



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OBRAS DE:

BACH, BEETHOVEN, CHOPIN, RAVEL, ARMENGOL

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA-PIANO

QUE PRESENTA:

ROQUE DIONICIO LÓPEZ GÓMEZ

ASESORA PARA EL TRABAJO ESCRITO: Dra. ARTEMISA REYES GALLEGOS

ASESORA PARA EL EXAMEN PRÁCTICO: Mtra. ANA MARÍA BÁEZ SALDAÑA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Con amor, a mi hijo Osvaldo Roque López Martínez

Agradecimientos

En primer lugar le agradezco a Dios, que me ha permitido terminar mi carrera, a pesar de muchas dificultades en el camino, me permitió llegar a la meta, en verdad gracias Padre mío.

A mi esposa Erika Martínez, por su apoyo incondicional, por siempre estar a mi lado en las buenas y en las malas, gracias mi amor, TE AMO.

A toda mi familia, que siempre me han impulsado para seguir adelante, a mis padres Roque y Dora, a mis abuelitos Carmen, Nicho, Angélica y Roque, a mis hermanos Angélica, Irving, Bernardo y Sofía, a mi hijo Osvaldo y a mi suegro Víctor, gracias por todo su apoyo y comprensión, LOS AMO.

A mi maestra Ana María Báez, por enseñarme que siempre es posible hacer las cosas bien si se quiere, gracias por guiarme con todos sus conocimientos y por escucharme de manera personal en momentos difíciles de mi vida.

A la Dra. Artemisa Reyes Gallegos, por la guía que me ha brindado, por compartirme sus conocimientos, para realizar este trabajo que no es solo mío, sino nuestro doctora, gracias por su paciencia y comprensión para la realización de éste proyecto.

Al maestro Salvador Rodríguez, por su asesoría en los análisis musicales y por sus enseñanzas durante mi carrera, muchas gracias maestro por compartirme su conocimiento para comprender la música de una forma diferente.

A todos mis compañeros del grupo “En busca de un ayer perdido”, que me devolvieron esa alegría por vivir y esas ganas de retomar mis sueños, gracias por ser mis maestros de vida.

A mis amigos Román, Israel, Carlos, Pedro, Oscar, Tonatiuh, Gaby, Saraí, Anabel, Alfonso, Luis, Daniel, a todos ustedes muchas gracias por su amistad y por compartir conmigo la vida.

Contenido

PROGRAMA	v
INTRODUCCIÓN	1
1. BREVE HISTORIA DEL PIANO	3
2.-JOHANN SEBASTIAN BACH	11
2.1 BIOGRAFÍA.....	11
2.2 LA SUITE EN EL BARROCO	14
2.3 SUITE FRANCESA No. 4 EN MI BEMOL MAYOR BWV 815	16
2.4 ANÁLISIS.....	17
2.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.....	27
3.- LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	29
3.1 BIOGRAFÍA.....	29
3.2 LA SONATA CLÁSICA	33
3.3 SONATA OP. 53 EN DO MAYOR	39
3.4 ANÁLISIS.....	42
3.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS Y DE ESTUDIO	65
4.- FREDERIC CHOPIN	68
4.1 BIOGRAFÍA.....	68
4.2 EL ESTUDIO.....	71
4.3 ESTUDIO OP. 10 NÚMERO 7 EN DO MAYOR Y ESTUDIO OP. 25 NÚMERO 11 EN LA MENOR	72
4.4 ANÁLISIS.....	74
4.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS Y DE ESTUDIO	82
5.- MAURICE RAVEL.....	84
5.1 BIOGRAFÍA.....	84
5.2 LA SUITE EN EL SIGLO XX.....	87
5.3 EL VALLE DE LAS CAMPANAS.....	89
5.4 ANÁLISIS.....	91
5.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.....	95
6.- MARIO RUIZ ARMENGOL.....	96
6.1 BIOGRAFÍA.....	96

6.2 LA DANZA	99
6.3 DANZAS CUBANAS, NÚMERO 7, 9 Y 10.....	101
6.4 ANÁLISIS.....	103
6.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS Y DE ESTUDIO	114
CONCLUSIONES.....	117
ABREVIATURAS	120
BIBLIOGRAFÍA	121

PROGRAMA

Suite Francesa No. 4 en Mi bemol mayor BWV 815

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte

Minuet

Air

Gigue

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

13'21"

Sonata Op. 53 en Do mayor

Allegro con brio

Adagio molto

Allegretto moderato

Ludwig Van Beethoven

(1770-1827)

25'41"

Estudio Op. 10 número 7

Estudio Op. 25 número 11

Frederic Chopin

(1810-1849)

5'24"

De la Suite Miroirs

V. La vallée des cloches

Maurice Ravel

(1875-1937)

5'54"

Danzas cubanas, número 7, 9 y 10

Mario Ruiz Armengol

(1914-2002)

6'32"

Tiempo total del programa: 56'52"

INTRODUCCIÓN

La técnica pianística se ha ido desarrollando con el paso del tiempo, siendo cada vez más compleja y demandante. Esto se ha debido a la evolución del instrumento mismo y al ingenio de los compositores, que requieren que éste responda a las necesidades de expresión de su creatividad musical y al virtuosismo de los intérpretes, logrando así un trabajo en conjunto que ha desencadenado el arte pianístico actual.

