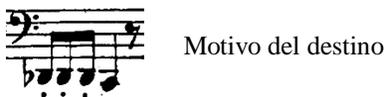


Fig.2. L.V. Beethoven. *Sonata No. 23 en Fa menor* Op. 57, c. 10

En el c. 17 empieza la transición, la cual inicia con acordes sincopados que se intercalan con los motivos del primer tema. Los ritmos contrastantes de las síncopas y el motivo *c* en el c. 24, hacen de la transición una sección rítmica y armónicamente inestable. Modula de la tónica hacia su relativo mayor a través de La bemol menor y utiliza el acorde de Fa bemol mayor (como submediante de La bemol menor) con lo cual se genera un carácter más trágico, como explica Charles Rosen¹. Así mismo, para evitar un cambio abrupto al segundo tema, presenta los modos mayor y menor de La bemol.



Fig. 3., cc. 25-31

Los tresillos de la transición funcionan como una nota pedal sobre la dominante de La bemol, la cual, hace un movimiento oblicuo y la transición de registro que prepara la entrada del

¹ Charles Rosen (2002). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial. pág. 240.

segundo tema. El segundo tema, que inicia en el c. 35, es de carácter lírico y es la inversión del primer tema en la tonalidad de La bemol mayor (relativa mayor de fa menor). La tonalidad y la dirección ascendente permiten el contraste con el primer tema.



Fig.4., cc.35-37

En el c. 41, una cadencia ampliada marca la conclusión del segundo tema. Dentro de la cadencia se observa el acorde de sexta napolitana en el c. 42, a través del cual se hace un giro al homónimo menor. La *codetta* que aparece en el c. 51, está en La bemol menor y presenta un cambio intempestivo de carácter, ya que a través de la dinámica, entre las figuras rítmicas de dieciseisavos y el registro grave, se genera un pasaje de carácter tormentoso. Entre los dieciseisavos de la mano derecha usa el ritmo del motivo del destino con variación melódica.



Fig.5., c.51

Después, dicho motivo se repite en la mano izquierda con una apoyatura de resolución agregada. La apoyatura de resolución sirve para conectar este pasaje con la transición de la *codetta* en el c. 60. En el c. 64, Beethoven escribe un *ritardando* a través de la aumentación rítmica del motivo *a* del primer tema.



Fig.6., c.64

El puente que nos conduce al desarrollo comienza en la tonalidad de Mi mayor (c. 66) y concluye en el c. 78. A partir del c. 79 empieza el desarrollo con el primer tema en Mi mayor. Éste tema se intercala entre ambas manos y pasa por las tonalidades de Do menor y La bemol mayor. En el c. 94 inicia una sección paralela a la transición del primer tema con un pedal de dominante que sugiere la modulación a Re bemol. Ésta se reafirma en el c. 109 con la entrada del segundo tema en Re bemol mayor. De éste surgen progresiones que se extienden hasta el c. 124. Mientras que, desde el bajo, que sostiene la armonía, comienza una escala ascendente sobre Re bemol mayor.



Fig. 7., cc. 109- 115

En el c. 119 inicia un enlace armónico de cuartas y de una serie de apoyaturas de resolución que se derivan en la transición de la *codetta*. Este pasaje prepara la entrada a la sección conclusiva del desarrollo que va de los cc. 124 al 135. La primera parte de esta sección está en la tonalidad de Fa menor y despliega arpeggios disminuidos del séptimo grado de Fa menor. Después se presenta el motivo del destino con un carácter impetuoso sobre la armonía de Do mayor. Este último pasaje de los cc. 131 al 134 funge como la cadencia ampliada que señala el final del desarrollo.

La reexposición inicia en el c. 136 sobre un pedal de dominante semejante al de la transición del primer tema. El esquema armónico de la exposición se repite al presentar la segunda frase sobre el acorde napolitano. Igualmente, el esquema estructural presenta las secciones en la misma disposición que en la exposición. El pasaje correspondiente al c. 152 comienza sobre el homónimo mayor para enlazar en la misma tonalidad al segundo tema que aparece en el c. 175. La *codetta* de la reexposición, que va de los cc. 190 al 203, regresa al modo menor y es paralelo a la *codetta* de la exposición. La *coda* comienza en la tonalidad de Fa menor y presenta el primer inciso del primer tema en aumentación rítmica.



Fig.8., cc. 203-205

En esta región, la transición al segundo tema se omite y se presenta directamente el segundo tema en Re bemol mayor.

De los cc. 218 al 238, surge un pasaje conclusivo sobre la sexta napolitana y comienza con un material derivado del motivo *b* del primer tema y finaliza con una serie de repeticiones del motivo del destino.



Fig.9., cc. 218 y c. 1.

La última repetición del motivo del destino retoma el carácter sombrío del primer tema. A partir del tiempo marcado *Più Allegro*, se presentan el segundo tema y el motivo del destino con un carácter más agitado que el presentado en la exposición. La conclusión de la *coda* inicia en el c. 252 y presenta el motivo del destino con acordes de tónica y dominante, y los acordes sincopados provenientes de la transición del primer tema de la exposición. El primer movimiento finaliza con los motivos del primer tema, los cuales recorren los registros del teclado hasta terminar con la misma nota Fa en el registro 2 del primer tema.

2.3.2 *Andante con moto-attacca*

El segundo movimiento está en la tonalidad de Re bemol mayor, y se conforma de un tema y variaciones. El tema es de carácter armónico y tiene textura de coral. Dicho tema se divide en dos periodos de los que se derivan tres variaciones. El primer periodo se conforma de dos

frases simétricas que contienen los motivos principales. La frase antecedente se compone de dos semifrases. La semifrase *a* presenta dos motivos principales *a* y *b*, que fungen como las células motivicas del resto del segundo movimiento. Cabe destacar el motivo *b*, que surge como una variación del motivo del destino. En la semifrase *b* aparecen las primeras diferencias de los motivos *a* y *b*. En la mitad del c. 4, el ritmo de dieciseisavo con punto y treintaidosavos surge como una variación del motivo *b* y del motivo del destino en disminución rítmica. La frase consecuente se basa en la primera frase, pero con diferencias armónicas que le dan mayor densidad sonora y expresividad al tema. La voz del bajo lleva otra melodía que se mueve en movimiento contrario a la melodía de la voz superior.

Periodo 1

Fig.10. L.V. Beethoven. *Sonata No. 23 en Fa menor, Andante con moto* Op. 57, cc. 1-8

Periodo 2

Fig.11., cc. 9-16

Cada una de las variaciones presenta el tema una octava más arriba y con figuras rítmicas que manifiestan la aceleración del movimiento. La primera, va de los cc. 17 al 32, y se divide en dos periodos que son paralelos al tema respectivamente. El primero se extiende hasta el c. 24 y el segundo va de los cc. 25 al 32. Esta variación se diferencia por el bajo desplazado, el

cual produce un ritmo sincopado, y por nuevos motivos melódicos que funcionan como enlaces entre las frases.

La segunda variación va del c. 33 al 48 y comienza con el tema una octava ascendida. En esta sección se desarrolla mayor movimiento por los acordes arpegiados, entre los cuales sobresale la melodía principal. La tercera variación, de los cc. 49 al 72, está en el registro agudo del teclado, a una octava arriba de la anterior. En ésta, omite las barras de repetición del tema y de las variaciones anteriores, las cuales son sustituidas por la repetición escrita de los periodos. El primero de la tercera variación, se extiende del c. 49 al 65. El tema de la voz superior se encuentra en la mano derecha con un ritmo sincopado, y el acompañamiento se elabora con el bajo de Alberti en treintidosavos. En el c. 57 aparece el clímax del movimiento con la resolución a la tónica. Después de éste, sigue la repetición del periodo anterior, que abarca de los cc. 65 al 72. En este pasaje invierte el tema de la voz superior a la mano izquierda y lo enriquece con un mayor contenido armónico.

En el segundo periodo de la tercera variación, que va de los cc. 65 al 80, se intercalan los temas entre ambas voces. En el c. 76 comienza el pasaje de transición que conecta la variación con la *coda* del movimiento. En el c. 81, ésta retoma el tema con variaciones rítmicas y alterna los registros de las semifrases. El final del segundo movimiento no se resuelve a la tónica, sino que termina con un acorde de séptima disminuida que conecta al tercer movimiento.

2.3.3 Allegro ma non troppo-presto

Está elaborado en forma sonata y se encuentra en la tonalidad de Fa menor. En este movimiento se rompe la simetría tradicional de dicha estructura al extender las secciones del desarrollo y la reexposición, en las cuales también se le da un lugar protagónico a la región armónica de la subdominante. Por otra parte, la unidad del movimiento se da por la interconexión que existe entre los motivos temáticos.

Allegro ma non troppo							
Parte de la sonata	Exposición					Desarrollo	
Sección	Introducción	Tema 1	Transición	Tema 2	Codetta		Re-transición
Tonalidad		Fm	Modulante	Cm	Cm	Bb---Fm	Fm
Región Tonal		Tónica		Dominante	Dominante	Subdominante...Tónica	Tónica
Descripción	Motivo de cuarto con punto y octavo. Motivo de grupos de dieciseisavos.	Primer sujeto. Ritmo del motivo destino	Progresiones	Segundo Sujeto. N6	Tema 1 en canon	Superpone los dos temas	
No. Compás	cc.1-19	cc. 20-35	cc.35-75	cc.76-99	cc.100-117	cc.118-174	cc. 175-210

Allegro ma non troppo					
Parte de la sonata	Re-exposición				Coda
Sección	Tema 1	Transición	Tema 2	Codetta	Coda
Tonalidad	Fm	Modulante	Fm	F mayor	Fm
Región Tonal	Tónica		Tónica	Tónica	Tónica
Descripción	Primer sujeto.		Segundo sujeto	Motivo destino. Primer y segundo sujetos	Motivo destino
No. Compás	cc.211-226	cc. 227-265	cc.267-286	cc.287-307	cc.308-361

En la introducción de la exposición se presenta el elemento rítmico principal de esta sección, el cual se deriva del motivo *a* del primer movimiento y del *b* del segundo movimiento. Éste se divide en las dos células rítmicas del cuarto con punto y octavo, y el ritmo anacrúsico de octavo y cuarto con punto.



Fig.12. L.V. Beethoven. *Sonata No. 23 en Fa menor, Allegro ma non troppo*, Op. 57, cc.1-6

La aceleración del tiempo comienza en el c. 3 por la disminución de la figura rítmica anterior. Los dieciseisavos son otro elemento característico, ya que generan un *Perpetuum mobile* en casi todo el movimiento. Así mismo, este ritmo incesante produce un carácter ansioso que alude a la idea de una lucha contra la vorágine del tiempo, esencialmente causada por el aumento de la sordera de Beethoven y lo que traía consigo. La introducción va del c. 1 al 20 y presenta el motivo principal.



Fig.13., cc. 5-7

Está sobre la armonía de dominante, por lo que se crea una tensión que se extiende hasta la cadencia del c. 20. El primer tema inicia en este compás, en Fa menor y tiene una extensión de dos frases de cuatro compases cada una. Se conforma del motivo de la introducción en los cc. 5 a 7, mientras el ritmo anacrúsico en la mano izquierda de los cc. 3 y 4.



Fig.14., cc. 20-23

La primera frase se repite en el c. 24 sobre el segundo grado descendido, evocando la importancia del acorde de sexta napolitana en esta sonata. El ritmo anacrúsico presenta su primera variación por el octavo añadido en el c. 28. De este nuevo motivo se van a derivar los siguientes dos compases, 32-34 y 36-39.



Fig.15., cc. 28-29, 32-34, 36-39

La transición comienza en el c. 35. Se construye con la variación de los motivos del c. 32 en la mano izquierda y del c. 28 en la voz superior. Este esquema se prolonga a través de la transición por medio de progresiones. En el c. 72, empieza a modular a la dominante menor

sugiriendo la tonalidad del segundo tema, el cual inicia en el c. 76 en la tonalidad de Do menor. El motivo principal del segundo tema está elaborado sobre el acorde de sexta napolitana, y la mano izquierda es una derivación del motivo rítmico de la introducción.



Fig. 16., c. 28

El puente a la *codetta* aparece en el c. 96. El final del mismo surge del motivo del destino del primer movimiento.



Fig.17., cc. 99-100

La *codetta* entra en el c. 100 y reafirma la tonalidad de do menor. Esta sección presenta el primer tema a manera de canon y hace progresiones con el motivo del destino del puente.



