



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



**“LA FANTASÍA, LA SONATA Y SUS FUSIONES EN LA
LITERATURA PIANÍSTICA”**

NOTAS AL PROGRAMA SOBRE OBRAS DE:
**JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN,
ALBERTO GINASTERA Y FRANZ LISZT**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA-PIANO
QUE PRESENTA:
HOMERO BARRAGÁN LEZAMA

ASESOR:
MTRO. ARMANDO EDUARDO MERINO SPÍNOLA

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.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y hermanos, por su amor, apoyo y paciencia durante tantos años.

A todas mis amigas y amigos, a los viejos, a los nuevos y a los olvidados, por haberme brindado su amistad y compañía con sinceridad.

A mis colegas y amigos de Outsider y Nith, por sus chistes tontos y por haber sido un importante soporte durante los últimos años.

A Alain, mi mejor amigo.

A mis profesores de música, de antes y durante la carrera, por dedicarme su tiempo y transmitirme sus conocimientos dentro y fuera de las aulas.

Al maestro Salvador Rodríguez por su apoyo y asesoría para realizar los análisis de las obras que integran estas notas al programa.

Agradezco especialmente a mi maestro Armando Merino, por compartir conmigo no solo su experiencia y sabiduría en la música y en la vida. También quiero agradecerle por todos los momentos de reflexión, por su orientación y por su consejo en los momentos más cruciales de la carrera.

A cada una de las personas que he conocido en mi vida, porque de alguna u otra manera forman parte de lo que soy.

Y por último, a mi amada Cindell, por haberme acompañado pacientemente durante la mayor parte de lo que fue la redacción de este trabajo, pero sobre todo por haber traído consigo la alegría y la felicidad cuando más la necesitaba, por su amor, por los preciados momentos y por los sueños que compartimos y compartiremos. Te amo.

Gracias.

INDICE

PROGRAMA DEL RECITAL.....	iv
INTRODUCCIÓN.....	v
NOTAS AL PROGRAMA:	
1. Fantasía cromática y fuga en Re menor BWV 903.....	1
1.1. Datos biográficos de Johann Sebastian Bach.....	1
1.2. Contexto histórico de la Fantasía BWV 903.....	7
1.3. Análisis de la obra.....	8
1.4. Reflexión personal.....	21
2. Sonata Op. 27 No. 2 <i>Quasi una fantasia</i>	22
2.1. Datos biográficos de Ludwig van Beethoven.....	22
2.2. Contexto histórico de la Sonata Op. 27 No. 2.....	28
2.3. Análisis de la obra.....	30
2.4. Reflexión personal.....	44

3. <i>Après une lecture du Dante: Fantasía quasi Sonata S.161 No. 7</i>	45
3.1. Datos biográficos de Franz Liszt.....	45
3.2. Contexto histórico de la “ <i>Sonata Dante</i> ” S.161 No. 7.....	53
3.3. Análisis de la obra.....	55
3.4. Reflexión personal.....	69
4. Alberto Ginastera: Sonata para piano No. 1 Op. 22.....	70
4.1. Datos biográficos de Alberto Ginastera.....	70
4.2. Contexto histórico de la Sonata Op. 22.....	75
4.3. Análisis de la obra.....	76
4.4. Reflexión personal.....	98
5. REFLEXIONES GENERALES.....	99
6. BIBLIOGRAFÍA.....	100
7. ANEXOS.....	104

PROGRAMA

Fantasia cromática y fuga en Re menor BWV 903	Johann Sebastian Bach (1685-1750) 12'23
Sonata en Do sostenido menor Op. 27 No. 2 "Quasi una fantasia" <i>Adagio sostenuto</i> <i>Allegretto</i> <i>Presto agitato</i>	Ludwig Van Beethoven (1770-1827) 17'14
"Après une lecture du Dante" (Después de una lectura de Dante) <i>Fantasia Quasi Sonata S161 No. 7</i>	Franz Liszt (1811-1886) 17'30
Sonata Op. 22 <i>Allegro marcato</i> <i>Presto misterioso</i> <i>Adagio molto appassionato</i> <i>Ruvido ed ostinato</i>	Alberto Ginastera (1911-1983) 15'30

Duración total: 1:02'37

Pianista: Homero Barragán Lezama

INTRODUCCIÓN

El programa al que corresponden estas notas forma parte del repertorio que estudié a lo largo de mi carrera con el maestro Armando Merino, quien desde un principio me hizo ver que el enfoque de la clase estaría dirigido a la realización de mi examen profesional. Fue así como al irnos acercando al punto en que habría de definir el programa para mi examen de titulación, decidimos construir un programa que fuera original y que aportara información especializada a futuros estudiantes o profesionales. De esta manera reunimos cuatro maravillosas obras del repertorio universal para conformar nuestro proyecto al que titulamos: *La fantasía, la sonata y sus fusiones en la literatura pianística*.

Explico que, al hablar de la *Fantasía* y la *Sonata*, nos referimos también a dos conceptos composicionales de carácter contrario: mientras que el primero de ellos basa su construcción en la libertad, el segundo presenta un diseño formal riguroso. Aun así, algunos compositores han sabido correlacionarlos, logrando establecer entre ellos un vínculo de afinidad a partir de sus diferencias, encontrando ejemplo de ello en dos de las obras que analizo en estas notas al programa: la *Sonata quasi una fantasía* de Ludwig van Beethoven y la *Fantasía quasi sonata* de Franz Liszt.

Comparto que la experiencia de haber trabajado con estas obras dentro de este tema ha sido algo verdaderamente fascinante.

1. FANTASÍA CROMÁTICA Y FUGA BWV 903

1.1. DATOS BIOGRÁFICOS DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach fue un extraordinario compositor y organista alemán nacido en Eisenach el 21 de marzo de 1685, durante la última etapa del periodo barroco. Proveniente de una ilustre familia de músicos que estuvo vinculada durante seis generaciones al cultivo de este arte, Johann Sebastian fue diestro en la composición, la enseñanza musical y la ejecución del violín, la viola, el clavecín y el órgano.

Desde muy joven, el pequeño Johann había recibido sus primeras lecciones de violín de parte de su padre, Johann Ambrosius (1645-1695); mientras que las de teoría musical, composición y órgano estuvieron a cargo de su hermano, Johann Christopher (1642-1703). Sin embargo, su gran interés por el conocimiento de la música lo llevó a estudiar de manera profunda e independiente la obra de sus antecesores, entre los que se encontraban Frescobaldi (1583-1643), Reincken (1643-1722), Böhm (1661-1733) y Buxtehude (1637-1707), así como la de sus contemporáneos Marcello (1686-1739), Vivaldi (1678-1741), Couperin (1668-1733) y Händel (1685-1759). En este sentido, Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), quien fuera hijo de Johann Sebastian, contaba como su padre había aprendido a escribir música tras haber copiado a escondidas, durante las noches de luna llena, una colección de partituras pertenecientes a su hermano Johann Christopher, quien tras descubrirlo se las arrebató y prohibió su estudio al pequeño Bach, pues consideraba que eran muy avanzadas para él.^{1 2}

A la edad de diez años, el pequeño aprendiz quedó huérfano de ambos padres, razón por la que, en 1695, tuvo que trasladarse Ohrdruf para permanecer durante los próximos cinco años al cuidado de su hermano mayor, Johann Christopher, quien trabajaba como organista en esa ciudad.

¹ Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de J.S. Bach*. p. 104.

² Mielost, C. (2012) *Grandes compositores: La vida de Johann Sebastian Bach, "El viejo peluca"*. [Blog] Consultado el 13/03/2017.

Tras cumplir los quince años de edad, el joven Bach decidió trasladarse a Lüneburg para empezar a vivir por cuenta propia, y permaneciendo tres años en dicha ciudad. Ahí, su bella voz de soprano le permitió obtener un puesto como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, pero su trabajo como corista finalizó tempranamente tras haberle llegado la pubertad, y con ello, el cambio de voz. Fue en Lüneburg, donde perfeccionó su dominio del órgano y entabló amistad con el gran organista Georg Böhm. Este instrumento se convirtió en el predilecto de Johann Sebastian Bach logrando en él una gran maestría como ejecutante. Así mismo, su extraordinaria capacidad para la improvisación lo llevó a ser considerado como uno de los mejores organistas de su tiempo.³

Llegado el mes de agosto de 1703, Bach se trasladó a Arnstadt para ocupar el cargo de organista e instructor del coro en la iglesia de San Bonifacio donde además de escribir obras de géneros diversos, tales como sonatas, fantasías, preludios y pequeñas fugas, su nuevo trabajo le dio la oportunidad de dedicarse profundamente a la composición de música religiosa. A esta etapa corresponde su *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo BWV 992* (Capricho sobre la partida del hermano querido) para clavecín, y la cantata *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen BWV 15* (Porque no dejarás mi alma en el infierno), para 4 solistas vocales y coro.

En octubre de 1705, Johann Sebastian Bach pidió una licencia para ausentarse de su trabajo en Arnstadt durante cuatro semanas con el propósito de viajar a Lübeck y así conocer al gran organista danés Dietrich Buxtehude, quien ofrecería una serie de conciertos en esa ciudad. Sin embargo, Johann Sebastian excedió el límite de su permiso y permaneció ahí por cuatro meses. Tras este hecho, el consejo eclesiástico, que siempre había tenido conflictos con la personalidad del genio alemán, llegó al límite de su paciencia y levantó varias acusaciones contra el músico. Se le acusó de confundir a la congregación al añadir a la música del servicio religioso variaciones y adornos inoportunos, así como de obstaculizar el desarrollo de los servicios con sus largas improvisaciones. Aunado a esto, la gota que derramó el vaso fue el que

³ Biografiasyvidas.com. (2017). *Johann Sebastian Bach. Su música*. [web] Consultado el 13/03/2017.

Johann Sebastian hubiera permitido que una muchacha ajena a la iglesia (posiblemente María Bárbara, su prima y futura esposa) ingresara al coro cuando esto estaba estrictamente prohibido por el consejo eclesiástico, por lo que después de un tiempo su despido fue inminente.^{4 5}

En 1707, el joven compositor se trasladó a Mühlhausen en busca de una mejor situación laboral, misma que encontró al tomar posesión del cargo de organista de la Iglesia de San Blas. Ese mismo año se casó con su prima, María Bárbara (1684-1720), siendo ella su primera esposa. Con ella tuvo 7 hijos, de entre los que destacan Wilhelm Friedemann (1710-1784) y Carl Philipp Emanuel por su labor en la composición. Un año después, en 1708, recibió una mejor oferta de trabajo por parte del duque Wilhelm Ernst de Sajonia-Weimar, quien lo nombró organista y director de música de su corte, cargo que ocuparía durante los siguientes 10 años. Este trabajo le permitió disponer de una excelente orquesta y al mismo tiempo le dio espacio para componer y explorar los diferentes instrumentos de teclado de la época. Corresponden a este periodo la *Toccatà y fuga en re menor BWV 565* para órgano, el *Preludio y fuga en re mayor BWV 532* también para órgano, así como algunas cantatas para iglesia entre las que se hallan *Gott ist mein König BWV 71 (Dios es mi rey)* y *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106* (El tiempo de dios es el mejor momento).

Llegado el año de 1717, Johann Sebastian tuvo la intención de dejar su trabajo en Weimar para atender al llamado del duque Leopold de Anhalt-Köthen. Para ello, Bach presentó ingenuamente su renuncia por escrito, pues nunca imaginó que los conflictos ya existentes entre los duques de Weimar y Köthen hicieran que el primero se resistiera a aceptar dicha solicitud. Después de varios intentos fallidos y antes de que su petición le fuera aceptada, el duque Wilhelm Ernst ordenó que el músico fuera encarcelado, siendo este último liberado al lapso de un mes.

Ya en Köthen, debido a los gustos del duque de Weimar, sus deberes como compositor de música religiosa fueron suspendidos. A cambio, Johann Sebastian recibió la noble petición de dedicarse a la composición de obras instrumentales. Como resultado de

⁴ Pérez, G. (1992). *Historia de la música y sus compositores*. p. 264.

⁵ Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de J.S. Bach*. p. 256.

ello, este periodo fue prolífico tanto en la composición de obras orquestales, como en la de obras para teclado, entre las que se encuentran las *Suites inglesas y francesas BWV 806-817*, los *Conciertos de Brandeburgo BWV 1046-1051*, los *dos Conciertos para violín BWV 1041-1042*, el *Concierto para dos violines BWV 1043*, el primer libro de *El clave bien temperado* y la ***Fantasia cromática y fuga BWV 903***.

En 1719, Johann Sebastian Bach viajó a Halle con el fin de encontrarse con Georg Friedrich Händel, compositor alemán admirado por Bach y a quien tanto deseaba conocer. El intento fue infructuoso ya que Händel había partido de la ciudad unas horas antes, por lo que el encuentro entre estos dos grandes músicos nunca pudo ocurrir.⁶ Ese mismo año, el genio de Eisenach visitó Hamburgo para intentar conseguir el puesto de organista en la iglesia de los dominicos. Ahí, tuvo la oportunidad de improvisar frente a Johann Adam Reincken, un gran organista alemán de la época por quien Bach sentía profundo respeto. Reincken era un anciano de noventa y siete años que tenía la creencia de que el arte del órgano moriría junto con él, pero tras escuchar las improvisaciones de Johann Sebastian, expresó: *“Creía que este arte estaba muerto, pero veo que resucita en usted”*.⁷ Tal comentario significó mucho para Bach y lo hizo estar seguro de haber conseguido el puesto, sin embargo, una regla que exigía que el nuevo organista tendría que pagar una fuerte cantidad a la iglesia previo a su nombramiento frustró ese propósito.

En el mes de julio de 1720, después de un viaje a Carlsbad que duró dos meses, Bach regresó a Köthen para enterarse de que su esposa María Bárbara, de 35 años, había muerto repentinamente a causa de una enfermedad. La pérdida fue muy dolorosa, pero al cabo de un año, debido a la necesidad y las costumbres de la época, Johann Sebastian contrajo matrimonio nuevamente.

Su segunda esposa, Anna Magdalena Wilcken (1701-1760), era una joven soprano de veintidós años que admiraba enormemente el trabajo que desempeñaba el gran maestro. De esta unión nacieron trece hijos, destacando entre ellos el más pequeño de los varones, Johann Christian (1735-1782), por su valioso aporte en el campo de la

⁶ Wikipedia.org. (2017). *Georg Friedrich Händel*. [web] Consultado el 13/03/2017.

⁷ Forkel, J. (1950). *Juan Sebastián Bach*. p. 44.

música. Desafortunadamente, a los pocos días de que Bach contrajera matrimonio, el duque Leopold se casó con su prima de 19 años, Frederica de Anhalt-Bernburg, quien era terriblemente hostil hacia Johann Sebastian y hacia la música, por lo que el compositor se vio forzado a abandonar su trabajo en Köthen.

En la búsqueda de un nuevo empleo, una vacante como Kantor en la famosa iglesia y escuela de Santo Tomás en Leipzig, llevó a Bach a realizar una audición para ocupar dicho cargo. Bach presentó la audición tres veces antes de que el puesto le fuera concedido pues en las dos primeras audiciones lo habían ganado Georg Phillip Telemann (1681-1767) y Johann Christoph Graupner (1683-1760) respectivamente. Dado que las condiciones de la escuela no eran óptimas, ambos se negaron a aceptar el trabajo, por lo que finalmente el puesto le fue concedido a Johann Sebastian, quien ocupó el cargo desde el 5 de mayo de 1723 y lo mantendría durante los próximos veintisiete años, hasta el día de su muerte.⁸

Desde un principio, Bach se sintió triste y descontento con la situación que imperaba en la escuela de Santo Tomás, ya que se encontraba en una total decadencia y ello representaba para él un paso atrás en su crecimiento personal. Además de eso, el ambiente era hostil, mediocre y repleto de dificultades por parte de los superiores, quienes se empeñaban en castigar los esfuerzos del compositor por cambiar esta situación. Entre las responsabilidades que incluía el nuevo trabajo, estaban: el hacerse cargo del coro de los alumnos, componer semanalmente la música para los servicios de las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás, supervisar la vida musical de la ciudad, así como dar clases de latín y canto. Además de estas actividades, su labor composicional fue intensa, pues son producto de esta época: el segundo libro de *El clave bien temperado*, las *Variaciones Goldberg BWV 988*, la *Ofrenda musical BWV 1079* (basada en un tema compuesto por el rey Federico II de Prusia), *El arte de la fuga BWV 1080*, el *Oratorio de Navidad BWV 248*, la *Misa en si menor BWV 232*, *El Magnificat BWV 243*, *La Pasión según San Mateo BWV 244*, *La Pasión según San Juan BWV 245* así como alrededor de 200 cantatas entre otras obras religiosas y corales.

⁸ Biografiasyvidas.com. (2017). *Johann Sebastian Bach. Biografía*. [web] Consultado el 14/03/2017.

Hacia el ocaso de su vida, Bach fue perdiendo paulatinamente la vista. Por ello se consideró necesario el operarlo. La cirugía fue fallida y por consiguiente Johann Sebastian quedó completamente ciego. Esta situación y el surgimiento de otros padecimientos complicaron su estado de salud, por lo que el 28 de julio de 1750, a la edad de sesenta y cinco años, Johann Sebastian Bach, uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, falleció.⁹

⁹ Forkel, J. (1950). *Juan Sebastián Bach*. p. 48.

1.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA FANTASÍA BWV 903

La fecha exacta de composición de la Fantasía cromática y fuga BWV 903 se desconoce, sin embargo, gracias a los manuscritos es posible deducir que la obra se escribió a inicios de la década de 1720 aproximadamente, situando a la *Fantasía* a finales del Barroco tardío (1680-1730). Este periodo también coincide con la muerte de su esposa María Bárbara en 1720. La obra pasó al menos por dos etapas antes de llegar a su versión definitiva: una de composición y otra de revisión.

La etapa de composición ocurrió a inicios de la década de 1720. Como se refiere en la biografía, desde 1717 hasta 1723, Johann Sebastian Bach se encontraba trabajando al servicio del Duque Leopoldo en Köthen, Alemania. Durante este periodo, Bach se dedicó casi por completo a la composición de música instrumental para complacer los gustos musicales del duque. Así surgieron grandes obras como las *Suites inglesas BWV 806-811* y *francesas BWV 812-817*, los *Conciertos de Brandeburgo BWV 1046-1051*, los *dos Conciertos para violín BWV 1041-1042*, el *Concierto para dos violines BWV 1043* y el primer libro de *El clave bien temperado*, publicado en 1722. A la par de su música de concierto, Bach se encontraba trabajando en otros proyectos de índole pedagógica, como el “Pequeño libro de Wilhelm Friedeman Bach”, en el que incluyó las *invenciones* y *sinfonías*, a dos y tres voces respectivamente, así como otras composiciones breves con las que buscaba contribuir a la educación musical del hijo a quien había dedicado dicho cuaderno. Con relación a la *Fantasía cromática y fuga*, cabe destacar la creación del primer libro de *El clave bien temperado* dentro de este grupo de obras, pues tanto la *Fantasía* como *El clave* tienen un vínculo con las exploraciones armónicas que Bach realizaba en ese momento sobre el sistema *bien temperado*.¹⁰ Respecto de la segunda etapa por la que pasó la obra, se sabe que fue de revisión dado que existe otro manuscrito de ella fechado en el mes de diciembre de 1730, después de que Bach se trasladara a Leipzig.^{11 12}

¹⁰ Fernández, L. (2003). *Tesis profesional*. p. 28

¹¹ Martínez, E. (2012). *Johann Sebastian Bach Fantasía cromática. (I. Prego)* [Notas al disco].

¹² Forkel, J. (1950). *Juan Sebastián Bach*. pp.120-121.

1.3. ANÁLISIS DE LA OBRA

La *Fantasia cromática y fuga BWV 903* reúne dos grandes géneros del barroco contrastantes entre sí debido a sus características, pero que en su conjunto alcanzan el equilibrio en esta obra: la *Fantasia* y la *Fuga*. En cuanto a su construcción, la primera de ellas posee características de libertad mientras que la segunda mantiene un plan arquitectónico más regular. Además, en términos de textura, se puede decir que la fuga es rigurosa e inflexible cuando en la fantasía esto cambia libremente. En esta obra, Bach aprovecha las cualidades expresivas de cada género a la vez que le otorga coherencia y unidad formal al conjunto mediante el uso de elementos que son comunes a ambas partes.

El género *Fantasia*

La *Fantasia* es un género musical de carácter libre e improvisado en la que los compositores anteponen su imaginación y expresividad a una estructuración rígida, como la existente en otras formas musicales. Es decir, no existe un plan formal definido para las fantasías, pues se trata de una forma libre. En los siglos XVI y XVII, época de la que data esta obra, las fantasías se caracterizaban por permitir al intérprete hacer gala de su habilidad con el instrumento. Es por eso que en el caso de las fantasías para instrumento de teclado es común encontrar elementos provenientes de la *toccata* (virtuosismo, agilidad, improvisación), del *ricercare* (imitación) y del *recitativo* (inestabilidad armónica, declamación, carácter operístico) aunque dentro de un *stylus phantasticus*, al que el teórico Johann Mattheson (1681-1764) describe como “*un estilo de composición teatral e improvisado en donde la armonía cumple un gran papel*”.^{13 14}

¹³ Melómanos.com (n.d.). *Fantasia, Formas Musicales*. [web] Consultado el 04/04/2017.