Fig. 18., cc. 100-103

La exposición termina en el c. 117 con un acorde de séptima disminuida de Si bemol mayor.



Fig. 19., c. 117

El desarrollo entra en el c. 118 y comienza en la tonalidad de Si bemol menor. Su textura es de carácter contrapuntístico, ya que superpone los temas principales o derivaciones de éstos. Una pequeña introducción del desarrollo presenta el primer tema en la dominante. Después, en el c. 125, un motivo derivado del contorno melódico del segundo tema indica la entrada del primer tema en la tónica en el c.126. La estructura armónica de este pasaje es similar a la de la exposición, ya que a partir del c. 126 se presenta el primer tema y se repite en el c. 130 sobre la armonía de la sexta napolitana.



Fig. 20., cc. 126-129

En el c. 142 inicia un pasaje con ritmos sincopados que aluden al motivo de la transición. En el c. 149 empieza la primera modulación a Fa menor que resuelve hasta el c. 157. La cadencia a la retransición aparece en el c. 167 sobre la dominante de Fa. La retransición inicia en el c. 175 en la tonalidad de Fa menor. Está elaborada con una serie de arpeggios primero de sexta napolitana y después de séptima disminuida. La disminución de la figura rítmica de dichos arpeggios sugiere un *rallentando*. El motivo que aparece de los cc. 100 al 104 proviene de la *coda* del primer movimiento.



Fig.21., *Allegro ma non troppo*, cc. 100-104, *Allegro assai*, cc. 204-205

La conclusión de la retransición comienza en el c. 205 sobre un pedal de dominante, que funge como una cadencia perfecta que resuelve a la reexposición. El ritmo anacrúsico indica la entrada de la reexposición en el c. 211.



Fig. 22., cc. 211-213

La primera parte de la reexposición comienza en la tonalidad de Fa menor, con el primer tema enriquecido armónicamente. El segundo tema entra en el c. 267 con la misma estructura de la exposición, pero continúa en la tonalidad de Fa menor. Una sexta y cuarta cadencial señala el comienzo de la *codetta* que entra en el c. 287 en la misma tonalidad de la sección anterior. En el c. 299 inicia un puente conformado por acordes de séptima de dominante con el ritmo del motivo del destino. A través de las barras de repetición del c. 307 se remarcan dos aspectos importantes. Primeramente, se reitera en la armonía de séptima disminuida de Si bemol menor, y a través de la nota Sol bemol se recuerda la relación con la sexta napolitana del motivo del destino. Por otro lado, señala la melodía y al ritmo del motivo del destino.



Fig.23., cc. 306-307

Finalmente, la *coda* inicia en el c. 308 y se encuentra en Fa menor.



Fig. 25., cc. 308-324

Esta sección se divide en dos partes. La primera, va de los cc. 308 al 325 y se conforma de dos periodos con la misma estructura. Por otro lado, la repetición del segundo periodo se da en el relativo mayor y presenta una cadencia perfecta que indica el principio de la segunda parte, la cual, abarca del c. 326 al final. En ésta que retorna la tonalidad de Fa menor, se

desarrolla en la mano izquierda la cual es una derivación del tema principal, mismo que aparece en la mano derecha. Este mismo motivo se reduce a dos notas con el carácter anacrúsico del octavo y cuarto con punto que alude al motivo rítmico de la introducción. El pedal marcado del c. 353 al final, es original y expresa la densidad sonora y el carácter grandioso con que se termina la sonata.

2.4 Opinión personal

La sonata *Appassionata* me ha llevado a madurar mi concepción musical a través de conocer más a profundidad algunas de las circunstancias sabidas que rodeaban al compositor. Así mismo, a través del análisis pude relacionar el discurso musical con ciertos ideales revolucionarios que se mencionan en diversas biografías del compositor.

En esta obra, Beethoven plasmó la enorme riqueza de los afectos a través de los cuales nos encamina a las profundidades anímicas del ser humano.

Remitiéndome a una de las impresiones que generó en mí la *Appassionata*, cabe destacar la expresión en donde hallan voz los ideales más elevados del compositor, como lo son la introspección y el sufrimiento transformados en un impulso que lo llevó a componer esta obra. Así mismo, me permite contemplar la tragedia contrastada con elementos sublimes que producen un anhelo biófilo.

3- Sergei Prokofiev: Sonata No. 3 en la menor, Op. 28

3.1 Síntesis biográfica

Sergei Prokofiev nació en la ciudad de Sontsovka el 23 de abril de 1891. Fue hijo único de Serguei Alexéivich Prokofiev y María Grigórievna Zhítkova. Los primeros 13 años de su vida creció en su tierra natal rodeado de un ambiente rural; en su autobiografía relata su infancia como una época feliz en la que se dedicaba a jugar en la naturaleza. El acercamiento de Prokofiev al campo le permitió escuchar y familiarizarse con las melodías típicas ucranianas que los campesinos cantaban; este folclor nacional en la música influyó muchas de las melodías en sus obras de la edad adulta. Por otro lado, desde su infancia temprana comenzó a desarrollar el gusto por la música culta, ya que su madre escuchaba e interpretaba obras de Beethoven y Chopin en el piano. Dicho entorno despertó su gran creatividad y su visión lúdica hacia la vida, estas dos características también se manifestaron en sus composiciones de años posteriores. Sus primeras lecciones de piano y de notación musical las tomó con su madre; de esta manera, obtuvo las herramientas necesarias para crear sus primeras piezas para piano y pequeñas obras de índole teatral.

Durante los años de infancia, sus padres notaron el gran talento que poseía al observar la facilidad musical precoz para tocar el piano y la inventiva que mostraba para crear melodías. En invierno de 1901, la familia viajó a Moscú en busca de un ambiente en el que se viviera un entorno profesional en la música. En dicho viaje conocieron al compositor y maestro del Conservatorio de dicha ciudad, Serguei Táneiev, quien al escuchar la interpretación de Prokofiev advirtió su gran potencial, sugiriendo que iniciara los estudios serios de música en Moscú. Durante el periodo en Sontsovka del joven músico, sus padres contrataron a Reinhold Glière, alumno de Táneiev, quien le dio clases de composición, armonía y orquestación.

En 1904, prosiguió sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo, en donde estudió con los compositores Anatol Liadov y Nikolai Rimski-Korsakov. Este último describía a Prokofiev como un alumno talentoso e inmaduro, ya que por su carácter juguetón mostró rechazo e incompreensión hacia sus clases, las cuales, le resultaban de poco interés para su ingenio subversivo. Su concepción musical tendía a la experimentación y difería de las enseñanzas de sus maestros, por lo que empezó a desarrollar su propio estilo musical en busca de una libertad creadora que más tarde lo llevaría a ser uno de los grandes compositores del vanguardismo musical en Rusia. En 1909, recibió un diploma de artista libre, por lo cual,

decidió seguir escribiendo sin la tutoría de algún maestro en el área de composición. Sin embargo, aún requería ampliar su educación en las materias de dirección musical y piano, por lo que le pidió clases a la pianista y renombrada maestra Anna Esípova, con quien perfeccionó su descuidada técnica pianística, y en la materia de dirección orquestal lo guió Nikolai Cherepnin. Por otra parte, su padre quería una educación completa para su hijo, por lo que le educó en disciplinas ajenas a la música, como matemáticas, geografía, incluso ajedrez, por citar algunas. Esta diversidad de conocimientos le permitió desarrollar una mentalidad más compleja, ordenada y tenaz que se reflejó en su trabajo musical. En esta época retomó las formas del clasicismo como *suite*, sonata, *scherzo*, marcha, sinfonía, la ópera y el concierto para instrumento solista y orquesta; desarrolló, además, un lenguaje musical vanguardista con el manejo de intervalos disonantes, la superposición de acordes disímiles, la complejidad cromática, ritmos muy percutivos y repetitivos, así como, su particular estilo grotesco. Estas características se escuchan en sus nueve sonatas para piano, en las cuales se conserva el uso de recursos propios del neoclasicismo, y el lenguaje lírico ruso expresivo y transparente, que se oponía al romanticismo cargado de vehemencia exacerbada.

Tiempo después, en 1910, comenzó a componer importantes obras como el *Concierto para piano y orquesta no. 1*, la *Sonata no. 2* para piano, la *Ópera Magdalena*, *Toccata Op. 11*, y las *Diez piezas para piano Op. 12*.

En 1909, se graduó como pianista en el Conservatorio de San Petersburgo, y cinco años más tarde egresó como compositor y director de orquesta. En 1914 ganó el concurso Rubinstein, en donde tocó su primer *Concierto para piano y orquesta en re bemol mayor*, el cual fue controversial para los maestros y el director del Conservatorio, debido a que se requería interpretar un concierto clásico y un Preludio y Fuga del *Clave Bien Temperado*. Sin embargo, tras la oposición de Prokofiev a esta imposición, interpretó su propio Concierto junto una Fuga del *Arte de la Fuga*. Por un lado, el público que estaba acostumbrado a la tradición tonal sentía un profundo rechazo hacia su música, la cual les parecía tormentosa e inarmónica, mientras que en otros despertaba una gran admiración por sus innovaciones musicales de gran energía y autenticidad. A pesar de las fuertes críticas de las que era sujeto, continuó con sus indagaciones musicales impulsado por su talante firme y revolucionario. Estas características que denotaban su personalidad y su música atraían la atención y la

simpatía de los revolucionarios soviéticos. Sin embargo, Prokofiev, al igual que su padre, mostraba desinterés hacia la política.

En sus años de estudiante conoció a miembros de las “Veladas de música contemporánea” en las que presentó las *Cuatro piezas* Op. 4 para piano que en otros foros del Conservatorio habían causado controversia en el público a causa de los sonidos escandalosos y enérgicos, temáticas y un título que hacían referencia a lo infernal, además de disonancias como parte fundamental de su música. Estas características le dieron el nombre de “el niño malo de la música rusa”. A pesar de ello, estas mismas fueron las que interesaron a los miembros de este círculo de la vanguardia que se enfocaba a difundir la música de los compositores más novedosos de la época, como Ravel, Debussy, Dukas, Schoenberg y D’Indy, entre otros. La presentación de Prokofiev en este nuevo foro y el haber conocido en un viaje a Londres a Diaghilev, quien era un empresario ruso fundador de la compañía de los ballets rusos, fue el lanzamiento de su carrera profesional.

Diaghilev le sugirió que escribiera un ballet en colaboración con el poeta simbolista Gorodetzki sobre temas de las viejas leyendas rusas, por lo que compuso la *Suite escita*. Aunque el proyecto con Diaghilev quedó inconcluso en ese momento, la obra se estrenó en 1916 como una *suite* orquestal. Más tarde, Diaghilev desempeñó un papel central en el crecimiento artístico de Prokofiev al convertirse en su administrador y asesor artístico. En esta época también compuso los ballets *Chout*, Op. 21, *El jugador*, *El paso de acero*, *El bufón*, y *El hijo pródigo*.

Años antes, habían comenzado las dificultades políticas en Europa, las cuales estallaron en la Primera Guerra Mundial. Prokofiev, evitando ser reclutado para ésta, ingresó nuevamente al Conservatorio para estudiar órgano. En 1918, a pesar de la incertidumbre política en Rusia interpretó las *Visiones fugitivas* y las sonatas números 3 y 4. Evidentemente, la sociedad en Petersburgo no se preocupaba por el arte ni por la música estrepitosa de Prokofiev, por lo que este mismo año salió de Rusia, que se encontraba en plena revolución. Embarcó para EE. UU en donde estrenó *El amor por tres naranjas*. Así mismo, en esta época también escribió *Los cuentos de la vieja abuela* y *El ángel de fuego*. Sin embargo, no encontró una respuesta favorable del público ni de los críticos a sus novedosas composiciones, siendo calificado como “bolchevique” en el arte. En 1921 reescribió el *Concierto para piano y orquesta no. 3 en do mayor*, el cual había empezado a componer en 1913. El estreno resultó un éxito en

Chicago y en París. Cabe destacar que en años posteriores esta obra se convirtió en su Concierto de mayor popularidad por ser más asimilable musicalmente que los otros (con excepción del primero), por su originalidad melódica, la multiplicidad de colores armónicos y su energía rítmica. En 1923, contrajo matrimonio con una cantante española, Lina Llubera, con quien tuvo dos hijos. A fines de este año se instaló en París, en donde encontró un ambiente más dispuesto y abierto para escuchar su música, siendo descrito por la crítica francesa como uno de los músicos que marcaban la época y la nueva corriente vanguardista. En este periodo, su estilo musical se definía más claramente como música de vanguardia, ya que utilizaba armonías disonantes empleadas de manera abrupta, al igual que ritmos violentos, un sonido nítidamente metálico principalmente en sus obras para piano, y el uso de la politonalidad en sus obras tales como en el *Quinteto Op. 39*, en Sol menor, y en la *Sinfonía No. 2 Op. 40*. En 1935 regresó para residir en Rusia, en donde se tuvo que alinear a la formalidad musical y al realismo soviético establecidos por el estado, el cual había condicionado la creatividad de los artistas bajo sus estándares politizados. En esta época compuso el *Concierto para violín*, en sol menor, *El teniente Kizhé*, *Romeo y Julieta*, y *Pedro y el lobo*.

En el contexto de la URSS, el arte se convirtió en un medio para difundir su ideología política a la sociedad. Prokofiev, al verse ligado a los estándares soviéticos, y con la finalidad de que no se prohibiera su música, se vio obligado a escribir bajo los parámetros tonales, utilizando melodías de gran lirismo y ligadas a la tradición folclórica rusa. Sin embargo, esto le impulsó a tomarse discretas libertades en su aparente formalidad y obediencia, pues con aún mayor creatividad desarrolló sus experimentos armónicos y musicales dentro del marco del realismo soviético. A pesar de haber pasado de innovaciones armónicas poco usuales (para la tradición conservadora) a música más *cantabile*, en general sus obras fueron catalogadas como música con gran influencia del mundo occidental, por lo llegó a tener asperezas con las autoridades por componer música ajena al pueblo, hasta el punto de ser prohibidas algunas de sus obras. Por otro lado, el gobierno interfirió en el matrimonio de Lina y Prokofiev sospechando que como extranjera pudiera influir en él ideológicamente. En 1948, Lina fue enviada al gulag por el estado soviético. Ese mismo año, el compositor se casó con Mira Mendelssohn, quien trabajó como su secretaria y vivió hasta su muerte. Durante este periodo cabe destacar que compuso la ópera *Guerra y Paz*, la *Sinfonía No. 5*, la ópera soviética *Semión Kotko* y la obra

musical de la película *Iván el terrible*, en colaboración al director de cine y teatro Serguéi Eisenstein, con quien también participó componiendo la música para la película *Alexander Nevski*. Sin embargo, en 1948 su música fue catalogada como “formalista” por el Politburó, por lo que tuvo que acotarse a componer dentro de los parámetros del realismo socialista. En esta época compuso, la *Sonata No. 9, Cuentos de un hombre auténtico* y en 1952 la *Sinfonía No. 7*, por la cual fue galardonado con el premio Stalin.

En el último año de su vida su música fue censurada por el régimen soviético, quedando Prokofiev y Mira Mendelssohn en la pobreza, hasta que el 5 de marzo el compositor falleció a consecuencia de una hemorragia cerebral. Años más tarde, sería considerado como uno de los dos representantes de la música de vanguardia en Rusia junto con Igor Stravinsky, y el más destacado representante de la escuela de composición soviética al lado de Dimitri Shostakovich. Su obra influyó a muchos jóvenes compositores, entre los que destacan Aram Khachaturian y Dimitri Kavalevsky.

3.2 Contexto histórico de la obra

La primera versión de la Sonata No. 3, al igual que de la Primera y la Cuarta, data de 1907. En conjunto, se titulan *De los antiguos cuadernos*. Cuando las ideó aún estudiaba en el Conservatorio de San Petersburgo. Demostró un especial interés por las formas clásicas, como la sonata. Estos hechos influyeron en la madurez de su estilo compositivo, como se observa en la tercera Sonata. En aquella época, Rusia se encontraba bajo el gobierno zarista, pero cuando diez años más tarde retomó y reelaboró estas obras de juventud y finaliza la Sonata (1917), estalla la Revolución. Se trata del periodo anterior a 1918 de Prokofiev, antes de que saliera de su País a causa de los conflictos internos. Finalmente, la esta Sonata fue concluida en la primavera de 1917 en San Petersburgo y la dedicó a Boris Verin. La obra se publicó en 1918 por A. Gutheil y Prokofiev la estrenó en abril del mismo año.

3.3 Análisis de la obra

La Sonata No. 3, en La menor, de Prokofiev pertenece a la corriente del neoclasicismo musical y corresponde al periodo temprano del compositor. A pesar de tratarse de esta tendencia, integra elementos de los estilos clásico, barroco y contemporáneo. De los recursos del barroco usa técnicas contrapuntísticas como el principio del canon, la inversión de los motivos principales, y la polifonía, la cual genera armonías nuevas que son propias de la música contemporánea. Así mismo, se caracteriza por ser una sonata muy rítmica. De los recursos del clasicismo, aparte del uso de la forma sonata, se observan reminiscencias de la figura del bajo de Alberti. Por otro lado, emplea el concepto de Liszt en su *Sonata en Si menor*, de la transformación temática, incorporando además varios movimientos dentro de uno solo.

La obra tiene una exposición que equivale al *Allegro*, el segundo tema se asemeja al movimiento *Adagio*, el desarrollo es similar al tercero en *Allegro*, y la reexposición se parece a un final *Presto*. Sin embargo, en la reexposición el segundo tema sólo aparece como un puente a la *coda*. Por otro lado, el concepto de la tonalidad es inestable porque continuamente modula a las tonalidades cercanas a través de cromatismos que desestabilizan el centro tonal. La Sonata tiene cohesión porque a partir de pocos motivos surgen los temas principales, los cuales Prokofiev transforma a través de técnicas contrapuntísticas, como la inversión, la aumentación, la disminución y la superposición de temas.

SONATA NO.3 Op.28							
Allegro tempestoso							
Parte de la sonata	Exposición					Desarrollo	
Sección	Introducción	Tema 1	Transición	Tema 2	Codetta		
Tonalidad	E-Am-E	Am	Modulante	C	C	Am	Modulante
Región Tonal	Dom.-Ton-Dom.	Tónica		Mediante	Med	Tónica	
Descripción	Motivo acompañamiento Motivo de cuarto con doble punto y dieciseisavo	Motivo Principal del Tema 1		Motivo lírico		Presentación del Tema 2	Sección del Climax
No. Compás	cc.1-26	cc. 27-53	cc.54-57	cc.58-85	cc.86-93	cc.94-145	cc. 146-154

Parte de la sonata	Reexposición		Coda
Sección	Tema 1	Codetta	Coda
Tonalidad	Am	Am	Am
Región Tonal	Tónica	Tónica	Tónica
Descripción	Presenta el Tema 1 con variaciones	Superposición de motivos	Ritmo del Tema 2
No. Compás	cc.154-188	cc. 189-204	cc.205-234

La exposición abarca del cc. 1 a 93, y se conforma por la introducción, primero y segundo temas. Al principio de la obra (c. 3) se presenta el primer motivo melódico perteneciente a la introducción, el cual es una figura rítmica punteada que asciende por saltos.

Motivo de la introducción



Fig. 1. S. Prokofiev. *Sonata No. 3 en La menor* Op. 28, cc. 3-5

Dentro de éste aparecen dos motivos principales que funcionan como las células rítmicas de la Sonata: el tresillo en el acompañamiento, y el cuarto con doble puntillo y dieciseisavo, que nombraremos motivo *a*.



Fig. 2., c. 7

Motivo *a*

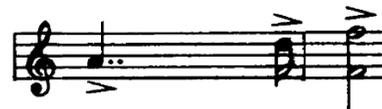


Fig. 3., c. 3-4

La obra inicia con una introducción, que va de los cc. 1 a 26 con un movimiento desenfadado que se origina por el ritmo de tresillos y por el acorde de dominante. Estos crean un énfasis hacia la tónica que resuelve en el primer tema.

En los cc. 14 y 15, surge un pasaje de transición que conecta la región de la dominante a la tónica en el c. 16. Los ritmos de dicho pasaje se derivan de las dos células motivicas

principales. El ritmo de los tresillos en el bajo es una variación del acompañamiento, puesto que omite la primera nota de cada uno desplazando la acentuación del tiempo fuerte. Esta figura emula la reminiscencia de un bajo de Alberti, mientras que el ritmo del octavo con punto y dieciseisavo es la disminución del motivo *a*.



Fig. 4., c. 14-15

En el c. 16 aparece la primera variación del motivo de la introducción en la tónica. Este se construye sobre el contorno melódico de dicho motivo en el c. 3.



Fig. 5., cc. 16-17



Fig. 1., cc. 3-5

A través de los cc. 20 al 26 se figura un pasaje de transición que retoma la tonalidad de Mi mayor para hacer luego una cadencia que marca el final de la introducción.

En el c. 26 ésta concluye con la cadencia $V_2 - I$, la dominante con el quinto grado alterado descendientemente de medio tono. La disposición de las voces sugiere un tratamiento inusual que le resta énfasis a la resolución. El primer tema abarca de los cc. 29 a 35. Está construido con un movimiento al espejo, y surge del acompañamiento y de una variación del motivo *a*. Este primer tema se vuelve a repetir en el quinto grado, dominante menor.



Fig. 6., cc. 29-30.

Del c. 52 al 57 se presenta un pequeño puente que modula cromáticamente a Do mayor. El segundo tema va de los cc. 58 a 93; es contrastante con el primero por su naturaleza lírica y por su tonalidad en Do mayor (relativa mayor de La menor). Tiene un periodo que abarca de los cc. 58 a 65 y se repite con variaciones, un puente de los cc. 78 a 85, y concluye con una *codetta* de los cc. 86 a 93. Esta sección se caracteriza por ser inestable armónicamente, ya que a través de los movimientos cromáticos de las voces implicadas se hacen inflexiones a las tonalidades cercanas. Así mismo, se caracteriza por tener una textura polifónica de cuatro voces y utilizar el principio imitativo del canon.



Fig. 7., cc. 58-61.

El motivo principal del segundo tema (nombrado motivo *b*) se deriva del de la introducción, pero en inversión.

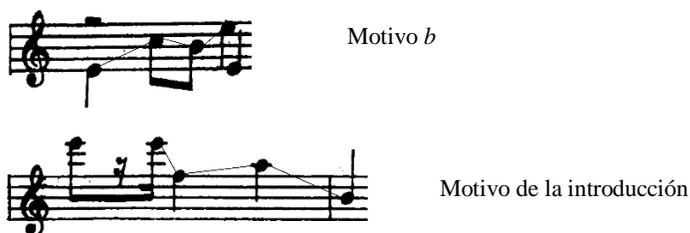


Fig. 8., c.58 y cc. 16-17

El motivo *b* aparece en la voz de la contralto y pasa a la voz de la soprano en el tercer tiempo del c. 58. El canon de la primera semifrase no es exacto en la voz de la contralto, ya que se agregan tres notas que ascienden por grado conjunto y que interrumpen la imitación. Cabe destacar que la figura de tres notas ascendentes se convierte en un motivo protagónico en el c. 67 y en la sección del desarrollo en los cc. 103 y 114. Por otro lado, la voz central hace un movimiento circular de tetracordes que ascienden y descienden, y que al igual que la figura

anterior reaparecen en la sección del desarrollo. Este pasaje hace una inflexión a La menor, y nuevamente retoma la tonalidad de Do mayor en los siguientes dos compases.



Fig. 9., cc. 58-59.

En el c. 66 el segundo tema aparece en la mano izquierda seguido de tres notas ascendentes en el c. 67, mientras que el acompañamiento de la mano derecha imita una variación de bajo de Alberti que se deriva del motivo *b*.



Fig. 10., cc. 58 y 66

La primera frase del segundo tema se repite transpuesta y con variaciones en los cc. 70 a 77. La ambigüedad tonal del pasaje se aclara cuando aparece la dominante de Do mayor en el c. 73. En el c. 78 entra un puente de ocho compases que se construye con el ritmo del segundo tema creando una nueva melodía. Por otro lado, el motivo de la mano izquierda presenta un ritmo sincopado.



Primera semifrase del puente del tema *b*.

Fig. 11., cc. 78-79.

Finalmente, la *codetta* comienza en el c. 86 con una melodía *cantabile* que se deriva de los motivos *a* y *b*. Las voces restantes se mueven armónicamente con acordes arpegiados que establecen el retorno definitivo a la tonalidad de Do mayor.