¹⁴ Speerstra, J. (2010) *BACH, J.S.: Chromatic Fantasia and Fugue / Partita No. 4 / English Suite No. 3 (L.G. Crawford)*. [Notas al disco].

La *Fantasia cromática BWV 903*

La *Fantasia cromática*, es un claro ejemplo de como Bach visualizó el género: improvisación, virtuosismo, libertad para modular, contraste, melodías cantábiles, expresividad y gran imaginación. Asimismo, la obra posee una intensidad emocional que se refuerza gracias al extenso y dramático uso de las disonancias, los cambios drásticos en la armonía, la exploración de las posibilidades cromáticas del instrumento y la estructura.¹⁵

La obra está escrita en compás de 4/4 y en la tonalidad de *Re menor*. Los materiales con los que está construida son siempre tratados con relativa libertad y muestran claramente una estructura a tres partes, perfectamente identificables por el cambio de textura entre ellos. A esta estructura se agrega una breve coda que se mantiene en un pedal de tónica y que transita de manera cromática en un sentido descendente mediante acordes de séptima disminuida.

La estructura se puede visualizar conforme al siguiente diagrama:

Sección	A (Toccata)	B (Improvisación)	C (Recitativo)	Coda
Compases	1-26	27-48	49-75	75-79
Región tonal	i	i -> V	V -> iv	iv - i

¹⁵ Carra, M. (2003) *Ciclo: Fantasías para piano, Primer concierto*. [Notas al programa] p. 16.

La primera sección, que abarca los compases del 1 al 26, está escrita en estilo de *toccata*, es decir, tiene un carácter muy libre, improvisado y virtuosístico. El pasaje inicial, una escala que ocupa los primeros dos compases, afirma la tonalidad de la pieza a través de sus puntos de inflexión de la melodía. Este pasaje será citado en las cadencias finales tanto de la fantasía como en la de la fuga.



COMPASES 1-2

Azul: Tónica Rojo: Dominante

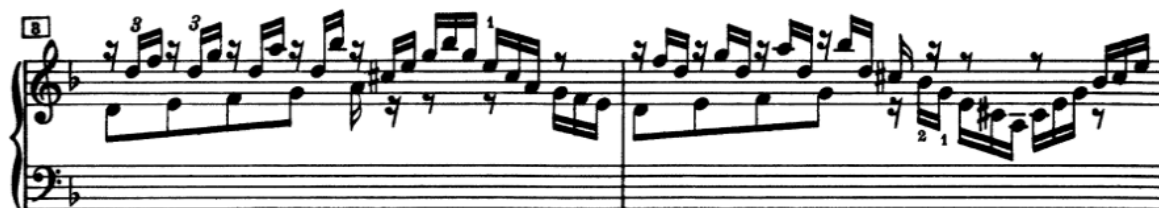


Fantasia, COMPÁS 78



Fuga, COMPÁS 160

A continuación, acordes fraccionados y arpeggios en valor de tresillo de dieciseisavo (c3-20, c26) son ejecutados ágilmente en un juego de manos alternadas que en un sentido virtuoso e improvisado recorren casi por completo la totalidad del teclado del clavecín.



COMPASES 3-4

Posteriormente se encuentra un pasaje de escalas en valor de treintaidosavo (c21-25) que resalta la armonía en los puntos de inflexión de la línea melódica. Inicialmente dibuja el acorde de séptima disminuida del primer grado y al final (c25) un acorde de séptima disminuida del quinto grado, por lo que en el sentido tonal, la sección se mantiene estable en la región de la tónica. La sección culmina con un arpeggio descendente del acorde de primer grado que funciona como transición hacia la segunda parte.



COMPÁS 21



COMPÁS 25

La segunda parte de la fantasía da inicio en el compás 27. En su construcción encontramos tres series de acordes a los que Bach añadió la indicación *arpeggio*, por lo que queda a criterio del intérprete elegir de que manera ejecutarlos, manteniendo así el sentido de improvisación que una obra de estas características requiere. Los arpeggios alternan entre sí con breves pasajes de escalas quebradas.

Resulta interesante observar como la primera serie de acordes se sostiene sobre un pedal de tónica mientras que la nota superior asciende cromáticamente hasta resolver al acorde de quinto grado con bajo en la sensible.



COMPASES 27-30

La segunda es una serie de dos cadencias auténticas con puntos de reposo en *La menor* y *Re menor* y dos cadencias rotas que resuelven a *Mi bemol mayor* y *Si bemol mayor* respectivamente.



La m

Re m

Mi b

Si b

COMPASES 33-42

La tercera y última progresión es una larga cadencia a *La menor*, que resuelve en tercera de picardía a *La mayor* (c49), dando inicio a la sección del *Recitativo*.



COMPASES 44-49

La tercera sección está escrita en estilo de *Recitativo* y abarca los compases del 49 al 74. En la primera parte de esta sección la voz de la soprano guía el discurso a través de una melodía ornamentada muy expresiva, profunda y dramática, mientras que la mano izquierda la acompaña con una progresión de acordes de séptima disminuida y de dominante que expanden la región de la dominante y añaden inestabilidad armónica.

El discurso se desarrolla sobre regiones tonales que modulan de manera cromática y sorpresiva gracias al empleo de las enarmonías.¹⁶ Esto se puede apreciar en el siguiente ejemplo:



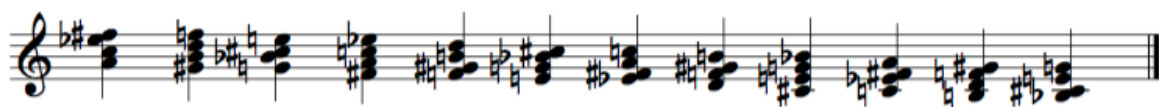
COMPASES 56 y 57

En el compás 57, el *La bemol* pasa a ser *sol sostenido* dentro de un acorde de *Mi7*, haciendo transitar la tonalidad de un *La bemol Mayor* hacia un *La Mayor*.

¹⁶ Esdrújulo (2008). *Fantasía Cromática*. [Blog] Consultado el 05/04/2017.

A partir de la cadencia a *Do sostenido menor* (c61) la obra retoma el carácter de toccata y continúa así hasta la cadencia a *Sol menor* en el compás 68, para después regresar al *Recitativo*.

La coda inicia en el compás 75. Aquí Bach armoniza la melodía utilizando los acordes de séptima disminuida correspondientes al primer, cuarto y quinto grados en una progresión que desciende cromáticamente sobre un pedal de *Re*. Finalmente, resuelve con una cadencia auténtica hacia el acorde de tónica en tercera de picardía.¹⁷



Progresión de acordes de 7ma disminuida usados por Bach

COMPASES 75-79

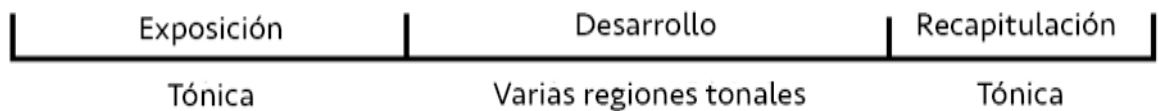
Azul: Resolución a *Sol menor* Rojo: Sucesión de acordes disminuidos

Morado: Pedal de *Re* Verde: Acorde de *Re Mayor*

¹⁷ Rodríguez, J. (2002). *Bach y su Fantasía cromática*. [web] Consultado el 05/04/2017.

El género *Fuga*

Una fuga es un proceso compositivo contrapuntístico y polifónico basado en la imitación de ideas musicales llamadas *sujetos*.¹⁸ Las fugas no poseen una forma como tal, pero generalmente obedecen al esquema que se describe a continuación:



Esquema general de la fuga

La *exposición* consiste en la presentación del sujeto en cada una de las voces que conforman la fuga. Como ejemplo pongo el caso hipotético de una fuga X a tres voces: la primera presentación del sujeto se encontraría en la región de la tónica, la segunda presentación en la región de la dominante (esta presentación recibe el nombre de respuesta) y la tercera presentación nuevamente en la región de tónica. Si se tratara de una fuga con más voces, el patrón [tónica, dominante, tónica, etc] se repetiría hasta que el sujeto sea presentado en cada una de ellas. Es común encontrar un *contrasujeto* como contrapunto de la respuesta, éste puede estar presente en casi todas las presentaciones del sujeto de ahora en adelante. También existen casos en los que el número de presentaciones del sujeto en la exposición excede al número total de voces de la fuga tal y como ocurre en la fuga de la *Fantasía cromática*, donde el sujeto se presenta en cinco ocasiones previo al desarrollo de la fuga tratándose esta de una fuga a tres voces. En este caso se dice que se trata de una fuga con *doble exposición* o *contra exposición*.

El desarrollo consiste en la alternancia de presentaciones del sujeto en diversas regiones tonales y episodios de carácter modulante a modo de progresión armónica, rítmica o melódica. Estos pueden estar basados en motivos extraídos del sujeto o del contrasujeto, o material completamente nuevo. El sujeto puede presentar diferentes tratamientos contrapuntísticos (inversión, aumentación, disminución, etc.).

¹⁸ Wikipedia.org. (2017). *Fuga*. [web] Consultado el 06/04/2017.

La tercera parte de la fuga es una recapitulación que consolida la tonalidad principal con la reaparición del sujeto en la región de la tónica y posteriormente conduce hacia la cadencia final.

La Fuga BWV 903

En la obra de Bach es usual encontrar fugas que suceden a preludios, toccatas o fantasías, y tal es el caso de la *Fantasia cromática*. La fuga que la acompaña se encuentra en la tonalidad de *re menor* y está escrita a tres voces. El *sujeto*, construido en ritmo de negras y corcheas, consta de tres partes:

- La *cabeza*: se encuentra construida en torno a un ascenso cromático del grado V al VII y después, a modo de progresión, del grado II al IV. Debido a la naturaleza del sujeto, la tonalidad del mismo no resulta tan clara en los primeros compases.
- El *cuerpo*: consta de dos tetracordes descendentes sobre la escala de la tonalidad principal (*re menor*), el primero de ellos desciende del grado VI al III y el segundo del grado IV al I.
- La *cola*: realiza una cadencia del V grado al primero.



COMPASES 1-8

Sujeto

Azul: Cabeza Rojo: Cuerpo Morado: Cola

La primera presentación del sujeto se encuentra en la voz superior en la región de tónica y concluye con una cadencia de la que nace un puente cuyo motivo dará origen al *contrasujeto*. Le sigue la voz intermedia con una *respuesta tonal*¹⁹ en la región de la dominante, la respuesta pasa por un ajuste en su inicio para conservar la correspondencia entre los grados, ya que como el sujeto partió del V grado, la respuesta debe empezar en el grado I. En la voz superior se presenta ahora una fórmula rítmica que añade impulso mediante un ritmo de corcheas y semicorcheas a la que llamaremos *contrasujeto*, pues esta fórmula rítmica estará presente en cada presentación del sujeto de ahora en adelante.

Azul: Voz superior/Contrasujeto Naranja: Voz intermedia/Respuesta Verde: Ajuste

¹⁹ Latham, A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. p. 630.

La fuga presenta la siguiente estructura:

Exposición								
	Exposición Compases 1-26				Episodio 26-41	Contraexposición 42-71		
Voz S.	S	CS	T			CS	Episodio	
Voz I.		R		CS		R		S
Voz B.				S				CS

Desarrollo										
	Ep. 72-75	Pr. 76-83	Ep. 83-90	Pr. 90-97	Ep. 97-106	Pr. 107-117	Ep. 118-131	Pr. 131-140	Pr. 140-147	Ep. 147-154
Voz S.		CS		S Mi m		CS				
Voz I.						S Re m		S Sol m	CS	
Voz B.		S Si m		CS				CS	S La m	

Recapitulación	
	Pr. 154-161
Voz S.	S
Voz I.	
Voz B.	CS

Terminología:

Voz S.: Voz superior **Voz I.:** Voz intermedia **Voz B.:** Voz del bajo **S:** Sujeto

R: Respuesta **CS:** Contr Sujeto **T:** Transición **Ep.:** Episodio

Pr.: Presentación del sujeto

Como se muestra en el diagrama anterior, la fuga de la *fantasía cromática* posee tres partes con un total de once presentaciones del sujeto en las que siempre está acompañado por el contrasujeto.

La primera parte abarca los compases del 1 al 71 y corresponde a la *exposición* de la fuga, que se desarrolla sobre la tonalidad de *re menor*. En este caso específico, se trata de una fuga con *contra exposición* o *doble exposición*, ya que a pesar de ser una fuga a tres voces se presenta al sujeto en cinco ocasiones previo al inicio del desarrollo. Una sección episódica, basada en el contrasujeto, separa ambas partes de la exposición.

La segunda parte corresponde al desarrollo y da inicio en el compás 72 para concluir en el 154. Aquí se introducen nuevos episodios y nuevas presentaciones del sujeto en las regiones de *Si menor* (relativo menor del homónimo), *Mi menor* (relativo menor de la subdominante), *Re menor* (tonalidad principal) y *Sol menor* (región de la subdominante). Los episodios normalmente se encontrarán basados en fragmentos del *sujeto* y del *contrasujeto* a modo de progresión. Esto último se observa claramente en el episodio con que da inicio el desarrollo, que utiliza ambos elementos

COMPÁS 72-75

Rojo: Motivo proveniente del sujeto **Azul:** Motivo proveniente del contrasujeto

La recapitulación de la fuga inicia con una última entrada del sujeto (c154) en la voz superior en la región de la tónica, mientras que la mano izquierda se sostiene sobre un pedal sobre el V grado. En esta sección resalta el uso de octavas en la mano izquierda y el uso de acordes en la mano derecha en los últimos compases. Así mismo, y como ya se explicó previamente, la escala del penúltimo compás encuentra su similitud con los primeros compases de la fantasía, concluyendo esta con una cadencia auténtica perfecta en tercera de picardía.

The image displays a musical score for three systems of measures, numbered 152, 155, and 158. Each system consists of a treble and bass clef staff. Measure 152 features a red vertical line indicating the start of the recapitulation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The bass line in measure 152 shows a pedal point on the fifth degree of the scale. The final measure (161) concludes with a cadence in the third degree of the key.

COMPASES 154-161

Rojo: Inicio de la recapitulación

1.4. REFLEXIÓN PERSONAL

Decidí abordar la *Fantasia cromática y fuga* por sugerencia de mi maestro y porque se trataba de una obra en la que había puesto mis ojos tiempo atrás para que formara parte de mi repertorio, por lo que al momento de definir el programa para el concierto de titulación, incluirla me pareció una excelente opción. Tras haberla aprendido, puedo decir ahora que mi amor por ella es completo, no sólo por el hecho de tratarse de una de las grandes obras para teclado del repertorio universal, sino también por haber descubierto en ella mi gusto y mi pasión por la interpretación de la música de corte libre e improvisado.

Partiendo de que en mi concepción del *BWV 903* la *Fantasia cromática* junto con la *fuga* conforman una obra integral, manifiesto que desde el punto de vista interpretativo, el estudiar sólo la sección de la *Fantasia* me pareció algo complejo e incluso intimidante, dadas las grandes dimensiones de su desarrollo. Sin embargo, haberla contextualizado dentro del ámbito del *Barroco* contribuyó significativamente a mi entendimiento de la obra. Así, saber que en ese tiempo la vida giraba en torno a Dios, me permitió enfocar mi interpretación dentro de una idea espiritual. Aunado a ello, fue fundamental la asistencia de mi maestro, quien me orientó a poner especial atención en el cuidado del fraseo y a los grandes contrastes dinámicos de su discurso.

Por su parte, la fuga representó un reto diferente, ya que poder tocar una obra de lenguaje polifónico tan extensa (7 páginas) sin parar, desde su inicio hasta el final, requirió de un gran trabajo de concentración y memoria. Parte de ese trabajo fue haber realizado un análisis estructural de la fuga, que a su vez contribuyó a mi comprensión final de la pieza. Así, me di cuenta de la relación entre cada una de las secciones y de cómo se entrelazan entre sí mediante los motivos con los que se encuentran contruidos el sujeto y el contrasujeto. Finalmente, el lenguaje polifónico me hizo experimentar con el manejo del balance entre las distintas voces para encontrar la manera de hacer cantar cada una de ellas en todo momento, lo cual no solo me fue útil en la interpretación de esta obra, sino dentro de mi repertorio en general.

2. SONATA OP. 27. NO. 2 *QUASI UNA FANTASIA*

2.1. DATOS BIOGRÁFICOS DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven, nacido el 16 de diciembre de 1770 en la ciudad de Bonn, Alemania, fue el último gran compositor del periodo clásico y el iniciador del movimiento romántico en la música.²⁰ Al igual que Johann Sebastian Bach, Beethoven descendía de una familia de músicos, ya que su abuelo, también llamado Ludwig (1712-1773), había sido un prestigioso maestro de capilla que al ser originario de la región de Flandes (de ahí que su apellido fuera *van* y no *von*, como era propio de la línea alemana²¹) se había trasladado a Bonn en 1733. Por su parte, su padre Johann (1740-1792), quien se había casado en 1767 con María Magdalena Keverich (1746-1787), se ganaba la vida ejerciendo la música como tenor. De la unión entre Johann y María Magdalena nacieron siete hijos, de los cuales solo sobrevivieron: Ludwig, Caspar Anton Karl y Nikolauss Johann.

En 1773, tras la muerte el abuelo Ludwig, la economía de la familia Beethoven se deterioró, pues el anciano era quien proveía el sustento principal a la familia de su hijo Johann. Como consecuencia, durante los años siguientes, los niños Beethoven padecieron severos problemas de nutrición y su madre, Magdalena, a quien Ludwig tanto amó, experimentó el deterioro de su salud. Pero la peor parte fue que la familia tuvo que soportar el terrible alcoholismo de Johann, quien a causa de este problema los maltrataba con frecuencia. Esta situación propició que el pequeño Ludwig desarrollara un sentimiento de odio hacia el hombre que lo había engendrado.

Al poco tiempo, el pequeño genio mostró un talento musical extraordinario del cual su padre se percató rápidamente, empeñándose éste en convertirlo en un prodigio, al igual que lo había sido en su niñez Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y ganar una fortuna con él. Fue así que el futuro compositor alemán recibió sus primeras lecciones de piano y de violín por parte de su padre, realizando su primer recital en

²⁰ Peña, J. (2003). *El romanticismo*. [ebook] Consultado el 15/03/2017.

²¹ Wikipedia.org. (2017). *Von*. [web] Consultado el 15/03/2017.

Colonia a la corta edad de ocho años, para después proseguir con su educación a manos de otros maestros, amigos de Johann.

Así, un año después, en 1779, el pequeño artista continuó sus estudios de composición, pianoforte y órgano con Christian Neefe (1748-1798), un experimentado músico alemán, quien además se haría cargo de su formación personal y musical durante los cuatro años siguientes. Los progresos alcanzados por el niño bajo la enseñanza de su nuevo maestro, fueron tan significativos que en 1782 fue publicada su primera composición titulada *Nueve variaciones en Do menor sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler WoO 63*.

En 1783, por recomendación de Neefe, Ludwig ocupó un puesto como violista en la orquesta de la corte de Maximiliano Francisco, príncipe de Colonia. Gracias a su nueva posición como músico de la corte, tuvo posibilidad de interactuar en nuevos círculos sociales en los que conoció, entre otros, a los miembros de las nobles familias Ries y von Breuning, así como al futuro médico Franz Gerhard Wegeler, quien se convertiría en uno de sus más importantes amigos en la vida.²²

Años más tarde, en 1787, tras recibir el apoyo de su amigo y mecenas el conde Ferdinand von Waldstein, Beethoven se trasladó a Viena, capital del arte musical en ese momento²³, para poder así expandir su aprendizaje de la composición. El músico tuvo que interrumpir su estancia al poco tiempo de haber llegado ahí, pues debido a una tuberculosis la salud de su madre se vio agravada, por lo que Beethoven decidió volver a Bonn inmediatamente. Desafortunadamente, la enfermedad terminó con la vida de Magdalena el 17 de julio de ese año, hecho que provocó una terrible crisis en la familia: el padre entró en una profunda depresión que agudizó sus problemas de alcoholismo y al ser los hermanos de Beethoven aún muy jóvenes para valerse por sí mismos, el genio alemán se vio obligado a trabajar como violinista de orquesta y como profesor de piano para poder mantenerlos. Este periodo tan caótico en la vida del joven compositor, culminó cinco años después y coincidió con la muerte del padre.

²² Prevot, D. (2009). *Biografía de Ludwig van Beethoven*. [web] Consultado el 15/03/2017.

²³ De Jaime, I. (2014). *Viena: capital de la música*. [web] Consultado el 15/03/2017.