El desarrollo abarca de los cc. 94 a 154 y se basa principalmente en el segundo tema. Es una parte extensa e inicia en la tonalidad de La menor. Así mismo, se observa la continua superposición de motivos diferentes y un mayor uso de acordes y arpeggios. La primera

semifrase presenta una escala que se deriva del movimiento al espejo que se encuentra en el primer tema. Después aparece un elemento motivico de carácter marcial. Éste es un híbrido del motivo *a*, del de la introducción en disminución, y del contorno melódico del motivo *b* con variación en los intervalos.



Fig. 12., c. 96

En el c. 100 el pasaje cromático indica la modulación a Re menor, establecida en el c. 101. En el c. 103 se observa la superposición de cuatro motivos. La figura de la voz de soprano se construye a partir del contorno melódico de los motivos *b* y de la introducción en disminución. Por otra parte, la voz central mantiene la armonía en Re menor a través de un ostinato que surge de la figura de las tres notas ascendentes del segundo tema. De este mismo, deriva el motivo de las terceras cromáticas del grupo de tetracordes.



Fig. 13., c. 103

En el c. 105 se despliegan una serie de arpeggios basados en las notas Fa, Mi, Re y Fa que se repiten formando una progresión melódica. Los que son ascendentes, derivan del acompañamiento del segundo tema en disminución del c. 66, mientras que los descendentes surgen del contorno melódico del segundo tema.

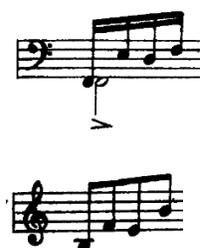


Fig. 14., cc. 105 y 66



Fig. 15., cc. 16-17 y 106

En el c. 107, se transporta el esquema del c. 103 a la tonalidad de Fa mayor, sin embargo, adquiere un carácter percusivo por los acentos repetidos.



Fig. 16., c. 107

En el c. 114 nuevamente Prokofiev sobrepone tres motivos importantes. Por una parte, la voz de la soprano construida sobre el ritmo del motivo *b* y el motivo melódico del puente del segundo tema en el c. 82. La voz central se deriva del motivo arpegiado del c. 106. Finalmente, la voz del bajo de las tres notas ascendentes en el c. 59 desarrolla una escala que llega hasta el c. 117, en donde termina el pasaje.



En el c. 118 inicia otro pasaje que sugiere un estilo posromántico, tanto en la manifestación del carácter de gran ímpetu, como en el acompañamiento de la mano izquierda con sus saltos octavados que aluden al estilo pianístico desarrollado en el periodo romántico.

Por último, en el c. 122 aparecen las tres notas ascendentes tomadas del segundo tema en la voz de la contralto y conducen hacia el tiempo marcado *Moderato*. En este pasaje se expone

claramente el segundo tema con sus cuatro voces. El c. 123 presenta el segundo tema en la voz de la soprano, retomando un tiempo tranquilo, al igual que en el segundo tema. Así mismo, se observa la textura polifónica elaborada por la voz del bajo que mediante una nota pedal sostiene el movimiento cromático de las voces del tenor y la soprano que ascienden cromáticamente. Este esquema se repite en forma de progresión y se extiende a lo largo de dos frases. Después, en el c. 132, aparece un puente conformado por la yuxtaposición de los motivos rítmicos y melódicos del segundo tema. Las voces empiezan a descender cromáticamente hasta el c. 140. En este compás inicia un pasaje de carácter grandioso y con claras influencias de los compositores románticos. En la mano derecha se encuentra el motivo lírico y en la mano izquierda el motivo sincopado del puente del segundo tema. Este esquema se repite con acordes de novena en diferentes posiciones y prepara la entrada de la sección climática de la obra. El esquema estructural del clímax (c. 146) está elaborado con un ornamento a modo de arpeggio en el inicio de cada compás, que fija la región armónica en *Do mayor* e impulsa el movimiento de las tres voces que conforman dicha sección. La voz de la soprano se basa en el motivo rítmico de la *codetta* del segundo tema (c. 86), la voz intermedia mantiene la base armónica con una nota pedal, y la voz del bajo asciende diatónicamente empezando con un acorde de supertónica. Los compases subsiguientes son transposiciones del esquema anteriormente descrito. La parte del desarrollo concluye en el c. 153 con un acorde tipo *cluster* cimentado sobre la nota Mi, la cual cumple la función de dominante de la siguiente tonalidad en La menor.

The image displays two systems of musical notation, measures 146-149. The top system features a vocal line (soprano) with a melodic ornament and a bass line with a chromatic pedal point. The bottom system shows a similar structure with a different melodic line and bass accompaniment. The tempo/mood is marked 'con elevazione'.

Fig. 18., cc. 146-149

En el c. 154 empieza la retransición con el acompañamiento usado al inicio que prepara la entrada al primer tema. La reexposición empieza en el c. 154 y termina en el c. 204 utilizando esencialmente el primer tema, nuevamente en la tonalidad de La menor.



Fig. 19., cc. 164-165

En el c. 189 se emplea el segundo tema como un puente que concluye la reexposición. Éste se construye con el motivo *a* en el bajo, el segundo tema en la voz de la contralto y el motivo acompañamiento en la voz de la soprano. Finalmente, aparece la *coda* que va de los cc. 205 a 234. En esta sección entremezcla los motivos principales del segundo tema y de la introducción en un tiempo más rápido y nervioso. El motivo de la mano derecha se basa en el puente del segundo tema (c. 78), mientras el bajo delinea un cromatismo ascendente entremezclado con una nota pedal que señala la región armónica del pasaje. Esta sección crea una constante tensión hasta el final por la articulación en *staccato*, las armonías cromáticas y la dinámica que va en *crescendo*.



Fig. 20., cc. 205-206

Por último, surge el ritmo motivo *b* con un temperamento categórico, y se repite en el c. 232 con los acordes de la dominante auxiliar que finalmente resuelven a la tónica octavada, la cual concluye con una variación del motivo *a*. Esta terminación nos señala las libertades no sólo estructurales de la obra, sino el final poco usual de la armonía conclusiva Re bemol - La menor, en contraste con la típica cadencia perfecta empleada en los finales de la sonata clásica.



Fig. 21., cc. 232-234

3.4 Opinión personal

Dentro del ambiente que rodeaba a Prokofiev durante su juventud, se permeaban rispideces políticas que llevaron a la Revolución, así como un aceleramiento de la producción industrial. Dichas circunstancias se pudieron haber expresado de forma sustancial en su tercera Sonata. Esta obra denota una tendencia subversiva en el tratamiento compositivo, ya que rompía con la tradición musical de aquel entonces. Además, aparecen motivos con carácter ansioso que evocan la energía contenida de la sociedad antes de una revolución. Así mismo, se observan timbres metálicos como reflejo de acontecimientos hirsutos a su alrededor y de los ruidos de la creciente industrialización. Entre los sonidos que escuchamos en la obra, contrasta una melodía sencilla (segundo tema) que alude a los cantos tradicionales rusos.

Sin embargo, entre estas características, pienso que el elemento predominante es el incesante ritmo percusivo, que me lleva a pensar en la importancia que ha tenido a lo largo de la historia. Considero que esta Sonata me remite a una concientización del ritmo como elemento primitivo.

4- C. Saint- Saëns: Concierto para piano y orquesta No. 2, en *sol menor*, Op. 22

4.1 Síntesis biográfica

Camille Saint-Saëns, nació el 9 de octubre de 1835 en París. Originario de un pequeño pueblo de Normandía llamado Saint-Saëns. Los padres de Camille, Víctor y Clémence, nunca se imaginaron el amargo destino que les esperaba. A los dos meses de haber nacido el único hijo que tuvieron, su padre murió de tisis pulmonar, la cual probablemente llegó a transmitir a Camille. Los médicos le recomendaron entonces que el bebé respirara aire del campo hasta que su salud se viera fortalecida. Ante dichas circunstancias, quedó a cargo de una nodriza en Corbeil a lo largo de dos años. Después, pasó al cuidado de su madre y su tía Charlotte Masson, con quienes vivió durante su infancia.

En aquél entonces, Charlotte tenía un piano arrinconado que casi no tocaba, hasta que el pequeño Camille y Clémence llegaron a vivir a su casa. Al ver el interés que el niño mostraba por el instrumento, su tía le enseñó lo poco que sabía. Pronto se dio cuenta del gran talento y la facilidad que tenía para la música, pues a los cinco años ya componía y tocaba obras sencillas de Haydn y de Mozart. Reconociendo sus limitaciones para guiarlo en la música, le confiaron su educación al pianista y pedagogo Camille Stamaty. Pero no sólo destacó por su curiosidad y sus habilidades precoces en este arte, también mostró interés hacia otras disciplinas, ya que disfrutaba de sus clases particulares de literatura, latín y griego.

Cuando cumplió los diez años de edad, Stamaty le organizó su debut como pianista en la famosa sala Pleyel, en donde interpretó el *Tercer concierto para piano y orquesta*, en do menor de Beethoven, y el *Concierto No. 15*, en si bemol mayor de Mozart. La buena dirección de su talento lo llevó a entrar al Conservatorio de París tres años después, por lo que tuvo que abandonar sus estudios de ciencia y literatura para dedicarse totalmente a la música.

Durante sus primeros años entraba de oyente a las clases de órgano de François Benoist, y más tarde comenzó los estudios formales de este instrumento, gracias a los cuales ganó su primer concurso en 1851. Por otro lado, estudiaba composición con Jacques Halévy y recibió consejos de Charles Gounod. Alrededor de estos años, conoció las obras literarias de Víctor Hugo y, fascinado por ellas, se inspiró para musicalizar poemas del escritor, componiendo numerosas obras dedicadas al mismo.

Tiempo después, en 1852, concursó para obtener el *Grand Prix de Rome*; aunque nunca ganó este concurso, ese mismo año recibió el primer lugar de la *Société Sainte-Cécile* con su cantata *Ode à Sainte-Cécile*.

Cuando tenía 18 años de edad, escribió su *Primera Sinfonía* en mi bemol mayor, la cual se estrenó en el invierno de 1853 en París. Esta obra fue reconocida por grandes músicos de la época, como Schumann, Rossini, Berlioz y Gounod. Durante estos años, también conoció a Franz Liszt, con quien tiempo después consolidó una sólida amistad. Liszt lo reconocía como un joven prometedor y lo consideraba el mejor organista del mundo. En ese mismo año, comenzó a trabajar como organista en la iglesia Saint-Merry, y dos años después compuso la *Misa* Op. 4 dedicada al abate Gabriel de Saint-Merry. A raíz de su nuevo trabajo, el abate lo invitó al primero de sus viajes a Italia para escuchar al coro de la Capilla Sixtina.

Tras los nuevos éxitos en su carrera temprana, su fama iba creciendo, pues en 1856 nuevamente ganó el concurso de la *Société Sainte-Cécile* con su *Sinfonía Urbs Rome*. Así mismo, obtuvo el cargo de organista en la prestigiosa iglesia de la Madeleine en París y ganó una plaza como maestro de piano en la Escuela Niedermeyer. En esta última enseñó a algunos de los que serían los más renombrados compositores de los años posteriores en Francia, como Eugène Gigout y André Messager, pero sobre todo Henri Duparc y Gabriel Fauré. Alrededor de estos años, compuso el *Primer Concierto para piano y orquesta*, Op. 17, el *Tercer Concierto para violín*, la ópera *Le timbre d'argent*, y el famoso *Trío para piano*, Op. 18.

Cuando Saint-Saëns pasaba por la mediana edad empezó a interesarse en escribir ópera, por esta razón comenzó a asistir a los ensayos de Berlioz para aprender sobre dicho género musical. Una de las obras que escribió en este periodo fue la cantata *Les noces de Prométhée*, con la que ganó un concurso que conmemoraba la *Grande Fête Internationale du Travail et de l'Industrie*.

Años previos a que se desatara la guerra franco-prusiana, Saint-Saëns dio numerosos conciertos. En una de sus giras conoció al pianista, director de orquesta y compositor ruso Anton Rubinstein, con quien entabló una estrecha amistad y tiempo después compartió el podio en la sala Pleyel de París. Se sabe que de esta amistad surgió el *Segundo concierto para piano y orquesta* que compuso para Rubinstein.

En 1868, en reconocimiento a su exitosa carrera, se le concedió la distinción de caballero de la Legión de Honor. Ésta era una orden que se les otorgaba en Francia a las personas que lograban excepcionales méritos.

En ese entonces, el director del *Théâtre Lyrique*, Leon Carvalho, le dio un libreto nombrado *Le timbre d'argent* para que lo musicalizara. Saint-Saëns trabajó en esta ópera y la terminó en la ciudad de Louveciennes. Después de un tiempo de arduo trabajo, se iba a estrenar en el Teatro de la Ópera Cómica, sin embargo, el estreno se interrumpió al estallar la guerra franco-prusiana en 1871, durante la cual, Saint-Saëns se enroló como soldado de la Guardia Nacional. De esta época, se conoce que ofreció algunos conciertos que iban dirigidos a sus camaradas de guerra. Durante este doloroso suceso, ese año fundó la Sociedad de Música en colaboración con Gabriel Fauré, César Franck, Romain Bussine, y otros destacados músicos. Dicha Sociedad estaba destinada a fomentar y apoyar la obra de los nuevos compositores franceses.

Sin embargo, la situación sociopolítica que se vivía en Francia se agravó con el movimiento de la Comuna de París, por lo que decidió refugiarse durante un tiempo en Londres. Con las presentaciones que dio pronto ganó renombre ante el público inglés, siendo el inicio de una carrera exitosa en esta ciudad.

Pasó algún tiempo para que se apaciguara la situación sociopolítica en Francia. Mientras tanto Saint-Saëns continuaba con su productiva vida musical y su espíritu viajero. En 1873, se trasladó a la cálida ciudad de Argel. El clima en este lugar le permitía mantener la débil salud de sus bronquios, pasó entonces dos meses en los que se ocupó de escribir el esbozo de su ópera *Samson et Dalila*. De este periodo data el oratorio *Le déluge*, sobre un texto de Louis Gallet. Así mismo, en 1874 escribió una de sus obras famosas, el poema sinfónico *Danse Macabre*. Para escribirla se basó en el poema del mismo nombre de Henri Cazalis, y en el invierno de 1875 se estrenó en París obteniendo un gran éxito. De esta etapa también se tiene el registro de su ópera cómica *La princesse jaune*, su poema sinfónico *Le rouet d'Omphale*, *Phaéton* y *La jeunesse d'Hercules*.

Además, gracias a sus dones multifacéticos, empezó a escribir asiduamente como crítico musical en los periódicos *Revue bleue*, en el *Renaissance littéraire et artistique*, y en la *Gazette musicale*.

A los 40 años de edad conoció a la joven Marie-Laure Truffot, con quién se casó en 1875. Un año después nació su primer hijo, André, y al poco tiempo tuvieron al segundo Jean-François. Cundo comenzaba a consolidarse su familia, sufrieron un terrible golpe al perder a su hijo primogénito tras haber caído de una ventana a sus dos años de edad. A esto le siguió otra tragedia cuando el bebé Jean-François murió a causa de una neumonía. La pareja todavía estuvo relacionada durante tres años, pero la muerte de sus dos hijos definitivamente destruyó su matrimonio y nunca más se volvieron a ver. Contrariamente a lo que se esperaría, este doloroso periodo lo llevó a una etapa de mucha productividad, en la que se dedicó a componer con mayor intensidad que antes.

Además, se dedicó a escribir artículos para el diario *L'Estafette* y poco después estrenó su ópera *Le timbre d'argent*, en febrero de 1877 en el *Théâtre Lyrique et Dramatique* de París, la cual dedicó al mecenas Albert Libon. Éste le dio un apoyo económico para que sólo se dedicara a componer. Pero meses después Libon murió, y en conmemoración a su benefactor le compuso el *Réquiem*, Op. 54. Más adelante, viajó a Londres para una interpretación de su cantata *La Lyre et le Harpe*, en donde conoció y tocó para la reina Victoria en el castillo de Windsor. El apoyo y el éxito que recibió en Londres lo inspiraron para componer la ópera *Henri VIII* sobre un tema de Shakespeare y Calderón. La obra se estrenó en 1883, pero Saint-Saëns no pudo disfrutar del éxito de su trabajo, ya que por motivos de salud tuvo que descansar un tiempo en Argel y en Cauterets.

Por sus logros obtenidos recibió la distinción francesa de oficial de la Legión de Honor en 1884. En aquel entonces compuso la *Rhapsodie d'Auvergne* y la *Tercera Sinfonía* que posteriormente dedicó a la memoria del fallecido Franz Liszt. Entre tanto, dedicaba sus ratos libres a escribir artículos para *L'Estafette*. En estos escritos expresaba fuertes críticas hacia el *wagnerismo*, por lo que una parte de su público en Alemania empezó a mostrar rechazo hacia el compositor. El 22 de enero de 1886, Saint-Saëns ofreció un concierto en la Sociedad Filarmónica de Berlín y fue recibido con injurias y chiflidos. En otras varias salas de la ciudad se le denegó la entrada por las mismas críticas que llegó a manifestar hacia la música alemana.

En el verano decidió viajar a un pueblo en Austria. En este corto tiempo concibió la *suite* orquestal de carácter zoológico *Le carnaval des animaux*. A petición del compositor, esta joya musical (*Le carnaval des animaux*) se dio a conocer y se popularizó tras su muerte.

En abril de 1887, se le invitó para dirigir una serie de conciertos en San Petersburgo. En esta época escribió el *Capricho sobre temas daneses y rusos* dedicado a la zarina María Feodorovna, *La fiencée du timbalier* y la *Habanera para violín y orquesta*. En ese intervalo viajó a Argel para librarse del frío invierno de Europa; durante este periodo compuso su gran ópera titulada *Ascanio* y se programó para marzo de 1889, aunque no pudo presenciar el estreno, ya que en este lapso su madre murió. El dolor por tal la pérdida le causó una profunda depresión que lo llevó a exiliarse de Francia por algún tiempo y viajar a Argel, Egipto, y España. Después de ello continuó viajando por diferentes lugares del mundo.

Al poco tiempo de haber regresado a París nuevamente emprendió un viaje a Ceilán y El Cairo, en donde se inspiró en la vida exótica de oriente para escribir la fantasía para piano nombrada *África*, el *Capricho Árabe* para piano, y el *Canto Sáfico* para violonchelo. En el invierno de 1893 viajó a las islas Canarias; por aquel entonces su actividad musical ya había disminuido notablemente. Así que en esos días ocupó el tiempo en escribir su libro filosófico titulado *Problemas y misterios*. También se dedicó a viajar a la India, a la península de Indochina y a las islas Poulo Condor. En estas últimas se inspiró para escribir el esbozo de la ópera *Brunehilda* sobre los relatos merovingios de Agustín Thierry, la *Segunda Sonata* para violín y piano, Op. 102, y el *Quinto Concierto* para piano y orquesta en fa mayor.

Para esta época, Saint-Saëns ya había ganado renombre en Europa y su música recorrido parte de América y África. Alrededor de 1907, tras una vida llena de éxitos en materia musical se le otorgó el título *honoris causa* de la Universidad de Cambridge junto con el compositor ruso Tchaikovsky.

Casi al final de su vida, se dedicó al periodismo en los años previos y durante la guerra de 1914, expresando su animadversión hacia los invasores de su patria. Por causa de la guerra tuvo que interrumpir sus viajes al extranjero, aunque no duró mucho su cautela, ya que en 1915 partió a Estados Unidos para una gira de conciertos y más tarde viajó a América del sur y al Mediterráneo. En sus últimos días se trasladó a Béziers para la representación de su obra *Antígona*, y a París para unos ensayos de su ópera *Ascanio*. A su regreso a Argel le dio un resfriado que se agudizó en una congestión pulmonar fatal. Murió a los 86 años en el Hôtel de l'Oasis, en Argel, habiendo dejado un legado musical francés al mundo.

4.2 Contexto histórico de la obra

Años previos a que se desatara la guerra franco-prusiana, Saint-Saëns daba numerosos conciertos alrededor de Europa. En una gira conoció al distinguido pianista y director ruso Anton Rubinstein. De este encuentro surgió una estrecha amistad entre ambos músicos. Rubinstein le expresó su anhelo de dirigir en París, y Saint-Saëns le ofreció componer un concierto para piano que Rubinstein dirigiría en aquella ciudad. Por lo que durante la primavera de 1868 escribió en tres semanas el *Segundo Concierto para piano y orquesta no. 2 en sol menor*, y lo dedicó a Madame A. de Villers née de Haber. Como tuvo poco tiempo para componerlo, apenas lo pudo estudiar como para haber logrado una buena interpretación en público. La obra se estrenó el 13 de mayo de 1868 en la famosa sala Pleyel con Saint-Saëns como pianista y Rubinstein como director de orquesta. Sin embargo, por la falta de estudio y las evidentes fallas en el concierto, no brilló como se esperaba, con excepción del *Scherzo* que resultó un éxito. La segunda función fue pedida por el público y Rubinstein actuó como pianista, la cual fue muy aplaudida.

Éste, es el más conocido de los conciertos para piano de Saint-Saëns y se ha distinguido como un verdadero “caballito de batalla” por su brillantez, su dificultad técnica, su belleza y elegancia musical.

4.3 Análisis de la obra

El Concierto No. 2 en Sol menor se conforma por tres movimientos. El primero: *Andante sostenuto* en la tonalidad de Sol menor. Después, el segundo: *Allegro scherzando* en Mi bemo mayor. Y el tercero: *Presto* en Sol menor. La estructura de este concierto difiere de la forma tradicional del concierto, ya que los tres movimientos tienen la forma sonata, y no presenta un movimiento lento.

4.3.1 *Andante sostenuto*

Este movimiento está elaborado en forma sonata. Es el más expresivo del Concierto, con un carácter eminentemente romántico.

Concierto No. 2, Op. 22							
Andante sostenuto							
	Exposición					Desarrollo	
Sección	Introducción	Tema 1	Transición	Tema 2	Codetta		Retransición
Tonalidad	Gm	Gm	Modulante	Bb mayor		Modulante	
Región tonal	Tónica	Tónica		Mediante			
Descripción	Carácter improvisatorio, dieciseisavos y cuarto.	Tema expresivo, motivo a y motivo acompañamiento	Motivo de la transición, octavas ascendentes	Tema lírico		Fragmentos de Tema 1 y 2	Carácter transitorio
No. Compás	1-10	11-18	19-28	29-37	38-40	41-51	51-61

Reexposición				
		Transición B	Tema 2	Coda
Gm		Modulante	Gm	Gm
Tónica			Tónica	Tónica
Tema 1: orquesta	Tema 1: piano	Surge de la introducción	Var. Tema 1 y 2	Material: intro.
61-64	65-69	70-88	89-99	100-fin

El Concierto comienza con una apasionada introducción de carácter improvisatorio y de gran sonoridad, en Sol menor, en *tempo Andante*. Se puede decir que se asemeja a los estilos del barroco, como la *toccat*a, la fantasía y el preludio. Esta introducción muestra una variante estructural del concierto clásico y presenta una textura armónica y contrapuntística en donde destaca la primera célula motívica, que denominaremos *a*.



Fig. 1. C. Saint-Saëns. *Concierto No. 2, en Sol menor Op. 22, 1er Mov., Andante sostenuto*, (tercer sistema).

A partir de la entrada del motivo *a*, se genera un mayor movimiento a través de la aceleración del *tempo*. Así mismo, se crea una tensión armónica por el vaivén que se da entre la dominante y la tónica a través de las progresiones de arpeggios.

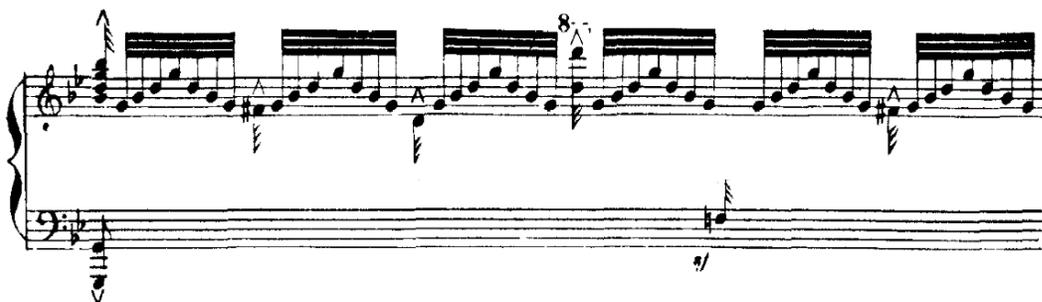


Fig. 2. C. Saint-Saëns. *Concierto No. 2, en Sol menor* Op. 22, 1er Mov., *Andante sostenuto*, (quinto sistema).