En noviembre de 1792, Beethoven recibió un nuevo apoyo del conde von Waldstein para trasladarse a Viena por segunda ocasión. Este viaje sería definitivo ya que Ludwig permaneció en dicha ciudad hasta el final de su vida. Una vez instalado en Viena, el joven compositor tomó clases de composición con el músico italiano Antonio Salieri (1750-1825) y con el *padre de la sinfonía*, el austríaco Franz Joseph Haydn (1732-1809). En esa década Beethoven publicó sus primeras obras importantes, las cuales mostraban una clara influencia del estilo clásico emblemático de Haydn y Mozart, pero a su vez, poseían ya la personalidad y la fuerza propias de su espíritu.²⁴ Algunas composiciones de este periodo son: los *Tres tríos para piano, violín y violonchelo Op. 1*, las *Tres sonatas para piano Op. 2* y su *Primera sinfonía Op. 21*.

Su música, le brindó al joven compositor gran popularidad y acogimiento por parte de la nobleza. Dentro de este grupo de nobles, el compositor se destacó negativamente tanto por su apariencia desaliñada como por su conducta, que iba en contra de las normas establecidas dentro de dicha clase social, pues a la vez de que era consciente de su propia genialidad, consideraba que los gestos de cortesía por parte de la nobleza estaban repletos de hipocresía, a lo que se sobreponía con atrevimientos, carcajadas y coléricas reacciones. Su carácter intempestivo le ocasionó constantemente conflictos con aquellos hombres adinerados que pretendían convertirlo en un ser dócil a través del dinero, por lo que mantener la fuerza de su carácter le valió un alto grado de respeto por parte de los ciudadanos vieneses, nobles y ordinarios por igual.²⁵

Los primeros años felices en Viena duraron lamentablemente muy poco para el joven Beethoven, ya que en 1794 aparecieron los primeros indicios de un padecimiento auditivo que empeoraría gravemente en los años próximos y que lo acompañaría hasta el último de sus días: la sordera. Esta condición fue revelada por Beethoven a su amigo Wegeler mediante una carta en la que demostraba su gran preocupación por el crecimiento de esta discapacidad. En dicha carta se puede apreciar una enorme desesperación por parte del músico, pues incluso lo llevó a considerar cometer

²⁴ Bordes, M. (2010). *El clasicismo musical*. p. 20 [ebook] Consultado el 16/03/2017.

²⁵ Wikipedia.org. (2017). *Ludwig van Beethoven*. [web] Consultado el 16/03/2017.

suicidio.²⁶ Para empeorar la situación emocional del compositor, la destinataria de la sonata *Quasi una fantasia Op. 14 No. 2* (mejor conocida como *Claro de luna*) su alumna y amante de esa época, la condesa Giulietta Guicciardi, concretó su matrimonio con el conde Gallenberg, sumiendo al músico en la depresión total.

Tras este hecho, Beethoven redactó un testamento que sería conocido póstumamente como el *Testamento de Heiligenstadt* en el que se despedía de sus hermanos y daba a entender que pondría fin a su vida. Por fortuna, el espíritu fuerte del compositor y el destino se unieron para impedir que Ludwig tomara una decisión tan trágica.

A partir de este momento y superada ya la difícil crisis emocional, la música de Beethoven mostró un grandioso cambio con relación a sus padecimientos de salud y a sus desengaños amorosos.²⁷ Su inspiración tuvo también una relación significativa con los grandes cambios sociopolíticos que acontecían en toda Europa durante ese tiempo. La revolución francesa, de la cual, Napoleón Bonaparte fue su principal exponente, es muestra de ello y como ejemplo tenemos el caso de su tercera sinfonía titulada *Heroica*. Beethoven planeaba con esta sinfonía, realizar un homenaje al líder francés, pero descartó la idea al poco tiempo de que Napoleón se autoproclamara emperador en 1804, cambiando finalmente la dedicatoria por la de: “a la memoria de un gran hombre”, metáfora que para Beethoven simbolizaba la muerte de aquella figura que él tanto había admirado y que acabó por convertirse en un tirano más.²⁸

Este nuevo periodo, que comprende los años de 1802 a 1815, vio el nacimiento de grandes obras maestras que eran reflejo de la madurez musical alcanzada por el compositor. Entre ellas encontramos el *Concierto para violín y orquesta en re mayor Op. 61*, el *Concierto para piano no. 4*, las oberturas de *Egmont* y *Coriolano*, la sonata para violín y piano *A Kreutzer*, las sonatas para piano *Waldstein* y *Appassionata*, la ópera *Fidelio*, la *Misa en do mayor Op. 86*, así como 7 sinfonías que van de la *Segunda* a la *Octava*. Durante estos años, Beethoven recibió suficiente dinero de parte de los editores que constantemente se disputaban sus obras, por lo que el maestro dejó de

²⁶ Prevot, D. (2009). *Biografía de Ludwig van Beethoven*. [web] Consultado el 15/03/2017.

²⁷ Wikipedia.org. (2017). *Ludwig van Beethoven*. [web] Consultado el 16/03/2017.

²⁸ Brennan, J. (2016). *Sinfonía no. 3 op. 55 “Heroica” de Ludwig van Beethoven*. [Notas al programa] Consultado el 16/03/2017.

dar conciertos y recitales como medio de subsistencia. Además, el talento colosal del compositor le había hecho merecedor de una pensión brindada por un grupo de aristócratas austriacos, con la cual pudo dedicarse plenamente a la composición sin ningún tipo de preocupación económica.

En el aspecto amoroso, se podría decir que Beethoven gozó de gran popularidad, sobre todo entre las damas de la nobleza. Sin embargo, jamás llegó a casarse debido a las rigurosas normas sociales que separaban abruptamente las relaciones entre nobles y plebeyos, sector social al que él pertenecía. Aun así, no pueden pasar desapercibidos los dos grandes romances que Ludwig tuvo durante esta época: el primero de ellos con la joven noble Antonie von Birkenstock (diez años menor que él), relación que terminó cuando ella se casó con el banquero alemán Franz Brentano; y el segundo, con la bella condesa Josephine Brunswick que, a pesar de corresponder al amor del compositor, jamás concretó su relación con él.

En 1815, murió el hermano de Ludwig, Kaspar Karl, quien había dejado en testamento la custodia de su hijo Karl al del músico alemán. Beethoven aceptó gustosamente hacerse cargo de su sobrino de nueve años de edad, sin embargo, en el lecho de muerte, el hermano cambió de parecer y dividió la custodia del pequeño Karl entre la madre del niño y el compositor. La inconformidad surgida a raíz de la última voluntad de Kaspar provocó que durante los años siguientes, Beethoven y su cuñada disputaran numerosos procesos legales entre ellos para obtener la custodia del menor, lo que ocasionó que el músico dejara de componer al ritmo que lo venía haciendo hasta ahora.

Tras años de conflicto burocrático, Beethoven obtuvo finalmente la custodia de su sobrino, pero a pesar del gran cariño que el músico sentía por él, la relación entre ambos no fue la mejor. La ferviente dedicación de Ludwig en la formación musical del pequeño Karl terminó poniendo al sobrino en contra del tío. Las peleas se volvieron tan frecuentes que el niño se escapaba con su madre e incluso intentó suicidarse años después.

Los años siguientes en la vida de Beethoven fueron solitarios y aislados a causa de su sordera y de su carácter irascible. A estas alturas, el compositor solo era capaz de comunicarse mediante un *cuaderno de conversación*, lo que provocaba en él una constante frustración.²⁹ Además, su situación económica se volvió deplorable y su condición de vida miserable.

De esta manera, el insigne compositor alemán pasó los últimos 9 años de su vida, pero no sin componer grandes obras que mostrarían su faceta más grandiosa: las *Sonatas para piano Op. 109, 110 y 111*, la *Missa solemnis* y la *Novena Sinfonía*.

En 1826, la salud de Ludwig van Beethoven se quebrantó de tal manera que lo llevó a su lecho de muerte. Tras difundirse la noticia, muchos de sus grandes amigos acudieron a su domicilio para despedirse de él. Beethoven falleció el 23 de marzo de 1827. El funeral, al que asistieron más de veinte mil personas, se llevó a cabo tres días después y fue celebrado en la iglesia de la Santa Trinidad, interpretándose en él el maravilloso *Requiem en re menor K626* de Amadeus Mozart.³⁰

²⁹ Wikipedia.org. (2017). *Ludwig van Beethoven*. [online] Consultado el 16/03/2017.

³⁰ Fernández-Rañada, M. (2015). *El testamento de Beethoven*. [ebook] Consultado el 18/03/2017.

2.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA SONATA OP. 27 NO. 2

La obra de Beethoven, según la opinión de la mayor parte de los especialistas hoy en día, está dividida en las siguientes tres etapas: I. *De formación*, desde el inicio hasta 1800; II. *De madurez*, de 1801 a 1814; y III. *Final*, de 1814 hasta la muerte del compositor.³¹ Dentro de esta óptica, las 32 sonatas para piano abarcan todas las etapas creativas del maestro alemán, ya que fueron escritas entre 1795 y 1822, y son por ello un excelente testimonio de la transformación que su autor le dio a esta forma musical en la transición del *Periodo clásico* al *Romanticismo*. En el lapso que abarca la creación de las 32 sonatas, importantes eventos históricos que influenciaron la obra composicional de Beethoven ocurrieron a lo largo y lo ancho de Europa: la Revolución Francesa (1789-1799), la autoproclamación de Napoleón como emperador (1804) y la Restauración (1815-1830), solo por mencionar algunos.

La sonata *Quasi una fantasía Op. 27 No. 2*, bautizada como *Claro de luna* por el crítico alemán Ludwig Rellstab, fue compuesta en 1801, publicada en 1802 y se ubica dentro de la segunda etapa creativa del compositor. La obra alcanzó una popularidad abrumadora tras su publicación, a lo que Beethoven respondía diciendo: “*he escrito obras mejores*”.³²

El epígrafe que acompañó la publicación fue el siguiente:

*“Sonata casi una fantasía para clavecín o piano, compuesta y dedicada a la señorita condesa Giulietta Guicciardi, de Ludwig van Beethoven. Op. 27, n.º 2. Publicado en Viena en casa de Giovanni Cappi, Michaelerplatz N.º 5.”*³³

En esta etapa de su vida, el romance que Beethoven mantenía con la condesa Giulietta Guicciardi (destinado al fracaso dado el compromiso de ella con el conde von Gallenberg) y el progresivo incremento de su sordera, iniciada en 1794, conservaron el ánimo del compositor fluctuando entre la alegría y la desesperación.

³¹ Biografiasyvidas.com. (2017). *Ludwig van Beethoven. Su música*. [web] Consultado el 18/03/2017.

³² Sheol13 (2010). *Moonlight - Ludwig van Beethoven*. [Blog] Consultado el 30/03/2017.

³³ Van Beethoven, L (1802). *Sonata quasi una fantasía. 1st ed.* p. 1[ebook] Consultado el 30/03/2017.

Gracias a la correspondencia que Ludwig mantuvo con su gran amigo Wegeler, es posible conocer el tipo de relación que existía entre él y la condesa, así como el conflicto que aquello le supuso. En una carta escrita en 1801 y dirigida a Wegeler, el compositor escribió:

*“Ahora vivo más feliz. No podrás nunca figurarte la vida tan sola y triste que he pasado en estos últimos tiempos... Este cambio es obra de una cariñosa, de una mágica niña que me quiere y a quien yo amo... Al cabo de dos años he vuelto a disfrutar de nuevo algunos instantes de felicidad y por primera vez creo que el matrimonio podría hacerme feliz, pero desgraciadamente no soy de su posición y no puedo pensar en casarme.”*³⁴

Poco después de haber sido publicada la sonata, su destinataria, Giulietta Guicciardi, contrajo nupcias con el conde Gallenberg. Ese hecho cambió la prístina alegría del compositor, transmutándola en una fuerte depresión que lo llevó al borde del suicidio. Es de esta época el famoso testamento conocido como *“Testamento de Heiligenstadt”*, donde describió su sentir:

*“La experiencia de estas cosas me puso pronto al borde de la desesperación, y poco faltó para que yo mismo hubiese puesto fin a mi vida. Solo el arte me ha detenido. ¡Ah! Me parecía imposible abandonar este mundo antes de haber realizado todo lo que me siento obligado a realizar, y así prolongaba esta miserable vida, verdaderamente miserable, un cuerpo tan irritable que el menor cambio me puede arrojar del mejor estado al peor.”*³⁵

Por fortuna para todos, Beethoven tuvo la fuerza necesaria para salir adelante en tal situación y seguir componiendo la grandiosa música que aún tenía por legar a la humanidad.

³⁴ Massin, J. and de Asumendi, I. (2012). *Ludwig van Beethoven*. p. 124.

³⁵ Van Beethoven, L. (1802). *Testamento de Heiligenstadt*. [web] Consultado el 31/03/2017.

2.3. ANÁLISIS DE LA OBRA

La sonata

La palabra *sonata* proviene del término italiano *sonare*, que se traduce como sonar.³⁶ En música, se le llama así a las obras instrumentales que cumplen con ciertos criterios formales. Estos criterios se han modificado conforme el transcurso de los siglos y se han adaptado a las distintas corrientes musicales, sin embargo, el término se conserva para todas las variantes. Dado que la sonata que aquí analizo pertenece al periodo musical llamado *clásico* (1750-1820 aproximadamente) me centraré en las definiciones que toma esta palabra dentro del clasicismo, que principalmente son los siguientes dos:

- *La forma sonata.*³⁷ Es una estructura musical empleada en la música instrumental en la que se exponen dos temas o grupo de ideas contrastantes, tanto en personalidad como en armonía, que posteriormente son desarrollados y reexpuestos formando una unidad arquitectónica coherente. La sonata obedece al siguiente plan tonal:

En la exposición, el primer tema o primer grupo de ideas se presenta en la tonalidad de la tónica y es seguido de un puente modulante que conduce hacia el segundo tema o segundo grupo de ideas en la región de la dominante (en caso de que la tonalidad principal esté en modo mayor) o del relativo mayor (en caso de que la tonalidad principal esté en modo menor). Esta sección suele tener barras de repetición. El desarrollo es una sección modulante donde el compositor desarrolla los materiales presentes en la exposición, aunque también puede incluir material completamente nuevo, al mismo tiempo son comunes las modulaciones, lo cual genera un alto grado de tensión que posteriormente se equilibra en la reexposición. La reexposición, presenta nuevamente a los dos grupos de ideas, ambas en la región de la tónica

³⁶ Definición.de. (2017). *Definición de sonata* [web] Consultado el 08/04/2017.

³⁷ Rodriguez, J. (2017). *Formas: Forma Sonata*. [web] Consultado el 08/04/2017.

y añade una coda. Esta forma suele encontrarse como primer número de obras que contienen varios movimientos como son algunas de las *Sonatas* para instrumento solista o dúo, *Cuartetos* o *Sinfonías*.

A continuación, un diagrama que representa de manera general la estructura de una sonata:

Exposición				Desarrollo	Reexposición			
Tema 1	Puente	Tema 2	Codeta	Elaboración	Tema 1	Puente	Tema 2	Coda
Tónica	Modulante	Dominante o relativo		Varias tonalidades	Tónica	No modulante	Tónica	

- *El género sonata.*³⁸ Se trata de una composición instrumental de tres o cuatro movimientos contrastantes entre sí, donde uno de los movimientos tiene *forma sonata*. En el periodo clásico se consolidó como estructura musical gracias a las composiciones de Haydn, Mozart y Beethoven. El primer movimiento, suele tener forma sonata en un tempo *Allegro*. El segundo movimiento puede tener varias formas (lied, tema y variaciones, etc.) y se caracteriza por estar en un tempo lento. El tercer movimiento suele tener carácter de *Minuet* o *Scherzo* en un tempo *Allegretto*. El último movimiento por lo general utiliza la forma *Rondó* y suele tener un tempo *Allegro* o *Presto*.

³⁸ Melómanos.com. (n.d.). *Sonata, Formas Musicales*. [web] Consultado el 10/04/2017.

La sonata quasi una fantasía op. 27 no. 2

Con las dos *Sonatas quasi una fantasía op. 27* publicadas en 1802, Beethoven hizo una fusión de dos géneros musicales que, debido a su construcción, eran considerados contrarios en el siglo XVIII: la fantasía y la sonata. Como ya se mencionó en el análisis de la *Fantasia cromática y fuga*, la construcción de la fantasía se basa en criterios de libertad, mientras que la sonata se encuentra adherida a las convenciones formales descritas en los primeros párrafos de este capítulo.

Para una mejor comprensión de lo que significaron estas composiciones, me apoyo en la comparación que realiza el teórico Timothy Jones en su libro *“The Moonlight and other Sonatas”* donde habla acerca de las cualidades de la sonata y la fantasía en el siglo XVIII³⁹:

Sonata	Fantasia
<ul style="list-style-type: none">• Premeditada• Varios movimientos• Relativa construcción formal• Restricciones para modular• Carácter afectivo unificado• Temas estructurados con claridad• Fuerte sentido de continuidad y comprensibilidad	<ul style="list-style-type: none">• Improvisada• Un solo movimiento• Relativa libertad formal• Libertad para modular• Carácter afectivo variado• Las ideas pueden estar poco estructuradas• Las ideas pueden estar débilmente conectadas o separadas

En cada una de las dos obras que componen este opus, Beethoven se aproxima de manera muy diferente hacia la integración entre la fantasía y la sonata. Por ello y por otras evidentes razones mi análisis se centrará únicamente en la *Sonata Op. 27 No. 2*.

³⁹ Jones, T. (1999). *Beethoven, the Moonlight and other sonatas, op. 27 and op. 31*. p. 58.

La *Sonata no. 14* se encuentra escrita en la tonalidad de *Do sostenido menor* y está compuesta por tres movimientos: *I. Adagio sostenuto*, *II. Allegretto* y *III. Presto agitato*. Cabe destacar que tanto el segundo movimiento como el tercero sí corresponden a formas típicas que podemos encontrar en otras sonatas de Beethoven (un *Allegretto da capo* con carácter de minuet, y una *Sonata* respectivamente), mientras que el primer movimiento se asemeja más a un preludio y es el que mayormente le brinda a esta sonata su carácter fantasioso.

Primer movimiento: *Adagio sostenuto*

Se trata de un movimiento lento en un compás de 4/4 cuya forma y estilo se asemeja a la de un preludio. El movimiento se desenvuelve sobre tres planos sonoros distintos en un ámbito de pianísimo: el plano superior muestra un motivo rítmico-melódico de carácter melancólico; el plano intermedio muestra una constante rítmica en tresillo de octavos que es continuo durante todo el movimiento; y el tercer y último plano es un bajo en octavas con ritmo lento y de profunda sonoridad que le brinda soporte armónico a lo demás.

En cuanto a su estructura, se observa claramente una construcción a tres partes y una coda al final. En la parte intermedia existe un breve desarrollo del motivo en tresillo sobre el quinto grado, tal y como se puede apreciar en el siguiente diagrama:

Sección	A				Desarrollo	A'			Coda
Frase	a	a'	b	a''		a	a'	b	
Región tonal	i – III – VII - iv				V	i – III - I			I
Compases	1-28				28-42	43-60			61-69

La sección (A) introduce en los primeros cinco compases el motivo rítmico en tresillos (el cual será una constante que no se detiene sino hasta el final del movimiento) a la vez que afirma la tonalidad de la tónica mediante una candencia en la que destaca el uso del acorde de sexta napolitana. Así mismo, la indicación *sempre pp e senza sordina*, señala la delicadeza con la que el movimiento debe ser tocado.

Adagio sostenuto.
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.

COMPASES 1-5

Prosigue del compás 6 al 28 con el segundo motivo: una melodía que inicia en anacrusa hacia el sexto compás y presenta la siguiente estructura:

Periodo	1	2	3	4
Región tonal	i	iii	VII	iv
Compases	6-10	11-15	16-23	24-28

Debo resaltar dos recursos que Beethoven utiliza en esta sección y que son muy característicos de este movimiento:

- El cambio de color en la armonía, como sucede en los compases del 9 al 10 donde el acorde de *Mi mayor* cambia a un *Mi menor*, recurso también presente en los compases 15 y 51.
- El uso de la sexta napolitana en los compases 3, 16, 18, 39, 52 y 54.

La sección intermedia (c28-42) es un desarrollo armónico, en torno al V grado, del motivo en tresillos presentado desde el inicio de la obra. En los primeros compases de esta sección (c28-31) la línea melódica se asemeja a la línea del bajo de los compases 16 y 18. La sección se prolonga sobre un pedal de *Sol sostenido* en el bajo, la voz superior desaparece y deja que la voz intermedia cobre protagonismo, esta voz asciende en arpeggios mediante la siguiente progresión:

vii^o7 - *i* - *vii*^o7/V - *vii*^o7

V

COMPASES 28-35

La voz superior está presente en los primeros cuatro compases y la voz intermedia cobra protagonismo a partir del quinto.

La sección concluye con la siguiente cadencia perfecta que conduce hacia la re exposición de A:

*V*7 - *VI* - *ii*⁶₅ - *V* - *V*7

La tercera sección (c43-60) es una re exposición de A con algunas variantes armónicas. La estructura de esta sección es la que se muestra en el siguiente diagrama:

Periodo	1	2	3
Región tonal	i	III	I
Compases	43-46	47-51	51-60

Por último, encontramos una coda de 10 compases que combina elementos de las secciones A y B. La indicación *Attacca subito il seguente* indica que el segundo movimiento debe comenzarse sin interrupción dando la impresión de que en realidad se trata de uno solo, lo cual es típico de las fantasías:

Edition Peters. 9452 *Attacca subito il seguente:*

COMPASES 60-69

Segundo movimiento: *Allegretto*

Este movimiento está escrito en la tonalidad *Re bemol mayor* (homónimo mayor de la tonalidad principal de la sonata) en un compás de 3/4. Presenta una forma ternaria a manera de *Allegretto da capo* (con repetición de la sección A) y su carácter es gracioso y cortés.