Esta tensión armónica se incrementa con la entrada de los acordes en *fortissimo*, en donde el bajo octavado asciende cromáticamente hasta llegar a la dominante (Re menor). La fuerza acumulada en esta sección prepara la entrada grandiosa de la orquesta en la tónica, haciendo una cadencia V- I que marca el inicio del *Andante sostenuto*. Dentro de este pasaje, que es de carácter conclusivo, destaca un motivo que nombraremos *b*, y va a ser la base de la transición.

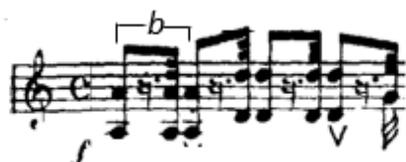


Fig. 3., c. 5

La sección del primer tema está en la tónica y abarca los cc. 12 a 18. Es presentado por el piano y se extiende a través de una frase *cantabile* y apasionada. En éste se aprecia un motivo derivado de *a*, y otro en el acompañamiento que nombraremos *b¹*, conformado por acordes arpegiados. En el motivo *a¹* se usa el intervalo de cuarta descendente como base del contorno melódico, el cual es el mismo que se utilizará en el segundo tema.



Fig. 4., cc. 12-15

La melodía del primer tema se repite octavada y con adornos en los cc. 16 a 18, en donde hace una cadencia perfecta que marca el final del primer tema.

Éste nos recuerda el Estudio Sinfónico No. 11 de Robert Schumann, ya que ambos temas tienen ciertas coincidencias en el carácter, en la tonalidad (el Estudio está en Sol sostenido menor, sólo un semitono arriba del primer tema del Concierto), en el intervalo de inicio, cuarta justa descendente, y en el acompañamiento, los dos se basan en acordes arpegiados.

Tema del Estudio No. 11



Primer tema

Fig. 5. R. Schumann. *Estudio Sinfónico No. 11, en Sol sostenido menor* Op. 13, cc. 2-3.
C. Saint-Saëns. *Concierto No. 2, en Sol menor* Op. 22, 1er Mov., cc. 12-13

La transición aparece en el c. 19 y se extiende hasta el c. 28. Esta parte se divide en dos partes que se distinguen por tener estructuras distintas. La primera surge del motivo *b*, el cual es

presentado a manera de diálogo entre el piano y la orquesta. Por otro lado, en el tercer tiempo del compás presenta un motivo de resolución, conformado por un semitono descendente, que nombraremos *c*.



Fig. 6., c. 19

La segunda sección de la transición aparece en el c. 23 y se compone de un pasaje de octavas descendentes en *fortissimo*, que generan un carácter apasionado, mismo que se empieza a calmar a partir del c. 24 con unos arpeggios en *diminuendo* y con la reducción del *tempo*, los cuales sugieren un cambio de sección.

El segundo tema abarca los cc. 29 a 37 y se desarrolla sobre la tonalidad de Si bemol mayor (relativo mayor de Sol menor). Éste tema contrasta con el primero por tener un carácter nostálgico y presentado en un *tempo* más tranquilo. Por otra parte, en el segundo tiempo del c. 30 se observa el motivo *c* que proviene de la transición (Mi bemol- Re), que fungirá como base en el desarrollo.



Fig. 7. segundo Tema, cc. 29-32

La melodía del segundo tema se desarrolla sobre el contorno melódico del primero y presenta las mismas distancias entre los intervalos (4^a descendente), pero con variaciones rítmicas.



Tema 1



Tema 2

Fig. 8. cc. 12-13 y 29-30

El segundo tema termina en el c. 35 y comienza un pasaje de carácter transitorio. La *codetta* va de los cc. 38 a 40, primero presentando una escala descendente en el piano y luego un arpeggio que recorre registros extremos en el teclado, mientras que la orquesta hace un acompañamiento armónico. Por la sonoridad del registro agudo en el teclado se crea un carácter dulce en un *tempo* tranquilo, el cual se dirige a una sexta y cuarta cadencial que indica el final de la exposición.

El desarrollo va de los cc. 41 a 60 y comienza en Sol menor. La parte del piano inicia con unas progresiones que surgen del motivo *b*¹ y *c* (semitono descendente), mientras la orquesta toca notas pedal que van señalando los cambios armónicos. A partir del c. 48 empieza a modular hacia la tonalidad de Do menor a través del acorde de Sol mayor, dominante, que aparece como nota pedal en la orquesta. Hacia el c. 49, cambia la estructura de las progresiones y surge un pasaje conformado por otra variación del motivo *b*.

Estas progresiones tienen un movimiento cromático que generan un carácter nervioso con una tensión creciente.



Fig. 9., c. 49

A partir del c. 53 aparece la retransición, en donde continúan las progresiones que están basadas en el motivo *c* (semitono descendente), pero octavadas, lo cual crea mayor densidad sonora, acumulando tensión. Ésta se acrecienta en el c. 54 al aparecer un pedal de dominante de Sol menor en la orquesta y más adelante en el piano con las escalas octavadas ascendentes (cc. 57-60). La retransición dirige toda la energía hacia la entrada de la reexposición en el c. 61.

En ésta, que abarca los cc. 61 a 99, presenta los temas en el mismo orden que en la exposición y reestablece la tonalidad de Sol menor. Por otro lado, la primera parte de la reexposición funge como el clímax del primer movimiento. El primer tema aparece en la orquesta mientras que el piano hace una serie de adornos virtuosos. Éstos crean cromatismos que incrementan la tensión del pasaje.

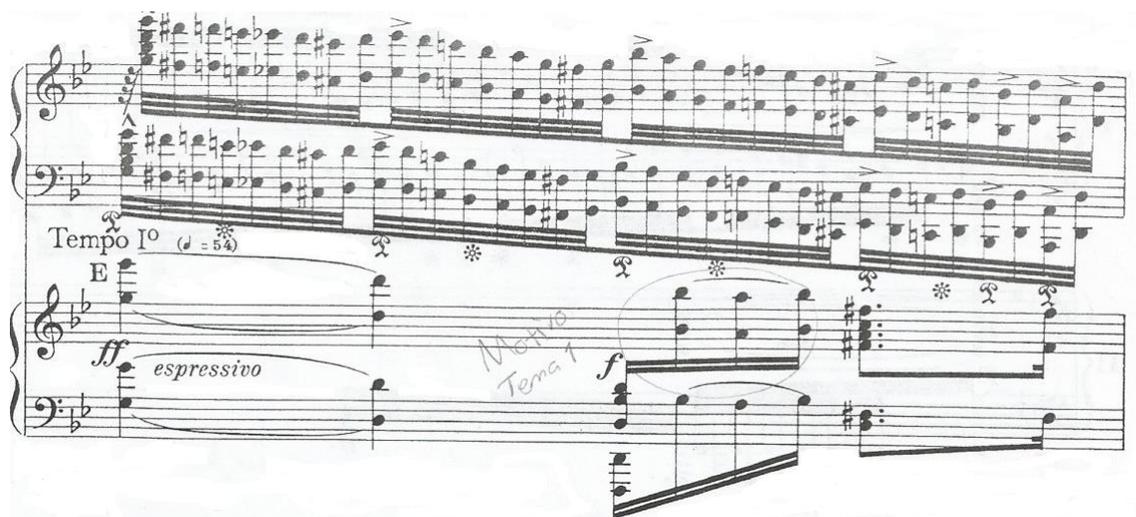


Fig. 10., c. 61

A partir del c. 65, aparece el primer tema en el piano, sin embargo, está con un acompañamiento de arpeggios. Esta melodía se pierde y sólo queda una variación del motivo *a* en la orquesta, mientras que el piano hace el acompañamiento con los arpeggios, los cuales crean un carácter grandioso y de gran intensidad que contrasta con el carácter del primer tema en la exposición.

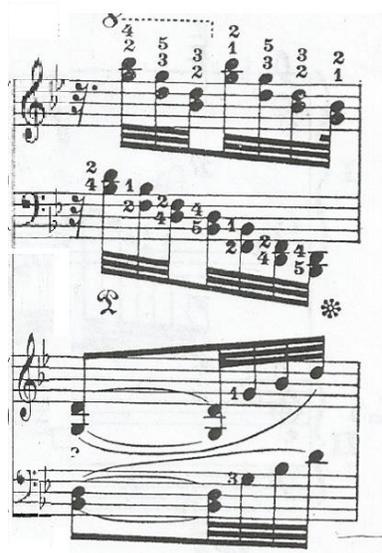


Fig. 11., c. 63

La transición de la reexposición inicia en el c. 70 y termina en el c. 88. Esta parte se divide en dos secciones, la primera va de los cc. 70 a 74, y se trata de un episodio de carácter improvisatorio presentado por el piano. Dentro de esta sección aparece un motivo derivado de la introducción, el cual se repite generando una progresión.



Fig. 12., c. 70

La segunda sección se encuentra en los cc. 75 a 88. Este pasaje comienza a modular a Sol menor y es simétrico a la transición de la exposición, pero reducido en longitud. A partir del c. 82 los arpeggios y el movimiento contrapuntístico dan la impresión de recordar el segundo tema, el cual comienza en el c. 89 como una cadencia con el pedal de dominante en el bajo, y entremezcla variaciones de los temas principales.

Fig. 13., c. 89-90

La cadencia resuelve en el c. 95 en donde reafirma la tonalidad en Sol menor. Este pasaje se caracteriza por ser contrapuntístico y por dar la entrada nuevamente a la orquesta como acompañamiento armónico. Finalmente, la *coda* aparece en el c. 100 y es casi igual a la introducción de la exposición. Termina con una cadencia ampliada, y por última vez presenta el motivo de la transición que es interpretado al unísono por la orquesta.



Fig. 14., cc. 116-118

4.3.2 *Allegro scherzando*

Es un movimiento tipo *scherzo* con un carácter dancístico. Comienza con una exposición que abarca de los cc. 1 al 130 y se conforma del primer tema (cc. 5 al 57), la transición (cc. 57-74), el segundo tema (cc. 75-97) y la *codetta* (cc. 97-128).

Concierto No. 2, Op. 22									
Allegro scherzando									
	Exposición							Desarrollo	
Sección	Introducción	Tema 1			Transición	Tema II	Codetta	Episodios	Retransición
Región armónica	Tónica (Eb)	Eb		Eb		Bb (V)	Bb (V)	Comienza Ebm, modula	
Subsección		A	B	A	B	C	D		
Descripción	Timbales	Tema 1 staccato, tipo scherzo	Episodios	Tema I	Episodios	Tema lírico, tipo vals		Pasajes formados entre I y II.	
No. Compás	1-4	5-21 (piano) 13-21 (orquesta)	21-40	41-49 (orquesta) 49-57 (piano)	57-74	75-86 (orquesta) 87-97 (piano)	97-128	128-205	205-218

Reexposición					
Sección	Tema I	Transición	Tema II	Cierre	Coda
Región armónica	Tónica (Eb)		Eb	Eb	Eb
Subsección	A	B ¹	C ¹	D ¹	
Descripción	Tema I	Episodios	Tema lírico, tipo vals	Elementos de la codetta	Elementos tema I
No. Compás	218-226 (piano) 226-234 (orquesta)	234-255	255-267 (orquesta) 268-278 (piano)	278-304	305-fin

Al comienzo del movimiento aparece una pequeña introducción de cuatro compases que es interpretada por los timbales en la tonalidad principal (Mi bemol mayor). Desde la introducción se vislumbra la naturaleza rítmica del movimiento, tipo danza. Al motivo conformado por los grupos de tres octavos, lo denominaremos *a*, el otro, *b*, el cual se constituye por la anacrusa de *a*.



Fig. 15. C. Saint-Saëns. *Concierto No. 2, en Sol menor* Op. 22, Mov. *Allegro scherzando*, cc. 1-4

El primer tema se elabora sobre la tonalidad de Mi bemol mayor (tónica) y se divide en dos secciones, A y B. La A presenta dicho primer tema en el piano (cc. 5 al 13) y después en la orquesta (13 al 20), abarcando una frase de cuatro compases que se conforman de los motivos *a* y *b*.



Fig. 16. C. Saint-Saëns. *Concierto No. 2, en Sol menor* Op. 22, Mov. *Allegro scherzando*, cc. 5-8

La sección B, que va de los cc. 21 a 40, inicia en la dominante (Si bemol mayor) y se conforma de episodios que se intercalan con los motivos del primer tema. En el c. 41 se repite la sección A nuevamente en la tónica, en donde hace su entrada dicho tema en la orquesta (cc. 41 al 49) y luego se pasa al piano (cc. 49 al 57). En el c. 56 surge una cadencia que marca la modulación a Si bemol mayor. La transición comienza en el c. 57 y se conforma de episodios que provienen de la sección B y de fragmentos del primer tema. A partir del c. 68, las escalas ascendentes en el piano sobre la armonía de dominante le dan una tensión al pasaje que se resuelve hasta el c. 75 con la entrada del segundo tema.