Sección	<i>Allegretto</i> (A)	Trio (B)
Compases	1-36	37-60

Diagrama estructural del segundo movimiento

El tema de la primera parte inicia como anacrusa y consta de dos afirmaciones, la primera sobre el V grado y la segunda sobre el I. Posteriormente Beethoven repite la idea modificando la melodía mediante un ritmo sincopado.

Allegretto. 251
La prima parte senza repetizione.

COMPASES 1-16

La siguiente sección es una variante del tema que reposa sobre el acorde de V grado.



COMPASES 17-24

Posteriormente, se vuelve a presentar el tema, esta vez en octavas y en ritmo sincopado que cierra con una cadencia perfecta en la tónica.

El *Trio* consta de dos periodos que se repiten. Presenta una melodía siempre en octavas sincopadas con un pedal en la voz intermedia, siendo el primero de ellos un pedal de *La bemol* y el segundo de *Re bemol*. La indicación final, *Allegretto da capo*, pide que se repita la primera parte de manera similar a como ocurre en los minuetos.



COMPASES 37-60

Tercer movimiento: *Presto agitato*

Resulta inusual que el movimiento en *forma sonata* sea el que concluya el ciclo de una *Sonata* y sin embargo fue lo que hizo Beethoven con esta obra al experimentar con la organización de sus movimientos dentro de su búsqueda expresiva. El tercer movimiento regresa a la tonalidad de *Do sostenido menor* y está escrito en compasillo, además tiene un carácter tormentoso que contrasta notablemente con los dos anteriores. Presenta la siguiente estructura:

Exposición			Desarrollo	Re exposición		Coda
Tema A	Puente	Tema B		Tema A	Tema B	
i	i -> v	v	iv - V	i	i	iv - i
c1-14	15-20	21-65	65-101	102-115	116-159	160-200

Diagrama estructural del tercer movimiento

El *tema A* es un arpeggio ascendente en ritmo de semicorcheas con un carácter agitado. El arpeggio se encuentra ligado, mientras que el bajo *salta* al estar en staccato.



COMPASES 1-2

Tema A

El tema concluye con un motivo oscilante sobre la dominante que se extiende hasta alcanzar un trémolo en la mano derecha entre el quinto grado y su sexta napolitana que resuelve de manera violenta al quinto grado.



COMPASES 13 y 14

A continuación, un puente basado en el *primer tema* que modula hacía la región de la dominante, tonalidad del *segundo tema*.



COMPASES 15 y 16

Inicio del puente, basado en el primer tema

El *segundo tema* o *tema B*, en la tonalidad de la dominante, contrasta con el primero por su extensión y por poseer un carácter lírico. Este consta de dos motivos:

- Del compás 21 al 42 encontramos el primero de ellos. La melodía es muy cantábil y se encuentra acompañada por un *bajo de Alberti*. Al final de esta parte se reafirma la tonalidad de la dominante mediante una cadencia.

The image shows a musical score for measures 21 to 42. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 4 5, 3 2, 1 2 4 3, 2, 3, 4, 2, 4). The left hand (bass clef) plays an Alberti bass pattern, consisting of a repeating sequence of eighth notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking.

COMPÁS 21

Primer motivo del segundo tema

- Del compás 43 al 57 encontramos el segundo motivo, y consiste en acordes en staccato que resuelven con una cadencia perfecta a la *sección conclusiva* de la exposición.

The image shows a musical score for measures 43 to 57. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The right hand (treble clef) plays a series of staccato chords, primarily triads and dyads, with fingerings such as 5 1, 2 1, 4 1, and 5 1. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, including fingerings like 4, 2 1 2 1 3, 3, 1 3, 2 1 3, 4, 2 1 2 1 3, 3, and 2. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking.

COMPÁS 43

Segundo motivo del segundo tema

La *sección conclusiva* (c57-64) basa su construcción en el primer motivo del segundo tema. Se sostiene en un pedal sobre el quinto grado menor que pasa a ser un acorde dominante en el último compás. Una casilla indica la repetición de la exposición.



COMPÁS 57

Sección conclusiva basada en el segundo tema

El desarrollo (c65-101) inicia tras la segunda casilla y combina elementos provenientes de los dos temas. Inicia desarrollando el primer tema de manera modulante hacia la subdominante. Posteriormente aparece el canto del segundo tema (c71), primero en la voz de la soprano y después en la voz grave. La sección modula hasta llegar a la dominante del primer grado (c87), que sostiene un pedal de *Sol sostenido* mediante un trémolo en semicorcheas. Para concluir, los dos acordes con ritmo de redonda preparan el camino hacia la re exposición y detienen el movimiento que había sido constante en el desarrollo.

La re exposición (c102-1590) tiene una estructura casi idéntica a la exposición salvo por el hecho de que esta vez omite el puente que unía a los dos temas y que el *segundo tema* se encuentra en la tonalidad de la tónica.

La coda es extensa y muy dramática. Presenta nuevamente los dos temas de manera similar al desarrollo y añade elementos que generan mucha expectación o que resultan muy conclusivos, tales como:

- Los arpegios de séptima disminuida (c164-167) que se detienen en los calderones.
- La cadencia en arpegios que descienden en tresillos de octavo y ascienden en dieciseisavos hasta posarse sobre el acorde dominante del compás 188, así como la escala cromática que antecede a dicho acorde.
- El descenso fantasioso hacia el *Adagio* (c188).
- El fragmento final sobre pedal de tónica que resuelve la extensa cadencia de los compases previos. En ella se puede apreciar tanto el motivo de la sección conclusiva de la exposición, así como los arpegios del primer tema, que se elevan y caen con ambas manos.
- Los dos acordes de I grado en fortísimo con que concluye la obra.

2.4. REFLEXIÓN PERSONAL

Por mucho tiempo me mantuve alejado de estudiar la *Sonata quasi una fantasía Op. 27 No. 2* de Beethoven pese al inmenso gusto que tengo por ella, pues al tratarse de una obra tan popular entre el público y los intérpretes, existía en mí cierto rechazo a proponer una interpretación propia. Es por eso que me resulta curioso cómo las circunstancias me dirigieron a completar el programa para mi concierto de titulación con esta pieza y cómo ello resultó ser una experiencia enriquecedora a la vez que gratificante por las razones que expongo a continuación:

La obra me mostró nuevamente la destreza con la que Beethoven rompió, una vez más, con las convenciones de su tiempo al evitar el uso de la forma sonata en el primer movimiento. En cambio, flexibiliza la estructura total de la pieza al incluir una especie de preludio de carácter sereno y contemplativo como primer tiempo, mientras que los dos movimientos restantes sí corresponden a formas típicas que se encuentran en sus otras sonatas, siendo el segundo un *Allegretto* con carácter de minuet y el tercero, *Presto*, una forma sonata, con lo que propone una nueva disposición en el orden de los movimientos de este tipo de obras.

En el sentido de la técnica, me siento especialmente agradecido por haber estudiado el tercer movimiento, pues me ayudó a comprender y resolver diferentes aspectos que me permitieron mejorar mi técnica pianística.

Otra cosa que debo recalcar, es que al tratarse de la última obra que estudié como parte de la carrera, ésta me permitió mirar hacia atrás y ver mi avance en este trayecto. Me di cuenta de que el proceso de aprendizaje había resultado ser más sencillo y rápido respecto de otras obras que estudié en el pasado entre las que se incluyen otras sonatas del mismo autor, y de que esto es producto del buen trabajo que he estado realizando desde el inicio de la carrera.

3. APRÈS UNE LECTURE DU DANTE: FANTASIA QUASI SONATA

3.1. DATOS BIOGRÁFICOS DE FRANZ LISZT

Franz Liszt nació en Raiding, Hungría el 22 de octubre de 1811. Fue uno de los compositores más influyentes del *Movimiento Romántico* y según los anales de la historia de la música, el pianista más extraordinario del siglo XIX.⁴⁰ Su padre, Adam Liszt (1776-1827), trabajaba como inspector de ganado para la familia Esterházy, pero al gustarle la música, se había relacionado con los compositores Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) y Franz Joseph Haydn (1732-1809), quienes habían cumplido el rol de maestros de capilla en el castillo de la misma familia.

Siendo hijo único, Liszt mostró desde temprana edad un talento asombroso para la música. Su padre se encargó de iniciarlo en el piano cuando el pequeño tenía apenas siete años, y a los ocho años ya era capaz de improvisar y componer. En 1820, el pequeño pianista fue presentado como un niño prodigio ante la corte de la familia Esterházy. Tras este evento, su padre consiguió que los Esterházy financiaran al joven músico para trasladarse a Viena, una de las grandes metrópolis de la música, y así estudiar durante tres años con el gran pianista Karl Czerny (1791-1857), exalumno de Beethoven, quien después de un corto tiempo se dio cuenta de la enorme capacidad del pequeño y decidió darle clases gratuitamente. Paralelo a sus clases de piano, Franz Liszt también estudió composición con Antonio Salieri (1750-1825), quien años antes había sido maestro de Beethoven.

Durante este periodo, el joven pianista debutó exitosamente y dio varios conciertos en Viena. Ante este escenario y dada la insistencia de Karl Czerny, se logró que Beethoven escuchara al pequeño Liszt en 1823. En este encuentro, después de haberlo escuchado, Beethoven abrazó y besó al niño a la vez que exclamó: *“Usted será un hombre feliz, porque les dará felicidad y alegría a muchas otras personas, no hay nada*

⁴⁰ Wikipedia.org. (2017). *Franz Liszt*. [web] Consultado el 02/04/2017.

mejor o más grande que eso".⁴¹ Desde ese momento, Ludwig van Beethoven se volvió un personaje relevante en la vida artística e interpretativa del pianista húngaro.

En diciembre de ese mismo año, la familia Liszt dejó Viena para trasladarse a París, "Ciudad Luz" a la que empezaban a arribar muchos de los futuros grandes artistas de ese siglo. Una vez instalados, Adam intentó inscribir a su hijo en el Conservatorio de la ciudad, dirigido en esos años por el compositor italiano Luigi Cherubini (1760-1842). Tal proyecto se vio malogrado debido a que, en ese entonces, el conservatorio no admitía extranjeros. Muy pronto, Adam se dio cuenta de que su hijo ya era un pianista formidable, y consideró innecesario el que siguiera estudiando bajo la tutela de otros profesores. Fue entonces cuando el padre dispuso que el hijo iniciara una vida de concertista, hecho que sucedió a la par de que tomó clases de composición con los célebres maestros Antonin Reicha (1770-1836) y Fernando Paer (1771-1839).

Durante 1824, Franz tocó muchas veces en diferentes salones de París, ofreciendo conciertos públicos y privados, siempre con sorprendentes logros. El éxito no se hizo esperar y como resultado de estos conciertos, Liszt fue llevado a Inglaterra para tocar ante el rey Jorge IV. Al año siguiente, Fernando Paer alentó a su joven alumno a estrenar su ópera en un acto: *Don Sancho*, con la que obtuvo un éxito moderado. Ciertamente, aunque su desarrollo como compositor se encontraba en sus inicios, su carrera como pianista resultaba fenomenal⁴², redundando en que se ganara rápidamente un buen número de admiradores y, de manera muy especial, admiradoras.

En los siguientes dos años realizó nuevas giras por Francia, Suiza e Inglaterra, triunfando en todos los escenarios. Sin embargo, de manera sorpresiva, un gran dolor se suscitó en su vida: el 27 de agosto 1827, Adam, su padre, enfermó de tifoidea y falleció. Esta fue la razón que lo llevó a interrumpir su actividad como concertista de manera indefinida.

El mismo año en que murió su padre, Franz Liszt decidió regresar a París para estar junto a su madre, y dedicó la mayor parte de su tiempo a impartir clases de piano para

⁴¹ Marek, G. (1972). *Beethoven*. pp. 575-576.

⁴² Schonberg, H. and Leal, A. (2004). *Los grandes compositores*. p. 251.

su sustento. No pasó mucho tiempo para que la nueva vida del músico lo llevara a preferir la lectura y la religión por sobre el estudio del piano. Fue en este contexto que ocurrió su primer gran romance que terminaría en desengaño: la relación que mantuvo con su alumna, la señorita Caroline de Saint-Cricq.

El amor entre la señorita Saint-Cricq y el joven Liszt padeció del estorbo del padre de la muchacha, pues éste despreciaba al muchacho usando como pretexto su condición social. Este primer fracaso amoroso, sumió al joven en un periodo de pesimismo y dudas que fomentaron su interés por la religión, Liszt llegó incluso a considerar seriamente tomar los hábitos, pero su madre lo disuadió de tal idea. Durante esta etapa de su vida, el músico no compuso absolutamente nada, y no fue sino hasta 1830 donde el aire revolucionario de la época lo ayudó a salir de su depresión, inspirándolo a esbozar una sinfonía *Revolucionaria* que jamás terminó.⁴³

Para inicios de los años 30, París ya era considerada como la meca del piano y de la música. En esta década, Liszt tuvo la oportunidad de conocer y relacionarse con varios artistas que influyeron notablemente en su formación artística, como lo fueron el gran compositor y orquestador francés Héctor Berlioz (1803-1869), el virtuoso pianista y compositor polaco Frédéric Chopin (1810-1849), el novelista francés Honoré Balzac (1799-1850), el poeta Víctor Hugo (1802-1885) también francés, y el pintor Eugène Delacroix (1798-1863) de la misma nacionalidad, por solo mencionar algunos. De entre todas las influencias que recibió el pianista, destaca por sobre las demás la del virtuoso violinista Niccolò Paganini (1782-1840), a quien Liszt tuvo oportunidad de escuchar en abril de 1832. El violinista provocó en Liszt una impresión tan grande que inmediatamente después de ello regresó su interés por estudiar el piano, adjunto a la determinación de consagrarse como un gran virtuoso. A partir de entonces, el pianista húngaro comenzó a estudiar el piano desde el principio, en una ardua búsqueda de las posibilidades técnicas que el instrumento podía ofrecer. Como resultado, surgieron algunas composiciones de virtuosismo inspiradas en la obra de Paganini, entre las que

⁴³ Wikipedia.org. (2017). *Franz Liszt*. [web] Consultado el 02/04/2017.

se encuentran los *Grandes estudios de Paganini S. 140* y la *Gran fantasía de bravura sobre la Campanella S. 420*.⁴⁴

También durante esa década, y más específicamente en 1833, Liszt conoció a la condesa Marie d'Agoult, quien era entonces esposa del conde d'Agoult. El encuentro dio inicio a una relación amorosa entre los dos personajes que duraría hasta 1844, y que trajo consigo el nacimiento de los tres hijos de Franz Liszt: Blandina Rachel (1835-1862), Cósima Francesca (1837-1930) y Daniel (1839-1859).

En 1835, Liszt y la condesa se trasladaron a Ginebra. Allí, Liszt impartió clases durante un par de años como profesor del conservatorio. Poco después, la familia se trasladó a Italia, donde estuvieron viajando por las distintas localidades de dicho país hasta 1839. Este periodo de viajes y romance, benefició a la maduración artística del compositor y al desarrollo de su creatividad. Muestra de ello son las grandes obras que escribió para el piano, tanto en esa época como en años posteriores, entre las que se encuentran: *Harmonies poétiques et religieuses*, el conjunto de tres *Apparitions* y las tres colecciones de los ***Años de peregrinaje***, directamente inspirados en los viajes realizados a través de Suiza e Italia.

Los últimos años de Liszt en Italia, vieron el regreso del pianista a los escenarios, así como el nacimiento de una nueva forma de concierto a la que nombró *Soliloquio musical*. Tocó en Milán, Génova, Florencia, Bolonia, Pisa y Roma, mostrando siempre una gran capacidad para dominar al público de aquella región.⁴⁵ También cabe mencionar los ocho conciertos realizados por Liszt en Viena en 1838, cuya finalidad era la de reunir recursos para apoyar a las víctimas de una inundación recién acontecida en Hungría. El éxito obtenido en los conciertos de aquellos años, hizo que el pianista decidiera reanudar formalmente su carrera como concertista, por lo cual partió en solitario hacia Viena para dar inicio a una nueva etapa de giras mientras que la condesa d'Agoult regresó junto con sus hijos a París. La primera de estas giras cubre una serie de seis conciertos ofrecidos en Viena en 1839, con el fin de reunir los fondos

⁴⁴ Flores, M. (2009). *Unidad III: EL ROMANTICISMO MUSICA*. [Blog] Consultado el 03/04/2017.

⁴⁵ Schonberg, H. and Leal, A. (2004). *Los grandes compositores*. p. 251.

necesarios para iniciar el levantamiento de un monumento en honor a Ludwig van Beethoven.⁴⁶ En esta gira conoció a la hermosa y excelente pianista Marie Moke Pleyel, quien con justa razón terminaría siendo presa de los celos de la condesa d'Agoult.

Desde ese entonces hasta 1847, Franz Liszt se dedicó a realizar giras como virtuoso del piano, y prácticamente se presentó por toda Europa. Se estima que, en este periodo, el célebre pianista se presentó más de un millar de veces en alrededor de 166 ciudades en lo que hoy son los países de Austria, Hungría, Alemania, Francia, Inglaterra, España, por solo mencionar algunos, incluyendo su participación durante el primer festival Beethoven llevado a cabo en 1845 en la ciudad de Bonn, Alemania.⁴⁷

Además, con sus giras, nació una nueva forma de concierto en la que la orquesta quedaba excluida para centrar la atención en los solistas. A este nuevo formato de conciertos se le conoce hoy como *Recital*. Los recitales de Liszt incluían música de Bach, Haendel, Scarlatti, Hummel, Chopin, Rossini, Bellini, Donizetti, Mendelssohn, Schubert, Paganini, Beethoven y del propio Liszt, entre las que había tanto obras para piano solo como música de cámara, arias, canciones y transcripciones al piano de obras orquestales y de otros instrumentos.⁴⁸

El resultado obtenido a lo largo de estos ocho años en gira fue triunfal, y Liszt recibió honores y adulaciones en donde quiera que se presentaba. Su fama como intérprete llegó a ser tan grande que solo con verlo las mujeres enloquecían y se ponían como meta conquistar al famoso pianista, habiéndolo logrado varias de ellas. El hecho de que Liszt cediera ante los encantos de las mujeres, incrementó el disgusto de la condesa d'Agoult, que finalmente estalló luego de que Liszt dedicara su obra *Réminiscences de Norma* a la ya mencionada María Pleyel, culminando de esta manera la relación de esta pareja. Sin embargo, el vínculo que los unía no impidió que siguieran escribiéndose durante casi toda su vida.

Aún entre la ardua actividad musical presente en la vida de Franz en esos años, había tiempo para disfrutar de encuentros casuales con admiradoras, pero sobre todo para

⁴⁶ ⁴⁷ Wikipedia.org. (2017). *Franz Liszt*. [online] Consultado el 02/04/2017.

⁴⁸ Muriago, A. (2016). *El recital de piano: origen, evolución y vigencia*. p.77 [ebook] Consultado el 24/03/2017.

disfrutar del amor. A lo largo de su vida, Liszt confesó que existieron tres mujeres de las cuales se enamoró. La primera de ellas había sido la ya mencionada señorita Caroline de Saint-Cricq, quien terminó casandose a la fuerza con el conde Bertrand d'Artigaux. Liszt se encontró con ella por casualidad en 1844, dedicándole el lied *Ich mochte hingehn wie das Abendroth (Quisiera irme como el atardecer)*. A la segunda mujer la conoció en 1845, y se trató de la condesa Valentine de Cessiat, de veinticuatro años, que rechazó la propuesta matrimonial que Liszt le había hecho para posteriormente casarse con su tío. La tercera mujer, fue la desafortunada Marie Duplessis, a quien conoció a finales de 1845 y quien moriría en 1847 a causa de la tuberculosis. Liszt expresó en varias cartas su amor por dicha mujer, lamentándose de su temprana muerte.⁴⁹

En 1847, Liszt inició su última gira como virtuoso del piano en la lejana Rusia. Esta decisión de ponerle fin a sus giras como concertista, la tomó debido a las molestias que por muchos años le habían provocado los largos viajes, los encuentros sociales y el contacto con numerosas damiselas constantemente exaltadas ante su presencia. Durante este lapso, el pianista conoció a la princesa Carolyne Ianowska (1819-1887), quien estaba separada entonces y para siempre de su aún marido, el príncipe Nicolai Sayn-Wittgenstein, y con quien inició una relación sentimental de suma trascendencia que perduró por cuarenta años. Fue ella quien terminó por convencer al músico de dejar los conciertos para dedicarse enteramente a la composición. Así, con 36 años de vida, Franz Liszt se despidió exitosamente de sus giras de concierto, siendo el último de sus recitales de ese periodo el presentado en Elisavetgrado, Ucrania, ese mismo año.⁵⁰

Franz y Carolyne se trasladaron en 1848 a Weimar tras recibir Liszt la invitación de la Duquesa María Pávlovna para ocupar el cargo de maestro de capilla de la ciudad, mismo que aceptó y desempeñó de manera muy intensa durante los siguientes diez años. Allí desarrolló su faceta como director de orquesta, donde además de programar y estrenar constantemente obras de compositores como Haendel, Haydn, Mozart,

⁴⁹ Ribot, N. (2011). *"Sueño de amor". "La historia de Franz Liszt"*. [web] Consultado el 25/03/2017.

⁵⁰ Schonberg, H. and Leal, A. (2004). *Los grandes compositores*. p. 253.

Beethoven, Schubert, Rossini, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Verdi y Wagner; Liszt, que había alcanzado en ese punto de su carrera una gran maestría en el ámbito de la composición, incluía también obras orquestales y corales de su autoría.

Al llegar el año de 1858, Liszt presentó su dimisión al cargo, aunque permaneció en Weimar hasta 1861, dedicándose enteramente a la composición. Algunas de las obras más relevantes que corresponden a este periodo son la *Sonata para piano en Si menor*, doce de sus trece *Poemas sinfónicos*, la *Fantasia y fuga para órgano sobre el motivo BACH*, los *estudios de ejecución trascendental* y los dos *Conciertos, en Mi mayor y La mayor, para piano y orquesta* respectivamente.

A pesar de que la vida del músico húngaro parecía ir maravillosamente durante todo este tiempo, a finales de esa década e inicios de la siguiente, Liszt sufrió dos grandes pérdidas: la de su hijo Daniel, quien falleció en 1859 a los veinte años de edad, y la de su hija Blandina en 1862 a los veintisiete años. Tales acontecimientos devastaron el ánimo del compositor, quien prontamente manifestó su deseo de retirarse a una vida solitaria. Al mismo tiempo, la antigua inquietud del músico por el sacerdocio retornó, estableciéndose en un monasterio a las afueras de Roma en el que permaneció de 1863 a 1865, recibiendo las órdenes menores y posteriormente instalándose en el Vaticano. La vida religiosa inspiró al compositor a la creación de obras sacras, entre las que destacan los oratorios: *La leyenda de Santa Isabel*, *Christus* y el *Salmo XIII*. Al año siguiente, en 1866, Liszt se mudó al convento de Santa Francesca Romana, alternando su estancia entre el convento y la Villa d'Este, en Tívoli. Durante su carrera como clérigo, Liszt jamás fue ordenado sacerdote, llegando únicamente a convertirse en Canónigo Honorario de Albano en 1879.⁵¹

A la par de sus deberes como clérigo en Italia, el músico pasó los últimos años de su vida viajando entre Roma, Weimar y Budapest. Hacia 1869, Liszt creó en Weimar un tipo de enseñanza pianística que hoy se conoce como *Clase magistral*, de tal suerte que decenas de pianistas procedentes de toda Europa acudían a la ciudad alemana con el objeto de ser escuchados y aconsejados por el gran maestro. Respecto de Budapest, la situación política por la que pasaba Hungría y el amor que Liszt siempre profesó hacia

⁵¹ Pajares, R. (2010). *Historia de la música en 6 bloques*. p. 364.

su patria, lo llevaron a restablecer un vínculo con ella, retornando a su país para dirigir conciertos, a partir de entonces y hasta los últimos días de su vida.

En esta última etapa de su carrera, el genio creativo de Franz Liszt lo llevó a experimentar con nuevas técnicas de composición que anticiparon el uso de la atonalidad como lenguaje armónico. De esta manera, influyó en el trabajo de futuras generaciones de compositores entre los que se encuentran: Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935).⁵²

En julio de 1881, Liszt se cayó por las escaleras de un hotel en el que se hospedaba en Weimar. Dicho accidente debilitó su estado de salud, relativamente bueno para su edad. Como consecuencia del accidente el maestro comenzó a mostrar malestares, ocultos hasta ese entonces, relacionados con su agitado estilo de vida y que se presentaron en forma de hidropesía, asma e insomnio.⁵³ Los sentimientos de desolación, desesperación y muerte que Liszt experimentó, pueden percibirse en algunas de las obras de sus últimos años, tales como: la *Bagatela sin tonalidad*, los dos últimos *Valses Mephisto*, *Unstern*, *Nuages gris* y las dos *Lúgubre góndola*.

Para 1886, año de su fallecimiento, el insigne compositor húngaro seguía viajando: ese año visitó Roma, Budapest, Amberes, París y Londres, donde se realizaron banquetes, conciertos y recepciones en su honor. Franz Liszt fue diagnosticado de neumonía en el mes de julio, mientras se encontraba en Bayreuth, Alemania. El diagnóstico fue certero y el 31 de ese mismo mes, la enfermedad lo condujo a su muerte. A pesar de su deseo de ser enterrado en Budapest, el cuerpo de Franz Liszt no fue llevado a su patria, sino que fue enterrado en Bayreuth, ciudad a la que había sido invitado por su hija Cósima para asistir al festival Wagner al momento de su fallecimiento.

⁵² ⁵³ Wikipedia.org. (2017). *Franz Liszt*. [web] Consultado el 02/04/2017.

3.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA “SONATA DANTE” S. 161 No. 7

Dentro del catálogo de las obras compuestas por Franz Liszt, en el que se enlistan alrededor de 1420 composiciones, figuran ocho sonatas (escritas entre 1832 y 1855) de las cuales solo tres sobrevivieron al paso de los años: la *Sonata en Do sostenido menor para violín y piano*, la *Sonata en Si menor para piano* y una *Fantasia quasi Sonata* titulada: *Après une lecture du Dante* (mejor conocida entre los pianistas como *Sonata Dante*), también para piano.⁵⁴

La primera versión de la *Sonata Dante*, esbozada en octubre 1837, constaba de dos movimientos relacionados temáticamente y titulados en principio *Fragmento después de Dante*. En ese año, Franz Liszt se encontraba con su pequeña hija Blandina y su amada compañera, la condesa Marie d'Agoult, visitando el Lago de Como, en Italia. Vale la pena mencionar que en ese momento la condesa d'Agoult estaba por dar a luz a la segunda hija del compositor: Cósima. Su estancia en Italia se debía a un viaje que había empezado en 1835 en Ginebra, Suiza, con el propósito de alejarse del escándalo que habían causado en París los amoríos de esta famosa pareja. El recorrido de su peregrinaje incluyó las ciudades de Milán, Venecia, Génova, Lugano, Módena, Roma, Licca y San Rossore, para concluir en Florencia, Italia en 1839.⁵⁵

Durante los cuatro años que duró este periodo de viajes a Suiza e Italia, el compositor húngaro se familiarizó con el paisaje, la cultura y el arte de ambos países. El impacto de tanta belleza inspiró su creatividad y lo llevó a componer dos ciclos de obras a los que tituló *Álbum de un viajero*, mismos que fueron publicados cerca de veinte años después, bajo el título de *Años de peregrinaje*. La obra estaba integrada inicialmente por dos volúmenes: *Primer año: Suiza* (1855) y *Segundo año: Italia* (1856), a este último le añadió un suplemento titulado *Venecia y Nápoles* en 1861. Posteriormente compuso un tercer ciclo al que nombró simplemente como *Tercer año* (1883). Con esta colección de piezas, Franz Liszt dejó un legado invaluable al repertorio pianístico del periodo romántico.

⁵⁴ Newman, W. (1969). *Sonata since Beethoven*. p. 359.

⁵⁵ Yeagley, D. (1994). *Franz Liszt's Dante Sonata: The origins, the criticism, a selective musical analysis, and commentary*. pp10-13 [ebook] Consultado el 03/04/2017.

El estreno del *Fragmento después de Dante* lo llevó a cabo el propio Liszt en noviembre de 1839, en uno de sus famosos *Soliloquios musicales* durante su gira de conciertos en Viena. La obra fue revisada posteriormente en 1849, durante su estancia en Weimar, siendo concretada en un único movimiento al que finalmente llamó: *Después de una lectura de Dante*. La obra fue publicada en 1856 como la séptima y última obra del segundo cuaderno de *Años de peregrinaje*⁵⁶, quedando conformado de esta manera:

Segundo año: Italia (1856)

1. *Sposalizio* (inspirado en Los desposorios de la Virgen, del pintor Rafael)
2. *Il Pensieroso* (El pensador, una escultura de Miguel Ángel)
3. *Canzonetta del Salvatore Rosa* ("Cancioncilla de Salvatore Rosa")
4. *Sonetto 47 del Petrarca*
5. *Sonetto 104 del Petrarca*
6. *Sonetto 123 del Petrarca*
7. *Après une Lecture du Dante: Fantasia Quasi Sonata* ("*Después de una lectura de Dante: Fantasía casi Sonata*")

El primer título que Franz Liszt le dio a la fantasía, *Fragmento después de Dante*, revela la admiración que el compositor tenía por el poema épico de Dante Alighieri (1265-1321), la *Divina Comedia* (1472), de manera similar en la que la mostraron el pintor Eugène Delacroix, en su *Dante y Virgilio en los infiernos* (1822), y el poeta Víctor Hugo, en su poema *Después de una lectura du Dante* (1836). Esta tendencia de los artistas del siglo XIX de tomar las creaciones del pasado como fuente de inspiración para llevar a cabo las suyas, fue una de las bases y de las características del movimiento romántico.

La cultura de Franz Liszt fue a todas luces extraordinaria. Cabe destacar en este sentido que, en su labor como compositor, mucha de su inspiración la extrajo no solo de las obras artísticas del pasado, sino también de las obras de sus contemporáneos, como es el caso de esta fantasía, que claramente tiene un vínculo con el poema homónimo de Víctor Hugo.

⁵⁶ Del Pozzo, M. (2008). *Peregrinaje hacia Liszt a través de Italia (III - Sonata Dante)*. [web] Consultado el 03/04/2017.

3.3. ANÁLISIS DE LA OBRA

La *forma sonata* evolucionó a través de las composiciones de Beethoven y, llegado el romanticismo, pasó a mantener los principios teóricos de su construcción, aunque en algunas ocasiones, sin el plan tonal que ésta tuvo durante el clasicismo. Otra de las características de esta forma en el periodo romántico es la extensión de su desarrollo, el cual, se volvió considerablemente más amplio en relación a su análogo clásico.⁵⁷ Así mismo, su evolución llevó a compositores como Franz Liszt a la creación de extensas sonatas en un solo movimiento.

Por otro lado, la *fantasía* proporcionó a los compositores los medios necesarios para expandir la forma sin ningún tipo de restricción, gracias a las características propias de este género (improvisación, libertad, virtuosismo, etc.).

Para analizar la fantasía *Après une lecture du dante* es necesario relacionarla con características propias de la sonata, así como realizar analogías con el contenido de los poemas de Dante Alighieri y Víctor Hugo. Es por ello que, partiendo de que el título de la obra es: *Fantasia quasi sonata*, entiendo la estructura de la siguiente manera:

Exposición				Fantasía				
				Desarrollo	Re exposición			Coda
Tema 1	Puente	Tema 2	Sección conclusiva	Tema 1 + 2	Tema 1	Tema 2	Tema 1 + 2	Tema 1
Re m		Fa#		Fa#, Si b, Sol m, Fa#, La b, Sol m	Re m	Re		
c1-76	77-102	103-114	115-123	124-275	276-292	293-308	309-329	330-376

⁵⁷ Sarmiento, Y. (2008). *La forma sonata en el siglo XIX*. [Blog] Consultado el 15/04/2017.

Si bien esta composición se trata enteramente de una *Fantasía*, es posible hablar de una exposición debido a que la obra entera se desarrolla sobre dos temas contrastantes, además de que el plan tonal entre ellos se asemeja al que adquirió la *forma sonata* en el romanticismo.

El primer tema consta de dos motivos: el primer motivo es una nota con apoyatura, es presentada inicialmente en un intervalo de tritono y un ritmo de blancas. Posteriormente este motivo se repite dentro de una escala cromática en una suerte de manos alternadas. El segundo motivo dibuja ascendentemente el arpeggio de acorde disminuido, ambos motivos comparten un carácter oscuro, diabólico y se encuentran en la región de la tónica: *Re menor*.

El segundo tema es luminoso, celestial, muestra una textura coral y está en la región de la medianta del homónimo: *Fa sostenido mayor*. Además, ambas secciones se entrelazan mediante un puente modulante, conformando de esta manera una estructura similar a la de la *exposición* en una sonata.

En mi análisis, la *Fantasía* es equivalente al conjunto del *desarrollo* y la *reexposición* Esto se debe principalmente al uso que hace Liszt de elementos fantásticos durante estas secciones: *recitativos*, secciones *casi improvisadas*, *libres* y *virtuosas* (algunos de estos elementos también están presentes dentro de la *exposición*, aunque en menor medida).

La *reexposición*, además, presenta nuevamente los dos temas en la región de la tónica, pero transformados en cuanto a su textura y su carácter. La obra culmina con una gloriosa coda construida en base al motivo inicial, haciendo una referencia al Paraíso que describe Dante en su *Comedia*.

El primer tema (c1-76) consta de dos partes construidas en torno a los siguientes dos motivos:

Andante maestoso

COMPÁS 1
Motivo A

COMPASES 25-26
Motivo B

La primera parte del primer tema es de carácter diabólico. El *motivo A* consta de un conjunto de notas con apoyatura que se mueven sobre un intervalo de cuarta aumentada el cual, desde tiempos medievales, ha sido relacionado con el diablo debido a su disonancia y a su distancia de *seis* semitonos⁵⁸, por lo que en mi opinión este tema hace referencia al *Infierno* que Dante describe en su poema. El *motivo B* se presenta como un breve murmullo que asciende y desciende en un ritmo ternario dibujando un acorde de séptima disminuida.

La segunda parte del primer tema incluye nuevamente estos dos motivos. El *motivo A* se vuelve anacrúsico y alterna entre ambas manos, la mano derecha presenta una melodía cromática y la mano izquierda armoniza con acordes que dejan implícita una armonía de *Re menor*. El carácter es *lamentoso* y viene indicado en la partitura.

Presto agitato assai.

COMPASES 35-37
Motivo A

⁵⁸ Wikipedia.org. (2017). *Tritono*. [web] Consultado el 15/04/2017.

También aparece una variante del *motivo B* en la mano izquierda mientras la mano derecha realiza un trémolo sobre la dominante.



COMPÁS 52
Motivo B

El periodo se repite con una variante en el registro y en la densidad armónica.



COMPASES 54-55
Motivo A

El *punteo* (c77-102) está basado en el primer tema, pues reúne los *motivos A* y *B* del primer tema en un contexto de progresión armónica hacia la región tonal del segundo tema.



COMPÁS 77
Motivo B



COMPÁS 95
Motivo A

En el compás 95, se combina el ritmo ternario del *motivo B* en la mano derecha con el ritmo del *motivo A* en la mano izquierda.

El segundo tema (c93-114) se encuentra en las notas redondas de los registros extremos. Está escrito en la tonalidad de *Fa sostenido mayor* (mediante del homónimo de *Re menor*) y es de carácter cantabile y luminoso. También presenta una textura coral, razón por la que lo relaciono con el *Paraíso*.

COMPASES 103-107
Segundo tema

En el desarrollo (c115-275) existe una confrontación de los dos temas donde, a través de varias regiones tonales. Liszt cambiará el carácter y la textura del primer tema haciéndolo oscilar entre el bien y el mal al sustituir, por momentos, el intervalo de cuarta aumentada por uno de quinta justa. Además, como mencioné en los primeros párrafos de este análisis, a partir del desarrollo son más frecuentes los elementos fantásticos.

La siguiente tabla muestra las distintas partes del desarrollo, señala su tonalidad y su relación con los temas de la exposición:

Compases	124-135	136-144	145-156	157-178
Tema	1	2	1	1
Región tonal	Fa#	Fa#, Si b	Sol m	Fa#, La b, Si b, Do, Fa#

179-183	184-191	192-213	214-237	238-252	253-275
	1	1	1	1	2
Re	Fa#, Fa m	-	La b, Si, Re	Sol m	Si, Sol, Sol m

Transformaciones del primer tema durante el desarrollo:

Andante quasi improvisato.

dolcissimo con intimo sentimento

una corda

COMPASES 124-126

un poco rallentando

p

lagrimoso

COMPASES 145-148

p **piu tosto ritenuto e subito quasi improvvisato**

ppp dolcissimo con amore

2^{da} 3^{ra}

COMPASES 157-158

Allegro moderato.

pp sotto voce

COMPASES 182-185

marcato *mf*

COMPASES 194-196

8

Più mosso

ff

*

COMPASES 212-215

Ra

COMPASES 239-241

3 2 1

2 2

dimin. poco a poco

COMPASES 249-251

Transformaciones del segundo tema en el desarrollo:

Andante.

ben marcato il canto *sempre legato*

COMPASES 136-138

senza rallentare

p

COMPASES 253-259

La reexposición (c276-329) se puede identificar por el regreso a la tónica y la presentación de los dos temas en esta región. Se puede constatar que existe una reexposición de los temas al compararlos con los de la exposición:

1er tema

Exposición

COMPASES 35-36

Re exposición

COMPASES 276-277

Similitudes:

- Tonalidad
- La línea melódica se conserva.
- Carácter *lamentoso*.
- Nota pedal en el bajo.
- Alternancia de las manos.
- Dinámica en *p*.

2do tema
Exposición

8

fff precipitato

8

8

COMPASES 102-107

Re exposición

8

fff Allegro.

8

8

COMPASES 308-315

Similitudes:

- El ritmo y la línea melódica se conservan.
- Movimiento paralelo en el acompañamiento.
- El acompañamiento que desciende.
- Dinámica en *fff*.
- Modo mayor.

También cabe señalar la implementación del *motivo A* del primer tema, en esta presentación del segundo tema.

Así mismo, la re exposición también cuenta con una sección conclusiva muy similar a la de la exposición, basada en el *motivo A* con intervalo de tritono:

Sección conclusiva

Exposición

Tempo Iº (Andante.)

COMPASES 114-118

Re exposición

poco a poco più di moto

COMPASES 321-323

La coda (330-376) consta de tres presentaciones basadas en el primer tema con un carácter grandioso y gozoso haciendo una alusión al Paraíso, idea que veo reflejada en las indicaciones de tempo que son *Allegro vivace* y *Presto*.

Allegro vivace

ff *molto appassionato*

sempre marcatissimo

COMPASES 330-331

Presto

p

COMPASES 342-343

p

COMPASES 357-358

La obra culmina con el motivo inicial (*la nota repetida en intervalo de tritono*) visto desde la perspectiva del Paraíso, es decir en un intervalo de quinta justa. El trémolo en la mano izquierda y los acordes de la mano derecha sobre una armonía de *Re mayor* nos llevan hacia el acorde final que es el acorde de tónica *Re* que omite la tercera en el registro más grave del teclado.



COMPASES 369-376

3.4. REFLEXIÓN PERSONAL

“Cuando el poeta pinta el infierno, pinta su vida”.⁵⁹

Con estas palabras inicia el poema *Después de una lectura de Dante* de Víctor Hugo, mismo que sirvió como motivo de inspiración para que Franz Liszt compusiera su *Fantasia quasi sonata* con el mismo nombre. Este escrito se volvió importante para mí, no solo para la interpretación de la fantasía, sino que además resultó relevante en mi vida personal, dado que en el punto en el que empecé a estudiar esta sonata yo me encontraba pasando por un periodo de inseguridad e indecisión, lo que en cierto sentido estaba convirtiendo mi vida en un infierno. Sin embargo, el poema me hizo ver que a pesar de lo oscuro que sea nuestro camino, debemos seguir avanzando, pues en su última estrofa el poema dice:

*Sí, es así la vida, oh poeta inspirado,
Y su camino brumoso plagado de obstáculos.
Pero, para que nada falte en esta ruta estrecha
Nos muestras siempre de pie a tu diestra
El genio de frente calma, con ojos destellantes,
El Virgilio sereno que dice: ¡Continuemos!⁶⁰*

Además, con esta pieza tuve que cambiar la manera en que venía estudiando la música hasta entonces, tomando también en cuenta que fue ella la primera obra que aprendí con el maestro Merino después de que entré a su clase. Dado que mi manera de trabajar el repertorio consistía en concentrarme exclusivamente en las notas y repetirlas de principio a fin una y otra vez sin tomar en cuenta otros aspectos que yo desconocía, a partir de mi encuentro con esta sonata descubrí, por ejemplo, que las obras musicales siempre tienen una estructura la cual hay que conocer y respetar, que el trabajo implica estudiar y comprender cada una de esas partes por separado, y que finalmente, usando las palabras del maestro Merino: *toda la música contiene siempre una idea poética en su discurso* y que exige de mí una entrega total.

⁵⁹ ⁶⁰ Marie, V. (1936). *Après une lecture du Dante*. Traducc. María Laura del Pozzo (2008).

4. SONATA PARA PIANO NO. 1 OP. 22

4.1. DATOS BIOGRÁFICOS DE ALBERTO GINASTERA

Alberto Evaristo Ginastera fue uno de los compositores latinoamericanos más grandes del siglo XX.⁶¹ Nació en Buenos Aires, Argentina el 11 de abril de 1916. Descendía de una familia de inmigrantes catalanes e italianos que estuvieron dedicados principalmente a la agricultura, la artesanía y el comercio.