Éste inicia en el último octavo del c. 76 por la orquesta, con dos compases de introducción que hace el piano, y se desarrolla sobre la tonalidad de Si bemol mayor (dominante de Mi bemol mayor). Dicha introducción, que sirve de acompañamiento al segundo tema, establece un ritmo muy marcado de danza. Más adelante, la melodía principal es presentada por la orquesta con un carácter lírico y soñador. El material rítmico del segundo tema se basa en los motivos *a* y *b* variados, a partir de los cuales se genera uno nuevo que nombraremos *c*.



Fig. 17., cc. 88-95

De los cc. 88 al 95, la melodía del segundo tema pasa al piano como una respuesta a la orquesta. En el c. 96 aparece un episodio de carácter conclusivo que funge como el cierre del segundo tema. La *codetta* o la sección D entra en el c. 103 y continúa sobre la tonalidad de Si bemol mayor. Esta sección se compone de una variación del motivo *c*, que aparece como una apoyatura de resolución, y de episodios que se derivan de fragmentos de los dos temas principales.



Fig. 18., c.c. 104-105

A partir del c. 128 inicia un puente que llevará al desarrollo, compuesto de una escala descendente en el piano que modula hacia Mi bemol. En el c. 131 inicia el desarrollo y se extiende hasta el c. 218. Esta sección es modulante, y se caracteriza por presentar episodios y pasajes formados entre el primer y segundo tema. El primer tema es presentado por la orquesta en Mi bemol mayor, y en el c. 139 el piano lo repite en el homónimo menor (Mi bemol menor). En el c. 149 surge un nuevo pasaje en el piano, de carácter modulante, que denominaremos *d*, el cual se basa en el acompañamiento del segundo tema. Es de naturaleza lúdica, por su articulación (*legato-staccato*) y por el vaivén entre los registros agudo y medio en el teclado.



Fig. 19., cc. 149-150

En el c. 184 aparece el segundo tema en el piano en la tonalidad de Mi bemol mayor. Mientras que la orquesta mantiene la estabilidad armónica a través de notas pedal. Hacia el c. 199 surge un pasaje que es simétrico a la introducción de la exposición, y funciona como el preámbulo de la retransición, la cual entra en los cc. 203 a 220, en donde la orquesta sugiere la tonalidad de Mi bemol mayor con la nota pedal de dominante que se despliega sobre el ritmo de la introducción. La extensa sección del desarrollo concluye en el c. 221 con una cadencia perfecta.

La reexposición abarca de los cc. 218 a 304. El primer tema es presentado en los cc. 221 a 234 en la tónica. La transición o sección B^I, aparece en los cc. 234 a 256 y expone episodios que se derivan de fragmentos de la exposición y el desarrollo. De los cc. 257 a 278 se encuentra el segundo tema en la tónica, con variantes en la parte de la orquesta. El cierre del segundo tema comienza en el c. 278 y se mantiene sobre la tonalidad original (Mi bemol mayor). En esta sección nuevamente se observa el motivo *c* con fragmentos del desarrollo, los cuales preparan la entrada de la sección final del movimiento.

La *coda* aparece en el c. 305 en Mi bemol mayor y la orquesta retoma fragmentos del primer tema, los cuales intercala con otros en la parte del piano, en un *diminuendo* progresivo. A

partir del c. 337 el solista interpreta arpeggios en *pp*, sobre el acorde de Mi bemol mayor, acompañados por los sonidos de tónica y dominante que toca el timbal. El segundo movimiento concluye con una cadencia perfecta, presentando un final sutil en *ppp*.



Fig. 20., cc. 334- 337

4.3.3 Presto

El tercer movimiento se distingue por su carácter virtuoso en la parte del piano, siendo el más demandante técnicamente.

Concierto No. 2, Op. 22								
Presto								
	Exposición							Desarrollo
Sección		Tema 1			Transición	Tema II	Codetta	
Subsección	A	B	A'	B'				
Región armónica		Modulante	Bb	Gm	Modulante	Dm		
Descripción	Tresillos, anacrúsico. Legato	Fragmento de tema	Tresillos, anacrúsico. Legato	Fragmento de tema	Episodios	El tema inicia con dos blancas en mov. de octava, después trinos.	Pasajes formados entre I y II.	
No. Compás	5-8	9-13	17-20	22-24	25-48	49-60	61-78	79-192

Sección	Reexposición							Coda
	Tema 1				Transición B	Tema II	Cierre	
Subsección	A	B	A'	B'				
Región armónica	Gm	Modulante	Bb	Gm	Modulante	Gm	Gm	Gm
Descripción	Tresillos, anacrúsico. Legato	Fragmento de tema	Tresillos, anacrúsico. Legato	Fragmento de tema	Episodios			Inicia con acordes largos.
No. Compás	193-198	199-203	207-210	211-214	215-238	239-246	247-268	269-fin

Este movimiento comienza con una introducción en tiempo *presto*. Abarca los primeros cuatro compases y repite un motivo que denominaremos *a*, el cual se compone de tresillos que generan un *perpetuum mobile* en casi todo el movimiento.

Fig. 21. C. Saint-Saëns. *Concierto No. 2, en Sol menor* Op. 22, 3er Mov. *Presto*, cc. 1-4

La exposición comienza con el primer tema, interpretado por el piano en la tonalidad de Sol menor, el cual presenta un ritmo característico de tarantela con el que se desarrollará este tercer movimiento. Su material temático mantiene los tresillos, ahora con saltos ascendentes, y le sigue una figura rítmica de anacrusa, motivo *b*.



Fig. 22., cc. 5-8

La región del primer tema va de los cc. 4 a 24 y se divide en dos secciones, A y B, que se repiten variadas respectivamente. La sección A abarca de los cc. 5 a 8 y presenta el primer tema anteriormente descrito en la tónica. La sección B, que va de los cc. 9 a 13, es modulante y surge cc. ^a una variación del primer tema.



Fig. 23., cc. 9-12

La sección A reaparece variada de los cc. 17 a 20 en Si bemol mayor (relativa mayor de Sol menor), mientras que la sección B variada surge en el c. 21 y retoma la tonalidad de Sol menor. El primer tema concluye con una cadencia perfecta en el c. 24. La transición comienza en el c. 25 y se extiende al c. 48. Esta sección es modulante y presenta episodios que se conforman principalmente del motivo *a*. A partir del c. 34 la orquesta sugiere la modulación a Re menor a través de un acorde de La mayor dominante. En el c. 41 inicia un puente, que resuelve hasta el c. 49, el cual continúa expandiendo el motivo *a* y presenta un bajo con la nota La. El segundo tema va de los cc. 49 a 60 y establece la tonalidad de Re mayor. Éste inicia con dos mitades a distancia de octava, y trinos descendentes que denominaremos motivo *c*, el cual surge como una variación rítmica del motivo *a*.



Fig. 24., cc. 49-52

A partir del c. 57 aparece en el piano una cadencia perfecta con una escala en *crescendo* que asciende por saltos, lo cual comienza a agitar el movimiento. La tensión del pasaje no cede, sino que se acrecienta con la entrada de la *codetta* que aparece en el c. 61. Al principio de ésta se repite la escala ascendente en el piano, mientras que la orquesta reafirma la cadencia perfecta en el c. 64. La potencia de este pasaje estalla en el c. 65, en donde reaparece en el solista el motivo *a* octavado y en *fortissimo*, mismo que es repetido por la orquesta a manera de diálogo.



Fig. 25., cc. 65-66

El temperamento pasional de este pasaje indica el final de la exposición con una cadencia que modula a Re menor en el c.78. Hacia el c. 79 inicia la sección del desarrollo en la tonalidad de re menor. Ésta es de carácter modulante y presenta los temas en el mismo orden que en la exposición. Primeramente, comienza con un pasaje paralelo a la introducción de la misma que abarca de los cc. 79 a 82. Después presenta los dos temas principales con variaciones, comenzando con una elaboración del primero, cc. 83 a 86, el cual es seguido por una variación del segundo en los cc. 87 a 90. Los dos temas son repetidos, cc. 91 a 98, en donde comienza a modular a Mi bemol mayor. En el c. 95, la orquesta interpreta un pedal de

dominante que exige una resolución, la cual se dará hasta el c. 99 en Mi bemol mayor como tónica. Del c. 116 al c. 166 surge un fragmento en donde el piano presenta una elaboración del motivo *c* y la orquesta interpreta un acompañamiento armónico tipo coral. Los trinos de esta sección se desplazan a través de distintas tonalidades, originando un movimiento armónicamente inestable mientras el coral de la orquesta mantiene la cohesión del pasaje.



Fig. 26., cc. 122-127

La retransición entra en el c. 167 en La mayor. Esta sección se distingue por utilizar el material temático de la introducción (motivo *a*) y lo extiende a través de todo el pasaje hasta el c. 175. En éste, continúa con el motivo *a* octavado, el cual comienza a ascender cromáticamente hasta llegar al clímax del movimiento que aparece en el c. 183. En el c. 190 la orquesta presenta el acorde de Re mayor como dominante sugiriendo la modulación hacia Sol menor. La reexposición surge en el c. 193 y reestablece la tonalidad original. La sección del primer tema va del c. 195 al c. 205. La transición B abarca de los cc. 206 a 228 y presenta variaciones armónicas que la diferencian de la transición de la exposición. El segundo tema entra de los c. 239 al c. 247 en Sol menor (tónica). El cierre de la reexposición va de los cc. 248 al 268. Finalmente, la *coda* es introducida por acordes largos en el c. 269 y continua con progresiones conformadas por el motivo *c*. El Concierto termina con dos acordes de tónica con la gran sonoridad de la orquesta y el piano en *fortissimo*.

4.4 Opinión personal

Un destello de genialidad impulsó a Saint-Saëns a escribir uno de los conciertos más conocidos de su producción. Su creatividad se manifestó en la insaciable curiosidad que lo llevó a asimilar diversas realidades representadas en su estilo musical ecléctico. Por medio de otras experiencias que le permitieron ampliar su perspectiva de vida, como su espíritu viajero, avidez de conocimientos multifacéticos, y de la búsqueda de su lado femenino, entendió el mundo logrando un vínculo con el mismo. Pienso que la genialidad de Saint-Saëns consistió en su pensamiento divergente que demuestra un claro ejemplo de la formación de la personalidad por medio del encuentro con otras realidades y la interiorización de éstas.

La rapidez con la que compuso este Concierto demuestra la fluidez con la que se sumergía al mundo de la fantasía, y con la que captaba la belleza para plasmarla en sus obras.

En el caso de esta obra se manifiesta una apasionada expresión, una tristeza a lo largo de todo el movimiento y cierta inquietud juguetona en el segundo, que converge en un aire jovial. La belleza de este Concierto hace posible la experiencia estética de los espectadores, clarificando su necesidad intrínseca de crear.

5. Anexo I. Fuentes consultadas.

Bibliografía

- Baumann, Emile. *Les grandes formes de la Musique: L'oeuvre de Camille Saint-Saëns*. Paris, Societe d'editions litteraires et artistiques, 1923.
- Blom, Eric. *Beethoven's pianoforte sonatas dissussed*. New York, Da Capo Press, 1968.
- Chiantore, Luca. *Beethoven al piano: improvisación, composición e investigación sonora en sus ejecuciones técnicas*. Barcelona, Nortedur, 2010.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, Alianza, 2001.
- S/A Enciclopedia Salvat. Diccionario. Tomo 7. Barcelona, Salvat editores, S.A. 1976.
- Gallois, Jean. *Charles-Camille Saint-Saëns*. Sprimont, Belgique, Mardaga, 2004.
- Guardia, Ernesto de la. *Las sonatas para piano de Beethoven, historia y análisis*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1953.
- Hervey, Arthur. *Saint-Saens*. Westport, Connecticut. Greenwood, 1970.
- Jaffe, Daniel. *Sergey Prokofiev*. London, Phaidon, 1998.
- Milne, Alfred Forbes. *Beethoven: the pianoforte sonatas: Book one*. London, Oxford University Press, 1925.
- Minturn, Neil. *The music of Sergei Prokofiev*. Yale University Press, 1997.
- Nestyev, Israel V. *Prokofiev*. Buenos Aires, vers. castellana por Héctor Alberto Álvarez. Editorial Schapire S. R. L. 1970.
- Rolland, Romain. *Vida de Beethoven*. Buenos Aires, Losada, 1958.
- Rosen, Charles. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Rosen, Charles. *Formas de sonata*. Cooper City, Spanpress Universitaria, 1998.
- Schulenberg, David. *Music of the Baroque*. New York, Oxford University Press. 2001.
- Schweitzer, Albert. *J. S. Bach "El músico-poeta"*. Trad. Jorge D' Urbano Buenos Aires, Ricordi americana, 1955.
- Shönberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, Real Musical, 1989. 254-255 pp.
- Shönberg, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona. Idea Books, 2005.
- Spitta, Phillip. *Johann Sebastian Bach. 3,6 Vol*. New York, Dover Publications, 1952.