El interés de Alberto por la música se manifestó desde la infancia, comenzando sus estudios en el piano a los siete años. En 1928, con doce años de edad, Ginastera ingresó al curso de composición del Conservatorio Williams de Buenos Aires, donde estudió hasta graduarse en 1935 con medalla de oro y las más altas calificaciones. En dicho curso tomó clases de teoría y solfeo con Torcuato Rodríguez, de piano con Cayetano Argenziani, de armonía con Celestino Piaggio y de composición con José Gil (1886-1947). En esta etapa de su vida compuso las *Piezas Infantiles I* para piano, por las que obtuvo su primer premio de composición otorgado por la Asociación “*El unísono*”, e inicia a escribir su primer gran obra, el ballet *Panambí Op. 1*, inspirado en una leyenda gaucha. Cabe destacar que con el paso de los años y debido a su característica auto exigencia, Alberto Ginastera, excluiría de su catálogo muchas de las composiciones que escribió desde esta etapa hasta antes de 1938, entre las que se encuentran *Impresiones de la Puna* para flauta y cuerdas, *Sonatina para arpa*, *Sinfonía porteña*, *Sinfonía elegíaca* y el *Concierto argentino* para piano y orquesta.⁶²

A Ginastera le entusiasmaba conocer la música de sus contemporáneos, por lo que con el paso del tiempo comenzó a mostrar gran afinidad con las tendencias compositivas surgidas en Europa a finales de los años 30's. Su gusto estaba especialmente ligado a la obra de Claude Debussy (1862-1918) e Igor Stravinsky (1882-1971), llegando a declarar que *El mar* del primero, y *La consagración de la primavera* del segundo;

⁶¹ Los diccionarios y las enciclopedias sobre el Académico. (2010). *Alberto Ginastera*. [web] Consultado el 28/03/2017.

⁶² Suárez, P. (1972). *Ginastera en 5 movimientos*. pp.20, 90. [ebook] Consultado el 28/03/2017.

habían sido las obras que más lo habían impactado durante su juventud. Otros compositores que también lo impactaron fueron: Maurice Ravel (1875-1937), Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) y Belá Bartók (1881-1945).⁶³

En 1936, Alberto Ginastera ingresó al Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires para dar inicio a sus estudios profesionales de composición. En el conservatorio recibió clases de armonía, composición y contrapunto por parte de los profesores Athos Palma, José Gil y José André, respectivamente. Las obras de este periodo se caracterizan por un fuerte carácter nacionalista, entre ellas encontramos las *Danzas Argentinas para piano Op. 2*, los *Cantos del Tucumán para voz, flauta, violín, arpa y dos cajas indígenas Op. 4* y la conclusión del ballet *Panambí Op. 1*. En noviembre de 1937, Alberto estrenó su suite orquestal basada en este ballet, y en 1940 realizó el estreno del ballet completo. Ambos sucesos tuvieron lugar en la sala de conciertos más importante de Argentina: el Teatro Colón, y fueron dirigidos por el gran director de orquesta y compositor argentino Juan José Castro (1895-1968). El estreno de la suite marcó para Ginastera el inicio de su gran carrera profesional como compositor, pues fue a partir de entonces que se hizo conocido en toda Argentina y comenzó a recibir encargos por parte de diversas e importantes instituciones de su país.⁶⁴

Ginastera concluyó sus estudios en el Conservatorio Nacional en 1938, recibiendo nuevamente los más altos honores. Estos lauros le fueron otorgados después de haber presentado su *Salmo CL (60) para coro mixto, coro de niños y orquesta Op. 5*. Más adelante, en este mismo año, Ginastera obtuvo el “Premio de la Comisión Nacional de Bellas Artes” y el “Premio Nacional”, y en 1939, el premio del “Concurso de la Canción Escolar Argentina” otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública y el “Premio de la Municipalidad de Buenos Aires” por su *Sonatina para arpa*.

En 1941, Ginastera dio inicio a su actividad pedagógica al ocupar el cargo de profesor de música y composición, tanto en el Conservatorio Nacional, como en la Academia Militar *San Martín*. En ese año también recibió un encargo por parte de uno de los promotores más importantes del continente: Lincoln Kirstein, encomienda que dio

⁶³ ⁶⁴ Suárez, P. (1967). *Alberto Ginastera*. pp.78-79.

origen al ballet *Estancia Op. 8*, obra que terminaría estrenándose hasta 1952. Dentro de su vida personal, el 11 de diciembre de 1941, Alberto Ginastera contrajo nupcias con quien había sido su compañera de clase en el conservatorio, Mercedes de Toro, y con este matrimonio tendría a sus dos hijos: Alex (1942-) y Georgina (1944-).

En 1942, Ginastera obtuvo una beca por parte de la Fundación Guggenheim, para realizar estudios sobre música contemporánea en los Estados Unidos. Sin embargo, no fue sino hasta 1946 que él decidió realizar ese viaje, permaneciendo en dicho país durante los dos siguientes años. Ahí, tuvo la oportunidad de tomar un curso de composición con el gran compositor estadounidense Aaron Copland (1900-1990), así como de estrenar varias obras propias en los teatros de Nueva York. La estancia en Norteamérica resultó ser de gran trascendencia en la vida del compositor argentino, pues a partir de entonces y a lo largo de su vida le sería encomendada la composición de importantes obras: la ***Sonata para piano No. 1 Op. 22***, la *Pampeana* para orquesta *No. 2 Op. 24*, el *Concierto para arpa y orquesta Op. 25*, el *Cuarteto de Cuerdas No. 2 Op. 26*, la *Cantata para la América Mágica Op. 27*, el *Concierto para violín y orquesta Op. 30* y la ópera *Don Rodrigo Op. 31*.⁶⁵

Desde su regreso a Argentina en 1948 y durante las décadas de los 50's y 60's, Ginastera tuvo una incesante actividad artística y académica que lo llevó a cimentar su prestigio como uno de los músicos más importantes de su país. Muestra de ello fueron los múltiples premios y comisiones que recibió, así como los cargos que ocupó. Entre los reconocimientos que obtuvo destacan el de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires en 1952 (por su *Cuarteto de Cuerdas No. 1 Op. 20*) y el premio "Cinzano bicentenario" en 1957 (por sus *Variaciones concertantes para orquesta de cámara Op. 23* de 1953); entre las obras comisionadas sobresalen el *Concierto para piano y orquesta Op. 28*, el *Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas Op. 29* y la ópera *Don Rodrigo Op. 31*; en el ámbito académico, colaboró en la creación de la *Liga de Compositores*, del Conservatorio de La Plata, de la que fue director hasta 1952, y del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto *Di Tella*. Así mismo, ocupó los puestos de profesor, director y decano en diferentes universidades y

⁶⁵ Suárez, P. (1967). *Alberto Ginastera*. p. 79.

conservatorios argentinos en los que incorporó, por vez primera en Argentina, las técnicas de la música serial y la música electrónica. A su vez, fue miembro del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, de la Academia Americana de Artes y Ciencias y de la Academia Nacional de Bellas Artes.

En ese mismo periodo también se hizo presente en el ambiente internacional, pues fue miembro de la Academia de Artes y Ciencias de Boston, de la Escuela de Música y Artes de la Universidad de Chile, de la Asociación de Compositores Chilenos y de la Academia Brasileira de Música, en Brasil. Así mismo, el compositor porteño recibió invitaciones para asistir a la representación de sus obras en el extranjero y participar como jurado en diversos concursos y festivales internacionales en ciudades de Alemania, Suecia, Inglaterra, Italia, Francia y Estados Unidos, con lo que atrajo la atención de la crítica internacional. En este contexto tienen especial relevancia la presentación de su *Cuarteto para cuerdas No. 1 Op. 20* en el Festival de la SIMC en Frankfurt (1951), la de su *Sonata para piano No. 1 Op. 22* en Oslo (1953) y la de su *Cuarteto para cuerdas No. 2 Op. 26* en el primer Festival de Música Interamericana celebrado en Washington (1958) afirmando así su gran prestigio a nivel internacional. Tales hazañas le brindaron al compositor nuevas becas por parte del Senado de Berlín Occidental (1965), del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia (1966) y de la Academia Dartmouth de los Estados Unidos (1968), así como un doctorado honorífico de la Universidad de Yale (1968).⁶⁶

Debido a los reconocimientos internacionales obtenidos hasta ese momento, en 1966, Ginastera recibió el encargo de componer una nueva ópera para ser estrenada en el Lisner Auditorium de Washington en mayo del año siguiente. Así nació su segunda ópera, *Bomarzo Op. 34* (basada en la novela del escritor argentino Manuel Mujica Láinez). Tras este estreno clamoroso, Ginastera pasó a ser uno de los compositores operísticos más importantes del siglo XX. Paradójicamente, el estreno de *Bomarzo* en el Teatro Colón de Buenos Aires, terminó siendo prohibido por la Municipalidad de la ciudad quien, tras enterarse de la temática de la obra, decidió excluirla del programa

⁶⁶ Suárez, P. (1972). *Ginastera en 5 movimientos*. pp.281-312 [ebook]. Consultado el 28/03/2017.

del teatro bajo el argumento de que “*la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual*”. Ante semejante postura por parte del municipio, Ginastera respondió prohibiendo la ejecución de su música -escénica, de cámara y sinfónica- en el Teatro Colón y en cualquier otra dependencia municipal de la Argentina hasta que la censura impuesta a *Bomarzo* fuera levantada.⁶⁷

En 1969 y a causa de la separación de su esposa Mercedes de Toro, Alberto entró en un periodo de depresión que le trajo complicaciones para terminar su tercera ópera: *Beatriz Cenci Op. 38*, en la que por entonces trabajaba. Fue hasta 1971, año en que se trasladó a Ginebra y se casó con la violoncelista argentina Aurora Nátola (-2009), que obtuvo la fuerza necesaria para terminarla y componer nuevas obras, muchas de ellas dedicadas al violonchelo. A partir de este periodo, Ginastera compuso los *Poemas de amor para barítono con acompañamiento de violonchelo y conjunto de cámara Op. 42*, la *Puñeña para violonchelo No. 2 Op. 45*, los dos *conciertos para violonchelo Op. 36 y Op. 50*, la *Sonata para violonchelo y piano Op. 49*, el *Popol Vuh Op. 44* y *Lubilum Op. 51*.

A la edad de 67 años, el 25 de junio de 1983, Alberto Evaristo Ginastera falleció en Ginebra, dejando inconclusas un gran número obras ya comisionadas, de las cuales la que habría sido su cuarta ópera, *Barrabás*, es tan solo un ejemplo. A lo largo de su vida, este extraordinario compositor argentino, incursionó en todos los géneros musicales, pues además de óperas, ballets, sinfonías, suites, conciertos para orquesta y solista, obras para piano, voz, órgano, guitarra y música de cámara, también compuso música para teatro y para cine, la cual, por razones desconocidas, él mismo no incluyó dentro de las composiciones de su catálogo.

En 1989, Alberto Ginastera obtuvo de manera póstuma el Premio Konex de Honor, el cual es el mayor galardón que se le puede entregar a un músico en Argentina.

⁶⁷ Suárez, P. (1972). *Ginastera en 5 movimientos*. pp. 15-16 [ebook] Consultado el 28/03/2017.

4.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA SONATA NO.1 OP. 22

Alberto Ginastera clasificó su producción musical en tres diferentes periodos creativos. Al primero de ellos, que abarca desde 1934 hasta 1947, Ginastera lo define como un periodo de *Nacionalismo objetivo* en el que su música contiene elementos provenientes directamente del folclor argentino, tratados dentro de un lenguaje enteramente tonal. Al segundo periodo, lo describe como *Nacionalismo subjetivo* y engloba de 1952 a 1957. En este punto, Ginastera da un paso adelante en el uso de los recursos folclóricos, tomando de ellos solo su esencia y fusionándolos con los recursos de la música moderna de su tiempo. Al tercer periodo, lo llamó *Neoexpresionista* y abarca de 1958 hasta 1983, año de su muerte. Esta última etapa se caracterizó por el empleo de técnicas vanguardistas, tales como el serialismo, el uso de microtonos, entre otros.

Cabe mencionar que entre el final de la primera etapa (1948) y el inicio de la segunda (1952), hubo un periodo de cuatro años en los que Alberto Ginastera no escribió música. En esta época el compositor se desempeñó como director del Conservatorio de la provincia de Buenos Aires. Fue entonces que hacia 1952, tras recibir una comisión proveniente del Instituto Carnegie y el Pennsylvania College for Women en Estados Unidos, el compositor dio inicio a su segunda etapa creativa, precisamente con la *Sonata para piano No. 1 Op. 22*. El propósito de esta comisión incluía el que la obra se tocara durante el festival de música contemporánea de Pittsburgh que se llevaría a cabo en noviembre de ese mismo año y que su estreno corriera a cargo de la pianista Johana Harris, a quien la obra fue dedicada.

La obra fue un éxito en su estreno, por lo que fue presentada nuevamente en 1953, durante el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Oslo. El opus 22 no solo resultó premiado dentro del festival, sino que fue bien acogido por la crítica internacional de la que recibió excelentes comentarios. Rápidamente la obra se convirtió en uno de los pilares de la producción musical del compositor y del repertorio pianístico latinoamericano del siglo XX.⁶⁸

⁶⁸ Suárez, P. (1967). *Alberto Ginastera*. p. 15-17, 68.

4.3. ANÁLISIS DE LA OBRA

La sonata en el siglo XX

Algunos compositores durante el siglo XX utilizaron la palabra *Sonata* para darle nombre a creaciones que poco tienen que ver con el esquema al que este término se refería en el clasicismo, como por ejemplo ocurre con las sonatas de Pierre Boulez o las de John Cage en las que se alude más a la sonoridad que a la estructura.⁶⁹ De igual manera, hubo compositores que en el siglo XX volvieron su mirada hacia los principios clásicos del género adaptando a él un lenguaje moderno acorde a la época que vivían, tal es el caso de la sonata para piano escrita por Ginastera en 1952.⁷⁰

La *Sonata para piano Op. 22*

Como se mencionó en el apartado del contexto histórico, la *Sonata para piano No. 1* se clasifica dentro de un periodo creativo que su autor describe como un *periodo de nacionalismo subjetivo*, el compositor se refiere a que ha asimilado los elementos de la música folclórica de Argentina a tal grado que le fue posible alcanzar un sincretismo entre éstos y las técnicas compositivas modernas desarrolladas en Europa por compositores como Igor Stravinsky, Belá Bartók y Alban Berg, por solo mencionar algunos. Con esta obra, Ginastera buscó capturar el espíritu de la música folklórica argentina, específicamente la música de las pampas, sirviéndose de células rítmicas y melódicas que en un sentido expresivo hacen referencia al folklor argentino mientras hace uso de las técnicas como la construcción en bloques, la interacción celular, el serialismo, entre otros, dentro de una estructura conservadora de la *sonata clásica*.⁷¹

⁶⁹ Peña, R. (2011). *La sonata en el siglo XX*. p. 1 [ebook] Consultado el 23/04/2017.

⁷⁰ Sarmiento, Y. (2008). La forma sonata en el siglo XX. [Blog] Consultado el 23/04/2017.

⁷¹ Suárez, P. (1967). *Alberto Ginastera*. p. 17.

Primer Movimiento: *Allegro marcato*

El primer movimiento presenta la típica *forma sonata* con dos temas y un puente que conforman la exposición, un desarrollo y una re exposición, aunque sin el plan tonal que ésta estructura tenía en el clasicismo, pues consta de un lenguaje moderno. ⁷²

Diagrama estructural del primer movimiento:

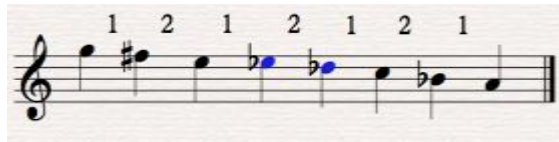
Exposición			Desarrollo	Re exposición			Coda
Tema A	Puente	Tema B		Tema A	Puente	Tema B	
c1-29	30-51	52-80	80-138	138-166	167-183	184-198	199-204

La exposición consta de 2 temas contrastantes de espíritu folclórico: el *tema A* es de carácter rítmico, de energía fuerte y viril, mientras que el *tema B* es lírico, dulce y femenino. El desarrollo se elabora a partir de los materiales presentes en la exposición. Y finalmente, la reexposición presenta los dos temas con variantes en cuanto a la dinámica y a la densidad armónica respecto de la exposición. El movimiento culmina con un *fff* en una cadencia que resuelve a un acorde *La-Re-Mi-La* que se reparte a lo largo del registro del piano. En este movimiento, Ginastera hace uso de técnicas compositivas como la superposición de escalas, el uso de escalas simétricas, intercambios modales y cambios de compás bastante frecuentes.

⁷² Suárez, P. (1967). *Alberto Ginastera*. p. 18.

La exposición, como suele ser dentro de la *forma sonata*, consta de dos temas enlazados entre sí mediante un puente modulante. Ginastera desarrolla el *tema A* (c1-29) en tres periodos basados en el motivo en *ff* que se presenta en los dos primeros compases y presenta las siguientes características:

- Este motivo está construido sobre la siguiente escala octatónica.



Escala octatónica. Los números indican el número de semitonos de distancia entre cada grado de la escala.

- La síncopa del primer compás enmascara a un compás de subdivisión ternaria dentro de un compás de subdivisión binaria, efecto provocado por la ligadura de los primeros 2 acordes en el primer compás y presente en varios momentos de la obra.
- El uso de tres diferentes planos claramente identificables por las plicas. El primer plano en el agudo (rojo), el segundo en un registro medio (azul) y el tercero en el registro grave (verde).
- Existe una simetría entre los primeros dos planos superiores en torno a un eje central, que en este caso son las notas de *Mi bemol* y *Re bemol* (notas centrales de la escala octatónica).
- El plano más grave evoca un sonido de percusión, más específicamente el de los timbales.



Imagen 1: Primera frase del tema A

El primer periodo (c1-11) consta de cinco frases basadas en este motivo siendo las dos últimas una cadencia hacia la tónica.

COMPASES 1-11

El segundo periodo (c12-22) es una variante rítmica y modal del primero, mientras que en el tercer periodo (c23-29) el material se transporta a *Mi bemol* y se incrementa la densidad de los acordes así como la dinámica.

COMPASES 12-14

Primera variante

COMPASES 23-24

Segunda variante

En el puente (c30-51), claramente basado en el *tema A*, el material evoluciona y de un acorde se transforma en un arpeggio que asciende desde un *Fa sostenido* en el registro grave hasta el trino sobre el *Fa sostenido* en el agudo.



COMPASES 9-11

Fragmento del tema A



COMPASES 37-39

Fragmento del puente

Nótese la correspondencia entre el material del puente y el tema A



COMPASES 47-51

El *tema B* de la sonata (c52-80) también nace del *tema A*, más específicamente de la penúltima frase. La melodía opera en el mismo registro que el del primer tema (solamente una segunda mayor arriba) sobre una escala pentatónica de *Si menor*. Resulta muy contrastante debido al carácter dulce y pastoral de la melodía y a la ornamentación que resalta el aspecto folclórico de la misma, pues se asemeja mucho al rasgueo de una guitarra.



COMPASES 7-8



COMPASES 53-53

Comparación de los dos temas. Ornamentación similar al rasgueo de la guitarra en el tema B.

En el *desarrollo* (c80-138) Ginastera realiza una exploración de los recursos técnicos y temáticos ya vistos en la exposición. Así mismo se puede hacer una división del desarrollo en 4 partes internas:

- La primera de ellas (c81-100) es una mezcla entre el *tema A* y el puente:



The image shows a musical score for piano. The first system (measures 81-85) is enclosed in a green box. The second system (measures 86-90) is enclosed in a red box and includes the instruction "molto marcato". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment.

COMPASES 81-85

- La segunda (c101-109) se trata de un material rítmico aparentemente nuevo, pero que se deriva de la transformación del *tema A*:



The image shows a musical score for piano. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Two red boxes highlight specific rhythmic patterns in the upper staff.

COMPASES 102-104

- La tercera parte (c110-121) es una variante del *tema B*:



COMPASES 112-116

- La cuarta parte (c122-138) combina rasgos provenientes de los dos temas y del puente, termina con una cadencia hacia la re exposición.



COMPASES 122-127

Rojo: Tema A. **Verde:** Puente. **Azul:** Tema B.

Los colores indican la relación entre los materiales del desarrollo y la exposición.

La *re exposición* (c138-198) varía respecto de la exposición debido al incremento de la densidad armónica y de la dinámica en cada una de las partes. La estructura permanece intacta en el *tema A*, conservando el mismo número de compases, mientras que el *puente* es modificado ligeramente. Después del puente aparece el *tema B* con una textura y un carácter totalmente diferentes al que tenía en la exposición y muy similar al que tiene el *tema A*, siendo a su vez más corto con una duración de solo 15 compases.

Tema A



Exposición



Re exposición

Tema B



Exposición



Re exposición

Comparación de los temas A y B en la exposición y en la re exposición.

La *coda* (c199-204) es breve y consta de un largo arpeggio que asciende a lo largo del teclado y una cadencia que se posa sobre un acorde en *fff* de *La* con cuarta suspendida que se reparte en todos los registros.