Partituras

Bach, Johann Sebastian. *Chromatische Fantasie und fugue*. Breitkopf und Härtel. Leipzig. 1890.

Beethoven, Ludwig van. *Sonate für das Pianoforte, Op.57*. Breitkopf und Härtel. Leipzig. 1890.

Saint-Saëns, Camille. *2^e Concerto pour piano et orchestre, Op. 22*. A. Durand & Fils. Paris. 1891.

Saint-Saëns, Camille. *Second Concerto in G minor for piano and orchestra, Op. 22. G*. Schirmer, Inc. New York. 1948.

Prokofiev, Sergei. *Tercera sonata en la menor, Op. 28*. Muzgiz. Moscow. 1964

Anexo II

Johann Sebastian Bach

Fantasia cromática y Fuga, en Re menor, BWV 903.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en la ciudad de Eisenach. Perteneció a una de las familias más importantes en la historia musical, ya que habían formado músicos e intérpretes por más de siete generaciones. Bach se convirtió en el compositor de mayor relevancia del barroco-tardío. Sin embargo, después de su muerte en 1750 su música quedó casi en el olvido.

En 1829 Félix Mendelssohn le dirigió su *Pasión según San Mateo*, siendo la primera vez que se volvía a interpretar después de la muerte del compositor. Se inicia con ello un resurgimiento de su obra, la cual ha trascendido a lo largo del tiempo y se le considera un legado histórico por su belleza artística y perfección técnica. Dentro de su enorme producción, compuso grandes obras maestras como las cantatas, *El clave bien temperado*, los *Seis conciertos de Brandeburgo*, las pasiones, la *Misa en Si menor*, entre otras.

La *Fantasia cromática y fuga*, en Re menor, fue compuesta durante el periodo en que Bach vivió en Köthen como maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt. A pesar de que no se tiene una fecha exacta de su creación, se estima que fue escrita en su versión primigenia entre 1720 y 1723. Como se trataba de una corte calvinista, se le pidió escasa música religiosa, razón por la cual en esos años Bach le dio un gran impulso a la composición de obras instrumentales.

La *Fantasia cromática y fuga*, abrió paso a las creaciones de compositores de épocas posteriores por sus innovaciones musicales, entre las que destacan, primeramente, la falta de armadura al inicio de la *Fantasia*, característica compositiva que no surgiría hasta el siglo XX; la utilización de numerosos cromatismos y modulaciones, lo cual denota su interés por ampliar los recursos armónicos. En el *recitativo*, incorporó al clave el discurso de las obras vocales sobre textos religiosos, como los oratorios y las pasiones.

La fuga es una obra contrapuntística que consiste en la polifonía de tres o más líneas melódicas (voces) basadas en la reiteración de un tema o sujeto principal que recorre diferentes tonalidades. En este caso, se trata de una extensa fuga de tres voces. A lo largo de

la misma se denota la proliferación de los intervalos cromáticos que generan la sensación de una tensión continua, hasta concluir de manera grandiosa.

Ludwig van Beethoven

Sonata Op. 57, en Fa menor, “Appassionata”.

Ludwig van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 en la ciudad de Bonn, Alemania. Cuando apenas tenía cuatro años, su padre le enseñó a tocar el clave y el violín. Tiempo después, el organista Neefe se hizo cargo de su educación musical. En ese entonces, la situación familiar y económica de Beethoven era difícil. Ante dichas circunstancias, solicitó un puesto como asistente de su maestro en la corte, tanto en el órgano como en el clavecín. Su trabajo le permitió conocer a algunas de las familias más distinguidas de Bonn, como al conde Waldstein, quien llegaría a ser su mecenas. De hecho, con su apoyo económico a los 17 años viajó a Viena. Sin embargo, sólo permaneció durante breve tiempo, ya que tuvo que regresar a Bonn porque su madre enfermó de tuberculosis y poco después murió.

En 1799 comenzó a tener problemas auditivos, los cuales progresivamente fueron decayendo. En verano de 1802 se trasladó a un suburbio cercano a Viena llamado Heiligenstadt. En este lugar tranquilo rodeado de la naturaleza buscaba aliviarse del sufrimiento generado por su creciente sordera que lo aislaba del mundo exterior. Su situación emocional empeoró hasta que llegó a considerar el suicidio. A raíz de sus profundas reflexiones sobre su desdichado destino como músico, escribió el *Testamento de Heiligenstadt* a sus hermanos Kaspar Anton Karl y Nikolaus Johann. En este documento expresaba el dolor que le ocasionaba el verse privado de la audición.

La lucha interna que emanaba en su entorno por la Revolución francesa y los ideales de ésta, lo llevaron a liberar a la música de la aristocracia y darle un valor más democrático.

Beethoven murió el 26 de marzo de 1827 en Viena tras una neumonía fulminante y otras complicaciones de salud. Su música ha representado un parteaguas entre el clasicismo y el romanticismo. En su obra expresó la voz de sus ideales más sublimes, el amor a la libertad y a la humanidad como resultado de su trágica existencia.

Según la versión de su primer biógrafo, Ferdinand Ries, en el verano de 1804 Beethoven caminaba por la campiña de Döbling en Viena mientras tarareaba una melodía difusa que se entremezclaba con el viento. Al anochecer llegó a su casa y se sentó al piano para tocar lo que sería el tercer movimiento de la *Appassionata* concebida en aquel paseo.

Sergei Prokofiev

Sonata No. 3 en La menor.

Sergei Prokofiev nació en la ciudad de Sontsovka el 23 de abril de 1891. Durante los años de infancia, sus padres notaron el gran talento que poseía al observar la facilidad musical precoz para tocar el piano y la inventiva que mostraba para crear melodías.

En 1904, inició sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo. Durante este periodo de estudiante su concepción musical tendía a la experimentación y difería de las enseñanzas de sus maestros, por lo que empezó a desarrollar su propio estilo musical en busca de una libertad creadora que más tarde lo llevaría a ser uno de los grandes compositores del vanguardismo musical en Rusia. En 1909 se graduó como pianista en el Conservatorio de San Petersburgo, y cinco años más tarde egresó como compositor y director de orquesta.

A lo largo de los años su música despertó controversia, ya que el público que estaba acostumbrado a la tradición tonal sentía rechazo hacia sus creaciones, las cuales le parecían tormentosas e inarmónicas, mientras que en otros despertaban una gran admiración por sus innovaciones musicales de gran energía y autenticidad. A pesar de las fuertes críticas de las que era sujeto, continuó con sus indagaciones musicales impulsado por su talante firme y revolucionario.

A principios de la segunda década del siglo veinte habían comenzado las dificultades políticas en Europa, mismas que desembocaron en la Primera Guerra Mundial. Tras estos sucesos, Prokofiev embarcó para EE. UU y, tiempo después, contrajo matrimonio con una cantante española, Lina Llubera, con quien tuvo dos hijos. A fines de 1923 se instaló en París, en donde encontró un ambiente más dispuesto y abierto para escuchar sus obras, siendo descrito por la crítica francesa como uno de los músicos que marcaban época y la nueva

corriente vanguardista. En 1935 regresó para residir en la Unión Soviética, en donde se tuvo que alinear a la formalidad musical y al realismo de su País establecidos por el estado, el cual había condicionado la creatividad de los artistas bajo sus estándares politizados. En 1953 el compositor falleció a consecuencia de una hemorragia cerebral.

La primera versión de la Sonata No. 3, al igual que de la primera y la cuarta, data de 1907. En conjunto, se subtítulan *De los antiguos cuadernos*. Cuando las ideó aún estudiaba en el Conservatorio de San Petersburgo. Prokofiev siempre demostró un especial interés por las formas clásicas, como la sonata y la sinfonía. Estos hechos influyeron en la madurez de su estilo compositivo, lo cual se puede observar en la obra que estamos comentando. En aquella época, Rusia se encontraba bajo el gobierno zarista, pero cuando diez años más tarde retomó y reelaboró estas composiciones de juventud y finalizó la tercera Sonata (1917), estalló la Revolución. Se trata del periodo que precedió a 1918, antes de que Prokofiev saliera de su País a causa de los conflictos internos. Finalmente, esta Sonata fue concluida en la primavera de 1917 en San Petersburgo y la dedicó a Boris Verin. La obra se publicó en 1918 por A. Gutheil y Prokofiev la estrenó en abril del mismo año.

Camille Saint-Saëns

Concierto para piano Op. 22, en Sol menor, No. 2.

Camille Saint-Saëns, nació el 9 de octubre de 1835 en París. Originario de un pequeño pueblo de Normandía llamado Saint-Saëns. Desde niño tomó clases con el pianista y pedagogo Camille Stamaty. Cuando cumplió diez años de edad debutó como pianista en la famosa sala Pleyel, en donde interpretó el *Tercer concierto para piano y orquesta*, en Do menor, de Beethoven, y el *Concierto No. 15*, en Si bemol mayor, de Mozart. La buena dirección de su talento lo llevó a entrar al Conservatorio de París tres años después.

Al principio asistía de oyente a las clases de órgano, y más tarde comenzó los estudios formales de este instrumento, gracias a los cuales ganó su primer concurso en 1851. Por otro lado, estudiaba composición con Jacques Halévy y recibió consejos de Charles Gounod.

Cuando tenía 18 años de edad, escribió su *Primera Sinfonía*, la cual se estrenó en el invierno de 1853 en París. Esta obra fue reconocida por grandes músicos de la época, como Schumann,

Rossini, Berlioz y Gounod. Durante estos años también conoció a Franz Liszt, con quien tiempo después consolidó una sólida amistad. Liszt lo reconocía como un joven prometedor y lo consideraba el mejor organista del mundo occidental.

En 1856 obtuvo una plaza como maestro de piano en la Escuela Niedermeyer. En ésta enseñó a algunos de los que serían los más renombrados compositores de los años posteriores en Francia, como Eugène Gigout y André Messager, pero sobre todo Henri Duparc y Gabriel Fauré.

En su edad adulta, Saint-Saëns ya había ganado renombre en Europa y su obra recorrido parte de América y África. Alrededor de 1907, tras una vida llena de éxitos en materia musical se le otorgó el título *honoris causa* de la Universidad de Cambridge.

Casi al final de su vida, se dedicó al periodismo en los años previos y durante la primera guerra mundial, expresando su animadversión hacia los invasores de su patria. Murió a los 86 años, habiendo dejado un legado musical francés al mundo.

Algunos años antes de que se desatara la guerra franco-prusiana, Saint-Saëns había dado numerosos conciertos alrededor de Europa. En una gira conoció al distinguido pianista y director ruso Anton Rubinstein, de cuyo encuentro surgió una estrecha amistad entre ambos músicos. Rubinstein le expresó su anhelo de dirigir en París, y Saint-Saëns le ofreció componer un concierto para piano que Rubinstein dirigiría en aquella ciudad, por lo que durante la primavera de 1868 escribió en tres semanas el *Segundo Concierto para piano y orquesta*, en Sol menor. Como tuvo poco tiempo para componerlo, apenas lo pudo estudiar como para haber logrado una buena interpretación en público. La obra se estrenó el 13 de mayo de 1868 con Saint-Saëns como pianista y Rubinstein como director de orquesta. Sin embargo, por la falta de estudio y las evidentes fallas en el concierto, no brilló como se esperaba, con excepción del *Scherzo* que resultó un éxito. La segunda función fue pedida por el público y Rubinstein actuó como pianista, la cual fue muy aplaudida.

Éste, es el más conocido de los cinco conciertos para piano de Saint-Saëns y se ha distinguido como un verdadero “caballito de batalla” por su brillantez, dificultad técnica, belleza y elegancia musical.