COMPASES 200-204

Segundo movimiento: *Presto misterioso*

El segundo movimiento está escrito en compás de 6/8 y se trata de un *Scherzo*, por lo que en rasgos generales su forma es ternaria (A-B-A).⁷³

Sección A					Sección B	Sección A'				Coda
Idea 1	Puente 1	Idea 2	Puente 2	Idea 1		Idea 1	Idea 2	Puente 1'	Idea 1	
c1-33	34-47	48-61	62-69	70-77	78-115	116-143	144-157	158-165	166-181	182-191

La *sección A* (c1-77) está estructurada de la siguiente manera:

- *Idea 1* (c1-33): es como un murmullo oscuro y nervioso. Está basada en una serie dodecafónica con duración de dos compases en movimiento paralelo con ambas manos, muy ligada y dentro de una dinámica de *pp*. Un motivo muy importante es el ostinato en el registro grave sobre una nota pedal que también estará presente al final de la *segunda idea*.

Presto misterioso J. 160

col due ped.

COMPASES 1-2
Serie dodecafónica

COMPASES 17-18
Ostinato sobre nota pedal

⁷³ Suares Urtubey, P. (1967). *Alberto Ginastera*. p. 18.

- *Puente 1* (c34-47): incrementa gradualmente la dinámica de un *pp* a un *ff* y rompe abruptamente con la articulación mediante el *staccato*. Del puente destaca el ascenso cromático en sextas menores de los compases 36-37, por razones que explicaré más adelante.



COMPASES 36-37

- *Idea 2* (c48-61): es muy enérgico y de rasgos folclóricos pues el ritmo de la melodía se asemeja mucho al del malambo (la explicación precisa se encuentra en el análisis del cuarto movimiento, pues este guarda una relación más directa con la mencionada danza argentina). La melodía, armonizada en tríadas, parece estar basada en el ritmo del ostinato de la *primera idea* mientras que el bajo realiza arpeggios de cuartas y quintas. Al final retorna nuevamente a la dinámica en *pp*.



COMPASES 48-49
Idea 2



COMPASES 17-18
Ostinato

- Un segundo puente (c62-69) basado en la *primera idea*, que prepara la reaparición de la *idea 1*.
- Una última presentación de la *idea 1* (c70-77).

Con la *sección intermedia o B* (c78-115) se genera una nueva atmósfera en el movimiento. La mano derecha describe un dibujo que sube y baja suavemente en intervalos de séptimas y segundas en el registro agudo mientras que la mano izquierda toca acordes arpegiados, cuya sonoridad y distribución se relaciona nuevamente con el lenguaje de la guitarra, recurso presente a lo largo de la producción musical de Ginastera. Esta afirmación queda fuera de duda en el compás 108 y 109, donde claramente se aprecia el acorde que generan las cuerdas al aire de la guitarra (*Mi, La, Re, Sol, Si y Mi*).

COMPASES 80-90

COMPAS 108-109

Acorde de guitarra.

La *sección A* regresa (c116-181) con la *idea 1* transportada una cuarta justa ascendente en la mano derecha y una quinta justa en la mano izquierda, ampliando la distancia entre éstas respecto de la primera presentación del tema. Esta vez se omite el puente entre los dos temas para pasar directamente a la *idea 2* que aparece con un desplazamiento en el compás.



COMPASES 143-148

Variación de la segunda idea

Un puente muy similar al de los compases 34-47 enlaza la *segunda idea* con la última presentación de la *primera idea*. Aquí, el intervalo de sexta menor que asciende cromáticamente en los compases 36-37 se complementa con el ascenso de las terceras mayores (intervalo complementario de la sexta menor) de los compases 162-165.



Puente 1' (c162-163)

La última presentación de la *idea 1* (c166-181) vuelve a estar en su tono inicial, pero el registro se amplía una octava hacia ambos extremos y la dinámica que solicita el compositor es *ppp*. La serie en la mano izquierda se mantiene intacta mientras que en la derecha es intercalada por silencios de octavo que son cada vez más frecuentes hasta que la serie se disuelve por completo.



COMPASES 177-181

Por último, el movimiento termina con una *coda* de 10 compases construida con el motivo de la sección intermedia que se difumina en la repetición de la nota *Re* en *ppp* de los últimos compases. El acorde de la guitarra está nuevamente presente en el arpeggio de la mano izquierda (c184-185).



COMPASES 182-191

Coda

Tercer movimiento: *Adagio molto appassionato*

Este movimiento contrasta con los otros tres sobre todo en el aspecto del *tempo*, pues en lo general es muy tranquilo. Tiene forma de *lied* con estructura A-B-A que queda definida en los cambios de compás. “Hay oposición expresiva en este tiempo, producido por el carácter apasionado del pasaje central y el suave lirismo de los extremos” (Suaréz Urtubey, 1967).

Sección	A			B			A'
Motivo	a	b	a'	c	b'	c'	a'
Compases	1-11	12-18	19-22	23-32	33-38	39-55	56-69

Inicia con un rasgo ascendente en un compás de 5/4, al que llamaremos “a”, que llega hasta una nota *Re* que se repite (la misma nota que se repite al final del segundo movimiento). Este motivo, que evoca las cuerdas al aire de la guitarra, es al mismo tiempo la mitad de una serie dodecafónica que se verá completada hasta el final del movimiento. Con este rasgo, el compositor crea una atmósfera calmada y oscura al mismo tiempo que juega con la resonancia apoyándose en las indicaciones: *sonoro* y *lasciar vibrare col. Ped.*



COMPASES 1-2



COMPAS 67

Motivo A. La serie se completa al final del movimiento.

El *motivo "a"* se desarrolla y adquiere mayor movimiento (c12-17) hasta convertirse en el *motivo "b"*. Posteriormente vuelve a su estado de serenidad (*a*) en el compás 18.



COMPAS 13-14

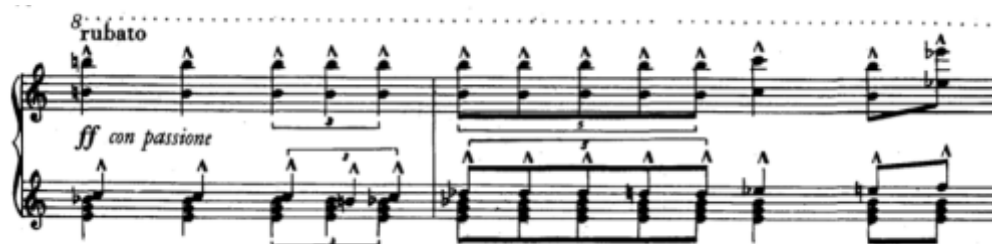
Motivo b. Se observa un rasgo ascendente y notas repetidas, claramente un desarrollo del motivo inicial.

La parte intermedia de este movimiento inicia en el cambio de métrica a 2/2 en el compás 23 con una melodía de carácter lírico, al que llamaremos *motivo "c"*. Aquí, la dinámica crece y la melodía se agita hasta llegar nuevamente al *motivo "b"* que ahora presenta un carácter fuerte y apasionado.



COMPASES 23-25

Motivo "c"



COMPASES 33-34

Motivo "b"

Con la reaparición del *motivo "c"* (c39) la intensidad desciende gradualmente hasta llegar a un estado de casi total reposo.

COMPASES 44-48

El movimiento se va deteniendo con el motivo "c".

En el compás 56 inicia la sección A' con la reaparición del *motivo a*, *Poco piú lento del primo Tempo*, que culmina el movimiento tras completarse la serie dodecafónica que ascendió del registro más grave del piano al más agudo y con tres repeticiones de la nota *Re*.

COMPASES 67-69

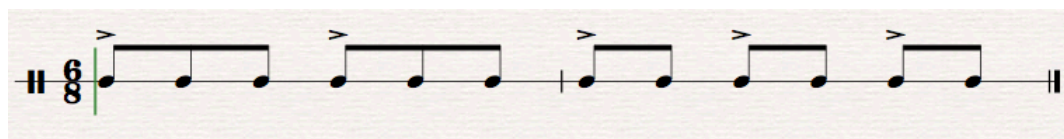
Se completa la serie. Repetición del *Re* tres veces en el registro agudo.

Cuarto movimiento: *Ruvido ed ostinato*

El cuarto movimiento presenta una estructura de *rondó* en un estilo de *tocatta*, está escrito en un compás de $3/8 = 6/16$.

Sección	A	B	A'	C	A''	Coda
Compases	1-35	36-81	82-99	100-138	139-178	179-184

A lo largo del movimiento resulta evidente el espíritu folclórico (característico en la obra de Ginastera) y en particular destaca su relación con el género del *Malambo*, una danza argentina en la que se alternan ritmos binarios y ternarios, cuyo ritmo estará presente como una constante a lo largo del movimiento. Otro elemento de gran presencia a lo largo del movimiento son los acordes por cuarta, que una vez más se trata de un elemento tomado del lenguaje de la guitarra.



Ritmo del Malambo

El estribillo (c1-35) consta de dos partes:

- La primera parte (c1-20) está basada en un motivo rítmico. La mano izquierda asciende mediante una escala y desciende en un arpeggio de cuartas.



COMPASES 1-2

- La segunda parte (c27-35) presenta un motivo melódico en la mano derecha. La mano izquierda mantiene el ritmo mediante acordes de cuarta.



COMPASES 27-28

En la primera presentación del *estribillo* o *A*, ambas partes están unidas por un breve puente (c21-26) que recuerda un poco al *Scherzo*.



COMPÁS 21-22

Mov. 4 Puente



COMPÁS 17

Mov.2

El *primer episodio* o *B* (c36-81) también está dividido en dos partes:

- La primera parte se subdivide a su vez en dos partes de 12 compases, siendo la segunda una transposición de segunda mayor descendente sobre la primera. El ritmo de malambo se mantiene en la nota pedal mientras la melodía asciende cromáticamente. El movimiento es paralelo en ambas manos.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment, measures 36-45. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The right hand (treble clef) starts with a dynamic marking of *dim.* and features a melodic line with a chromatic ascent. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, with the right hand marked *mf agitato, cresc.* and the left hand maintaining the accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

COMPASES 36-45

- La segunda parte presenta un nuevo motivo melódico en octavas en la mano izquierda mientras la derecha acompaña con acordes de cuarta en inversión.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment, measures 62-63. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The right hand (treble clef) plays a melodic line with a dynamic marking of *sempre ff*. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, with the left hand playing a new melodic motif in octaves. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

COMPASES 62-63

Después del *episodio B*, vuelve el estribillo (c82-99) que en esta ocasión omite el puente y presenta el segundo motivo a modo de imitación canónica y en octavas., dirigiéndose al segundo episodio.



COMPASES 95-99

Obsérvese la imitación entre ambas manos.

El *segundo episodio* o *C* (c100-137) desarrolla la segunda parte del estribillo en los extremos grave y agudo con notas largas mientras que en el centro ambas manos mantienen el ritmo ostinato del Malambo. Las notas repetidas (c130-138) anuncian la vuelta al estribillo.



COMPASES 108-109

Se observa la correspondencia con el segundo motivo del estribillo.

La tercera y última presentación del estribillo (c138-178) es una variante que muestra las siguientes características:

- El primer motivo se encuentra dibujado por los acordes de tríada mayor y menor que alternan entre ambas manos.



COMPASES 144-145

- Los acordes del puente se vuelven más densos y abren el registro hasta ambos extremos del teclado.



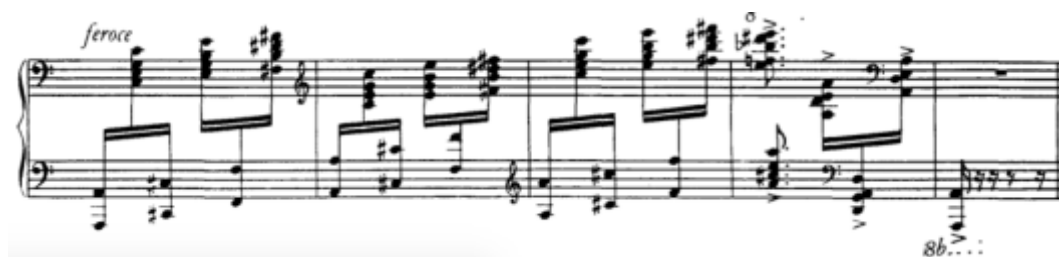
COMPASES 159-161

- El segundo motivo también está variado, además de la indicación de dinámica *fff possibile*, la melodía se ve reforzada las por octavas en la mano derecha y el incremento en la densidad de los acordes de la mano izquierda, lo que hace de esta sección el punto cumbre de toda la sonata.



COMPASES 162-163

El movimiento finaliza con una breve coda (c179-184) que consiste en un pasaje de octavas y acordes que se alternan en un movimiento ascendente desde el registro más grave hasta el más agudo dibujando un acorde aumentado para concluir con una cadencia que cae sobre la nota *La* más grave del piano. La indicación de este último fragmento es *tutta la forza, feroce*, dando un cierre espectacular al movimiento y a la totalidad de la obra.



COMPASES 180-184

4.4. REFLEXIÓN PERSONAL

La *Sonata para piano no. 1* de Ginastera representó en muchos sentidos un gran reto musical y personal para mí: primero, porque se trataba de mi primer acercamiento a una obra moderna de larga duración, y segundo, porque en el momento en que la seleccioné para aprenderla, se presentó ante mí la oportunidad de realizar un viaje de estudios a Argentina, país del que es originario su compositor. Con esto último en mente trabajé la sonata para tenerla preparada previo a mi viaje al país sudamericano y poder discutir con los profesores de la Provincia de Córdoba otros aspectos acerca de este opus.

Por tratarse de una obra moderna, el lenguaje y las técnicas de composición empleados por Ginastera (como el serialismo, y otros ya mencionados en el apartado que corresponde al análisis) me resultaron poco familiares, razón por la que me adentré en su estudio hasta familiarizarme con ellos. Así mismo, la sonata me hizo ver que había un vínculo íntimo entre ella y la cultura popular argentina, por lo que tuve que investigar sobre la vida del compositor y sobre el folklor de su país, aspectos que me permitieron comprender mejor el lenguaje de esta composición.

Por último, me gustaría compartir cómo la música ha estado marcando mi camino en la vida poniendo como ejemplo esta sonata, pues inicié su estudio meses antes de saber a qué país viajaría para mi intercambio. Debo mencionar que haber entrado en contacto directo con la vida campirana, los paisajes, la comida, las costumbres y sobre todo la música folklórica argentina, fue determinante en mi manera de comprender esta obra, pues con ello descubrí que el espíritu salvaje y el lenguaje de la *Sonata no. 1* de Ginastera se conecta directamente con la manera en que se toca la guitarra en la música popular de esa región del continente americano, hecho que contribuyó a mi comprensión de la melodía, del fraseo y de la ornamentación de la obra en general.

5. REFLEXIONES GENERALES

Desde que en el 2009 fui aceptado en el nivel propedéutico por la ahora Facultad de Música he estado viviendo una de las etapas más maravillosas y gratificantes de mi vida: el estudio de mi carrera profesional. Esta etapa estuvo plagada de valiosos momentos y grandes personas que me ayudaron a crecer en un sentido humanitario, y que ampliaron mi visión, no solo de la música, sino también de la vida, por lo que mi paso por la Facultad de Música será siempre uno de los mejores recuerdos de mi juventud.

En este trayecto, conocí a muchas personas (profesores, compañeros, etc.) que me ayudaron a comprender la inmensa belleza de este arte y a otras que me hicieron darme cuenta del hecho de que había elegido el camino correcto, aún sin haber estado del todo seguro en cierto momento del camino. Pero a pesar de estas dificultades, dudas y conflictos personales, logré salir adelante y continuar en el sendero para después darme cuenta del importante significado que tiene para mí el ser músico. De esta manera entendí que debía aprender a pensar y a vivir como un artista, y eso fue lo que hice. Debo añadir también que mi paso por la Facultad de Música fortaleció mi espíritu creativo y humano, y es por ello que la considero una gran institución llena de oportunidades y de gente talentosa y maravillosa. Más allá de los conocimientos, la carrera te enseña a vivir la música como un estilo de vida y te prepara para afrontar los desafíos del porvenir.

Ahora, en este punto, miro hacia atrás y veo que el camino recorrido hasta hoy ha estado repleto tanto de gratas experiencias como de momentos que, aunque no hayan sido los mejores, me llevaron a ser la persona y el artista que ahora soy y que todo, absolutamente todo, ha valido la pena. Sé que aún me esperan muchos retos, nuevas experiencias, nuevos conocimientos, y que la carrera solo fue una preparación hacia ese inmenso mundo que es la vida profesional. Es por ello que me siento agradecido de haberme dado la oportunidad de haber dedicado parte de mi vida al estudio de una de mis más grandes pasiones: la música y el piano.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- EIDAM, Klaus. (1999). *La verdadera vida de J.S. Bach*. España: Artifex, pp. 84-119, 256.
- FERNÁNDEZ, Laura. (2003). *Tesis profesional. Licenciatura*. Universidad de las Américas Puebla, pp. 23-33.
- FORKEL, Johann. (1950). *Juan Sebastián Bach*. México: Fondo de cultura económica, pp. 38-48, 120-121.
- HAMEL, Fred. (1959). *Enciclopedia de la música*. México: Cumbre.
- HAMMOND, Rachel. (2008). *Rhythmic and metric structure in Alberto Ginastera's piano sonatas*. Orlando: Stetson University, pp. 2-34
- HAYASHIDA, Mami. (2007). *From sonata and fantasy to Sonata-Fantasy: Charting a musical evolution*. University of Kentucky Doctoral Dissertations. Kentucky: University of Kentucky, pp. 28-19, 26-27.
- JARAMILLO, David. (2014). *A discussion of Alberto Ginastera's Piano sonata No. 1 Op. 22*. Indiana: Ball State University, pp. 1-17.
- JONES, Timothy. (1999). *Beethoven, the Moonlight and other sonatas, op. 27 and op. 31*. CAMBRIDGE, UK [u.a.]: Cambridge University Press, pp. 55-65.
- KERMAN, Joseph. (2005) *The Art of Fugue*. Los Angeles: University of California Press, pp. 51-63
- LATHAM, Alison. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, p.630.
- MARC, Aida. (2010). *Analysis of expressive elements in the Dante Sonata*. Alabama: Tuscaloosa, pp. 31-45.
- MAREK, George. (1972). *Beethoven*. New York: T.Y. Crowell Co, pp. 575-576.
- MASSIN, Jean. (2012). *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner, p. 117-136.
- MAYER, Otto. (1943). *Enciclopedia de la música*. México: Atlante.
- NEWMAN, Anthony. (1972). *Bach and the baroque*. New York: W. W. Norton. pp. 243-257.
- NEWMAN, William. (1963). *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill: Univ of North Carolina Press, pp. 501-538.
- NEWMAN, William. (1969). *Sonata since Beethoven*. Chapel Hill: Univ of North Carolina Press, pp. 353-378.
- PAJARES, Roberto. (2010). *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Vision Libros, p. 361-364.
- PALMA, L. (1943). *Grandes músicos: Bach, Mozart, Beethoven, Rossini, Chopin, Wagner, Rimsky Korsakov, Albéniz, Debussy*. Buenos Aires: Atlántida.
- PÉREZ, Gabriel. (1992). *Historia de la música y sus compositores*. Navarra: Euroliber, pp. 262-274.
- SCHONBERG, Harold and LEAL, Anibal. (2004). *Los grandes compositores*. Barcelona: Robinbook, p. 247-264.
- SUÁREZ, Pola. (1967). *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, pp. 13-19, 68-81.
- SUÁREZ, Pola. (2003). *Alberto Ginastera: Veinte años después*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes. pp. 3-27.

EBOOK

- BORDES, María. (2010). *El clasicismo musical*. [ebook]
Disponible en: <https://es.slideshare.net/20121981/el-clasicismo-musical-3775182>
[Consultado el 16 de marzo de 2017].
- FERNÁNDEZ –RAÑADA, Miguel. (2015). *El testamento de Beethoven*. [ebook] Madrid: Kolima.
Capítulo 7. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=h6bTDQAAQBA>
[Consultado el 18 de marzo de 2017].
- MURIAGO, Agustín. (2016). *El recital de piano: origen, evolución y vigencia*. [ebook] Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” – UCA, p.74-82.
Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/recital-piano-origen-evolucion-muriago.pdf> [Consultado el 24 de marzo de 2017].
- PEÑA, Juan. (2003). *El romanticismo*. [ebook] Castellón: Universitat Jaume I. pp.18-22.
Disponible en: <http://mayores.uji.es/proyectos/proyectos/romanticismo.pdf>
[Consultado el 15 de marzo de 2017].
- PEÑA, Raúl. (2011). *La sonata en el siglo XX*. [ebook] p.1.
Disponible en: <https://es.scribd.com/document/52664349/La-Sonata-en-El-Siglo-XX>
[Consultado el 23 de abril de 2017].
- SUÁREZ, Pola. (1972). *Ginastera en 5 movimientos*. [ebook] stjx30, pp. 9-54, 90, 281-312.
Disponible en: <https://goo.gl/fPQeVK>
[Consultado el 28 de marzo de 2017].
- VAN BEETHOVEN, Ludwig (1802). *Sonata quasi una fantasía. 1st ed.* [ebook] Vienna: Gio. Cappi e Comp., p. 1.
Disponible en: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/51038/zkpkz>
[Consultado el 30 de marzo de 2017].
- YEAGLEY, David. (1994). *Franz Liszt's Dante Sonata: The origins, the criticism, a selective musical analysis, and commentary*. [ebook] Arizona: The University of Arizona, pp. 10-13.
Disponible en: <http://hdl.handle.net/10150/186883>
[Consultado el 3 de abril de 2017].

WEB

- BIOGRAFIASYVIDAS.COM. (2017). *Johann Sebastian Bach. Su música*. [web]
Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/musica.htm>
[Consultado el 13 de marzo de 2017].
- BIOGRAFIASYVIDAS.COM. (2017). *Johann Sebastian Bach. Biografía*. [web]
Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/>
[Consultado el 14 de marzo de 2017].
- BIOGRAFIASYVIDAS.COM. (2017). *Ludwig van Beethoven. Su música*. [online] Disponible en:
<https://www.biografiasyvidas.com/monografia/beethoven/musica.htm>
[Consultado el 18 de marzo de 2017].
- DE JAIME, Iñigo. (2014). *Viena: capital de la música*. [web] La vuelta al mundo en 80 novelas.
Disponible en: <http://idejaime.com/viena-capital-de-la-musica/>
[Consultado el 15 de marzo de 2017].

- DEFINICION.DE. (2017). *Definición de sonata*. [web] Definicion.de Disponible en: <https://definicion.de/sonata/> [Consultado el 8 de abril de 2017].
- DEL POZZO, María. (2008). *Peregrinaje hacia Liszt a través de Italia (III - Sonata Dante)*. [web] Sinfonía Virtual (No. 6). Disponible en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/peregrinaje_hacia_liszt_3.php [Consultado el 3 de abril de 2017].
- JOHNSTON, Blair. (2017) *Chromatic Fantasia and Fugue, for keyboard in D minor, BWV 903*. [web] All Music. Disponible en: <http://www.allmusic.com/composition/chromatic-fantasia-and-fugue-for-keyboard-in-d-minor-bwv-903-bc-l34-mc0002356616> [Consultado el 16 de marzo de 2017]
- KOREVAAR, David. (2003). *Bach's Chromatic Fantasy and Fugue*. [web] Spot Colorado. Disponible en: <http://spot.colorado.edu/~korevaar/chromatic.html> [Consultado el 4 de abril de 2017]
- LOS DICCIONARIOS.COM (2010). *Alberto Ginastera*. [web] Disponible en: <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/56549> [Consultado el 28 de marzo de 2017].
- MELOMANOS.COM. (n.d.). *Fantasia, Formas Musicales*. [web] Disponible en: <http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/fantasia/> [Consultado el 4 de abril de 2017].
- MELOMANOS.COM. (n.d.). *Sonata I Formas Musicales*. [web] Disponible en: <http://www.melomanos.com.mialias.net/la-musica/formas-musicales/sonata/> [Consultado el 10 de abril 2017].
- PREVOT, Dominique. (2009). *Biografía de Ludwig van Beethoven*. [web] Lvbeethoven.com. Disponible en: <http://www.LvBeethoven.com> [Consultado el 15 de marzo de 2017].
- RIBOT, Narcís. (2011). "Sueño de amor". "La historia de Franz Liszt". [web] Diariodecine.es. Disponible en: <http://www.diariodecine.es/nrcineclasico17.html> [Consultado el 25 de marzo de 2017].
- RODRÍGUEZ, José. (2002). *Bach y su Fantasía cromática*. [web] Teoria.com. Disponible en: <https://www.teoria.com/articulos/II-V/03.htm> [Consultado el 5 de abril de 2017].
- RODRÍGUEZ, José. (2017). *Formas: Forma Sonata*. [web] Teoría.com Disponible en: <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/sonata/> [Consultado el 8 de abril de 2017].
- KOETHEHN-ANHALT.DE. (2011) *Bach in Köthen*. [web]. Disponible en: <http://www.koethen-anhalt.de/de/bach-in-koethen.html> [Consultado el 13 de marzo de 2017]
- VAN BEETHOVEN, Ludwig. (1802). Testamento de Heiligenstadt. [web] Heiligenstadt. Disponible en: <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Testamento-Heiligenstadt.html> [Consultado el 31 de marzo de 2017].
- WIKIPEDIA.ORG. (2017). Franz Liszt. [web] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Liszt [Consultado el 2 de abril de 2017].
- WIKIPEDIA.ORG. (2017). *Fuga*. [web] Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Fuga> [Consultado el 6 de abril de 2017].

- WIKIPEDIA.ORG. (2017). *Georg Friedrich Händel*. [web] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Georg_Friedrich_H%C3%A4ndel [Consultado el 13 de marzo de 2017].
- WIKIPEDIA.ORG. (2017). *Ludwig van Beethoven*. [web] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven [Consultado el 16 de marzo de 2017].
- WIKIPEDIA.ORG. (2017). *Tritono*. [web] Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tritono> [Consultado el 15 de abril de 2017].
- WIKIPEDIA.ORG. (2017). *Von*. [web] Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Von> [Consultado el 15 de marzo de 2017].

BLOG

- FLORES, Marta. (2009). *Unidad III: EL ROMANTICISMO MUSICA*. [Blog] El blog de Marta Flores. Disponible en: <http://historiadela musica.over-blog.com/article-33385675.html> [Consultado el 3 de abril de 2017].
- MIELOST, Christian. (2012) *Grandes compositores: La vida de Johann Sebastian Bach, "El viejo peluca"*. [Blog] El mentidero de Mielost. Disponible en: <https://chrismielost.blogspot.mx/2012/01/grandes-compositores-la-vida-de-johann.html> [Consultado el 13 de marzo de 2017].
- SARMIENTO, Yolanda. (2008). *La forma sonata en el siglo XIX*. [Blog] Visarmie. Disponible en: <http://visarmie.blogspot.mx/2008/12/la-forma-sonata-en-el-siglo-xix.html> [Consultado el 15 de abril 2017].
- SARMIENTO, Yolanda. (2008). *La forma sonata en el siglo XX*. [Blog] Visarmie. Disponible en: <http://visarmie.blogspot.mx/2008/12/la-forma-sonata-en-el-siglo-xx.html> [Consultado el 23 de abril 2017].

OTROS

- BRENNAN, Juan. (2016). *Sinfonía no. 3 op. 55 "Heroica" de Ludwig van Beethoven* [Notas al programa] Orquesta Sinfónica de Minería. Disponible en: <http://musicaenmexico.com.mx/sinfonia-no-3-op-55-heroica-ludwig-van-beethoven/> [Consultado el 16 de marzo de 2017].
- CARRA, Manuel. (2003) *Ciclo: Fantasías para piano, Primer concierto*. [Notas al programa] Fundación Juan March, pp. 15-19.
- HARRY, Haskell. (2014). *Johann Sebastian Bach, Chromatic Fantasia and fugue in D minor, BWV 903*. [Notas al programa] Carnegie Hall Website
- MARTINEZ, Enrique. (2012). *Johann Sebastian Bach Fantasía cromática. (I. Prego)* [Notas al disco] Guadarrama: Verso.
- SPEERSTRA, Joel. (2010) *BACH, J.S.: Chromatic Fantasia and Fugue / Partita No. 4 / English Suite No. 3* (L.G. Crawford). [Notas al disco]. Naxos Digital Services Ltd.
- VITALI, Dotsenko. (2013). *Obra de Alberto Ginastera*. [Revista] Buenos Aires: Iberoamericana No. 4, p. 95-114.

ANEXO 1: Síntesis para el programa de mano

La fantasía, la sonata y sus fusiones en la literatura pianística

Notas al programa

El propósito del recital de este examen profesional, es compartir con el público asistente un programa cuyas obras se encuentran inmersas en el ámbito de dos conceptos musicales antagónicos: el del orden formal y el de la libertad compositiva. En los extremos esta por un lado la *Sonata*, caracterizada por la presentación ordenada de todos sus elementos, como sus temas, su forma, la secuencia de sus movimientos, y el cuidado del contraste entre todos ellos; y por el otro, la *Fantasia*, la cual es notable por su carácter espontáneo, su lenguaje improvisado, su libertad estructural y una escritura virtuosa. En el centro de estos dos flancos, se encuentran las dos posibles fusiones de ambos: la *Sonata-Fantasia*, y la *Fantasia-Sonata*.

De esta manera, el programa da inicio con la *Fantasia cromática y fuga BWV 903* del alemán **Johann Sebastian Bach (1685-1750)**, compuesta a inicios de la década de 1720. Justo en ese año, la vida del compositor se vio marcada por la muerte de su esposa María Bárbara. Sin embargo, a este triste evento continuó un periodo luminoso en el que Bach compuso grandes obras para teclado. Es importante resaltar que la fantasía y la fuga son dos géneros contrastantes del barroco, y que al aparecer reunidos en una sola obra alcanzan juntos el equilibrio, ya que la fantasía es de carácter libre e improvisado mientras que la fuga obedece a reglas arquitectónicas más estrictas. Dentro de este contexto, la *Fantasia cromática y fuga* posee una gran intensidad emocional y un alto contenido espiritual, reforzados en su escritura por el dramático uso de las disonancias, de los cambios súbitos y drásticos de la armonía, de la libertad de su estructura y del uso del cromatismo dentro de un discurso eminentemente virtuoso. Dado que J. S. Bach fue un fiel creyente de la religión cristiana dentro la Iglesia protestante, la *Fantasia cromática y fuga*, como todas sus obras, también está cargada de una profunda energía espiritual.

El programa continúa con la ***Sonata quasi una fantasía Op. 27 No. 2*** del compositor alemán **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**. Esta sonata, publicada en 1802, fue dedicada a la condesa Giulietta Guicciardi, con quien el compositor tuvo uno de sus más grandes y desastrosos romances. En ese tiempo Giulietta era alumna de Ludwig, y en el transcurso de sus clases los dos se enamoraron. Sin embargo, el que ella perteneciera a la nobleza, le impidió contraer matrimonio con el joven compositor, por lo que no tuvo más opción que casarse con el Conde Gallenberg por un arreglo familiar, suceso que sumió al músico en una terrible depresión. El Op. 27 No. 2 es uno de los primeros y más conocidos ejemplos en la historia de la música que presenta la fusión entre una sonata y una fantasía. Conocida también con el título popular de *Claro de luna*, esta sonata rompe el esquema tradicional del género al iniciar la obra con un movimiento de forma libre e improvisada, a la manera de una fantasía, lo cual dota al total de la composición de una sensación de ingravidez que propicia la reflexión. En cuanto a los movimientos restantes (un *Allegretto da capo* y un *Presto*), ellos conservan los contrastes y el aspecto dramático propios de la sonata clásica.

Siguiendo con el programa, se presenta la ***Fantasia quasi sonata Après une lecture du Dante S. 161 No. 7*** del compositor húngaro **Franz Liszt (1811-1886)**. La obra forma parte de una colección de piezas titulada *Años de peregrinaje*, la cual está compilada en tres cuadernos: *Primer año: Suiza*, *Segundo año: Italia* y *Tercer año (sin subtítulo)*. La *Fantasia quasi sonata* es la séptima y última obra del segundo cuaderno (*Italia*) escrita en 1837 y publicada en 1856. El inicio de la composición de los *Años de peregrinaje* coincide con el momento en que Franz Liszt dejó París protagonizando su escandalosa huida con su amante, la Condesa Marie d'Agoult, quien estaba aún casada y quien posteriormente se convertiría en la madre de sus tres hijos. Con ella, el compositor húngaro radicó entre 1835 y 1839 en Suiza e Italia, donde conoció los hermosos paisajes y la vasta cultura de ambos países. Fue ésta una etapa plena de romance. Tal experiencia exaltó el impulso creativo del compositor y contribuyó significativamente a su madurez artística. La fantasía *Après une lecture du Dante* muestra el gran impacto que provocó en Franz Liszt la lectura del poema épico del italiano Dante Alighieri en el que narra su travesía por los círculos del Infierno, el

Purgatorio y el Paraíso en compañía de Virgilio, su guía. Sin embargo, parece ser que la *Fantasia* de Liszt guarda una mayor relación, como fuente de inspiración, con el contenido del poema *Après une lecture du Dante* de Víctor Hugo, ya que al igual que éste la música alude básicamente a los tormentos del Infierno. También coincide con que el poema fue escrito unos meses antes de que Liszt iniciara la composición de su fantasía y que al publicarla lo hizo bajo el mismo título del poema de Víctor Hugo, cuyo inicio versa: “*Cuando el poeta pinta el infierno, pinta su vida*”.

El programa cierra con una de las obras más importantes del repertorio pianístico latinoamericano: la **Sonata para piano No. 1 Op. 22** del argentino **Alberto Ginastera (1916-1983)**. Esta sonata fue escrita tras un silencio de cuatro años comprendidos entre 1948 a 1952, tiempo en el que el compositor no publicó ninguna obra en absoluto. Tras su estreno en 1952, la sonata posicionó a Ginastera como a uno de los más grandes y reconocidos compositores del continente americano en el siglo XX, además de que la obra se convirtió rápidamente en uno de los pilares del repertorio pianístico universal. Aunque el diseño estructural de la obra corresponde al de la sonata clásica, innova en su lenguaje al reunir procedimientos modernos como lo son el uso de elementos simétricos (en la construcción de sus intervalos y en el uso del teclado), y el empleo del dodecafonismo y del serialismo. Además, incorpora en sus ritmos y melodías elementos folclóricos que se reconocen como típicamente sudamericanos, al remitir al oyente, dentro de un lenguaje modernista, al salvaje y primitivo ámbito de las pampas argentinas.

ANEXO 2: Cartas a la *Amada Inmortal*, Beethoven.

Esta carta escrita por Beethoven se encuentra dirigida a una mujer desconocida. Se ha especulado que entre las posibles destinatarias se encuentra quien fuera su alumna y amante a inicios de 1800: la condesa Gulietta Giucardi. Incluyo este anexo dado que es a ella a quien Beethoven dedica su sonata Op. 27 No. 2.

Lunes 6 de Julio

"Mi ángel, mi todo, mi yo... ¿Por qué esa profunda pesadumbre cuando es la necesidad quien habla? ¿Puede consistir nuestro amor en otra cosa que en sacrificios, en exigencias de todo y nada? ¿Puedes cambiar el hecho de que tú no seas enteramente mía y yo enteramente tuyo? ¡Ay Dios! Contempla la hermosa naturaleza y tranquiliza tu ánimo en presencia de lo inevitable. El amor exige todo y con pleno derecho: a mí para contigo y a ti para conmigo. Sólo que olvidas tan fácilmente que yo tengo que vivir para mí y para ti. Si estuviéramos completamente unidos ni tú ni yo hubiéramos sentido lo doloroso. Mi viaje fue horrible...

Alégrate, sé mi más fiel y único tesoro, mi todo como yo para ti. Lo demás que tenga que ocurrir y deba ocurrir con nosotros, los dioses habrán de enviarlo...

Tarde del lunes... Tú sufres. ¡Ay! donde yo estoy, también allí estás tú conmigo. Conmigo y contigo haré yo que pueda vivir a tu lado. ¡¡¡Qué vida!!! ¡¡¡Así!!! Sin ti... perseguido por la bondad de algunas personas, que no quiero recibir porque no la merezco. Me duele la humildad del hombre hacia el hombre. Y cuando me considero en conexión con el Universo, ¿qué soy yo y qué es aquél a quien llaman el más grande? Y sin embargo... ahí aparece de nuevo lo divino del hombre. Lloro al pensar que probablemente no recibirás mi primera noticia antes del sábado. Tanto como tú me amas ¡mucho más te amo yo a ti!... ¡Buenas noches! En mi calidad de bañista, debo irme a dormir. ¡Ay, Dios! ¡Tan cerca! ¡Tan lejos! ¿No es nuestro amor una verdadera morada del cielo? ¡Y tan firme como las murallas del cielo!

Buenos días, siete de julio. Todavía en la cama se agolpan mis pensamientos acerca de ti, mi amada inmortal; tan pronto jubilosos como tristes, esperando a ver si el destino quiere oírnos. vivir sólo me es posible, o enteramente contigo, o por completo sin ti. Sí, he resuelto vagar a lo lejos hasta que pueda volar a tus brazos y sentirme en un hogar que sea nuestro, pudiendo enviar mi alma al reino de los espíritus envuelta en ti. Sí, es necesario. Tú estarás de acuerdo conmigo, tanto más conociendo mi fidelidad hacia ti, y que nunca ninguna otra poseerá mi corazón; nunca, nunca...

¡Oh, Dios mío! ¿Por qué habrá que estar separados, cuando se ama así? Mi vida, lo mismo aquí que en Viena, está llena de cuitas. Tu amor me ha hecho al mismo tiempo el ser más feliz y el más desgraciado. A mis años, necesitaría ya alguna uniformidad, alguna normalidad en mi vida. ¿Puede haberla con nuestras relaciones?... ángel, acabo de saber que el correo sale todos los días. Y eso me hace pensar que recibirás la carta en seguida.

Está tranquila. Tan sólo contemplando con tranquilidad nuestra vida alcanzaremos nuestra meta de vivir juntos. Está tranquila, quiéreme. Hoy y ayer ¡cuánto anhelo y cuántas lágrimas pensando en ti... en ti... en ti, mi vida... mi todo! Adiós... ¡quiéreme siempre! No desconfíes jamás del fiel corazón de tu enamorado Ludwig. Eternamente tuyo, eternamente mía, eternamente nuestros."

ANEXO 3: Poema *Après une lecture du Dante*, Víctor Hugo.

Après une lecture du Dante

Víctor Hugo, 1836

"Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie:
Sa vie, ombre qui fuit de spectres poursuivie;
Forêt mystérieuse où ses pas effrayés
S'égarer à tâtons hors des chemins frayés;
Noir voyage obstrué de recontres difformes;
Spirale aux bords douteux, aux profondeurs énormes,
Dont les cercles hideux vont toujours plus avant
Dans une ombre où se meut l'enfer vague et vivant!
Cette rampe se perd dans la brume indécise;

Au bas de chaque marche une plainte est assise,
Et l'on y voit passer avec un faible bruit
Des grincements de dents blancs dans la sombre nuit.
Là sont les visions, les rêves, les chimères;
Les yeux que la douleur change en sources amères,
L'amour, couple enlacé, triste, et toujours brûlant,
Qui dans un tourbillon passe une plaie au flanc;
Dans un coin la vengeance et la faim, soeurs impies,
Sur un crâne rongé côte à côte accroupies;
Puis la pâle misère, au sourire appauvri;
L'ambition, l'orgueil, de soi-même nourri,
Et la luxure immonde, et l'avarice infâme,
Tous les manteaux de plomb dont peut se charger l'âme!
Plus loin, la lâcheté, la peur, la trahison
Offrant des clefs à vendre et goûtant du poison;
Et puis, plus bas encore, et tout au fond du gouffre,
Le masque grimaçant de la Haine qui souffre!

Oui, c'est bien là la vie, ô poète inspiré,
Et son chemin brumeux d'obstacles encombré.
Mais, pour que rien n'y manque, en cette route étroite,
Vous nous montrez toujours debout à votre droite
La génie au front calme, aux yeux pleins de rayons,
Le Virgile serein qui dit: Continuons!"

Después de una lectura de Dante
Víctor Hugo, 1836. Traducción: María Laura del Pozzo

*Cuando el poeta pinta el infierno, pinta su vida:
Su vida, sombra que ha huido perseguida por espectros;
Bosque misterioso donde sus asustados pasos
Se pierden, a tientas, fuera del camino marcado;
Negro viaje, obstaculizado por deformes encuentros:
Senda espiralada de bordes dudosos, de profundidades enormes,
Cuyos círculos horrorosos están siempre adelante
En una sombra donde se mueve el infierno vago y viviente!
Esta rampa se pierde en la bruma indecisa;*

*Bajo cada paso se siente un lamento,
Y se lo ve pasar con débil rumor
Rechinamiento de blancos dientes en la oscura noche.
Allí están las visiones, los sueños, las quimeras;
Los ojos que el dolor convierte en amargos manantiales,
El amor, la pareja unida, triste y siempre en llamas,
Que en un torbellino, pasa al lado penando,
En un rincón la venganza y el hambre, hermanas impías;
Acurrucadas de un lado y otro sobre un cráneo roído;
Luego la pálida miseria, de sonrisa empobrecida,
La ambición, el orgullo nutrido de sí mismo,
Y la lujuria inmundada, y la avaricia infame,
Todos los mantos de plomo con que se puede cargar al alma!
Más lejos la cobardía, el miedo, la traición
Ofreciendo la llave al traidor, y saboreando el veneno;
Y luego, más abajo todavía, en el fondo del precipicio,
La máscara gesticulante del Odio que padece!*

*Sí, es así la vida, oh poeta inspirado,
Y su camino brumoso plagado de obstáculos.
Pero, para que nada falte en esta ruta estrecha
Nos muestras siempre de pie a tu diestra
El genio de frente calma, con ojos destellantes,
El Virgilio sereno que dice: Continuemos!*