Mediante estas Notas al programa, ejemplificaremos con cinco obras, la transformación del instrumento, a través del repertorio pianístico, durante el periodo que va desde el siglo XVIII hasta el s. XX, estas piezas son: la *Suite Francesa No. 4 en Mi bemol mayor BWV 815* de Johann Sebastian Bach, la *Sonata Op. 53 en Do mayor* de Ludwig van Beethoven, el *Estudio Op. 10 número 7 en Do mayor* y el *Estudio Op. 25 número 11 en La menor* de Frederic Chopin, el *Valle de las campanas* de Maurice Ravel y las *Danzas cubanas* número 7, 9 y 10, de Mario Ruiz Armengol.

En este trabajo hablaremos de varias innovaciones que se fueron realizando al piano, haciendo que sus cualidades sonoras fueran diferentes con el paso del tiempo, permitiéndole así a los compositores implementar otros recursos sonoros para sus obras en el piano, abarcaremos cinco periodos artísticos (barroco, clásico, romántico, música del siglo XX y música mexicana) y mostraremos algunos de los cambios que surgieron con el paso de los años.

La necesidad de hacer dicha tarea, surge por la importancia de conocer el contexto artístico de cada obra a estudiar, para aplicarlo a la práctica, además de tomar en cuenta los recursos del instrumento con los cuales contaba el compositor cuando la creó. Esto se presenta en forma de estudio documentado, útil para la ejecución.

Las piezas tienen dificultades muy específicas, que exigen una determinada técnica pianística para poder ser tocadas. Sin embargo, el dominar las teclas y las velocidades, no es todo lo que conlleva la práctica de tocar, la creación artística va más allá del dominio técnico, es necesario una documentación y un análisis de las mismas, además de un conocimiento de la vida y obra del compositor, para

obtener un punto de vista crítico del repertorio, que nos permita aportar algo a la interpretación.

Debido a la necesidad de documentar el repertorio con las presentes Notas al programa, surge esta búsqueda, como parte de un proceso que nos acerque a la intención del autor al crear estas piezas.

En las siguientes páginas se abordan diferentes aspectos tales como: breve historia del piano, la vida y obra del compositor, desarrollo de la forma musical, contexto histórico de la obra, análisis de dicha composición y sugerencias de interpretación como una propuesta personal con base en los conocimientos adquiridos durante la carrera.

Respecto al análisis musical, debemos aclarar que existen diversos tipos, un análisis formal de la música, que se encarga de la explicación de estructuras musicales (frases, armonía, dinámica, agógica, modulaciones) y el análisis estilístico, que se encarga de la descripción estética de las obras (BENT). Para la presente exposición hemos empleado aspectos característicos de ambos en cada obra, destacando los pasajes relevantes para nuestra interpretación musical, enfocándonos principalmente en puntos que contribuyan a la ejecución pianística de las obras.

Además, se refuerza toda esta información con imágenes, partituras, con pasajes musicales específicos y con tablas que resumen las regiones tonales y secciones más importantes de los análisis musicales, para apoyar la explicación teórica de las piezas.

Todo esto nos permite hablar y demostrar los cambios de los recursos técnicos implementados por los constructores al instrumento, con el paso de los años.

Mediante esta estructura, se busca conseguir elementos teóricos, que contribuyan a la ejecución de este programa pianístico propuesto, que serán llevados a la práctica, en el concierto de titulación.

1. BREVE HISTORIA DEL PIANO

El origen del piano, nos remonta a la necesidad de crear un instrumento que pudiera imitar diversas cualidades de la voz humana, una de éstas era ampliar la intensidad sonora con un solo toque fuerte o suave (*forte y piano*), además de esto, se buscaba mejorar las características técnicas que presentaban los instrumentos de teclado del siglo XVII.

En este contexto aparece una figura en la historia musical, Bartolomeo Cristofori, quien puso en marcha estas ideas y se dedicó a crear un instrumento que cumpliera con estas condiciones, pensando en mejorar los instrumentos de la época, sin embargo, en su búsqueda creó un instrumento totalmente nuevo “el piano”.

Cristofori jamás se imaginó la evolución que alcanzaría su creación, a lo largo de aproximadamente 150 años, el instrumento recibió distintas aportaciones técnicas, de tal manera que los cambios implementados por los constructores han sido múltiples, desde su nacimiento en 1698, hasta las últimas modificaciones del piano moderno, implementadas por Steinway en el siglo XIX (WILLIAMS, 2002, pág. 13).

Bartolomeo Cristofori nació en Padua el 4 de mayo de 1655, fue artesano de clavicémbalo al servicio de Fernando de Médici, en Florencia, desde 1688 hasta el día de su muerte. En realidad, el pianoforte no había sido concebido por Cristofori, pero al artesano, se le ocurrió la idea, cuando un grupo de nobles florentinos descubrieron imperfecciones del clavicémbalo.

Cristofori creó diferentes modificaciones a la parte interior del piano en referencia con el clavicémbalo, sin embargo se conservó la arquitectura del teclado, pero los recursos técnicos empleados por el constructor, lograron desarrollar un instrumento con una sonoridad totalmente nueva, en comparación con los instrumentos de teclado de la época, en este contexto nace el piano (RATALINO, 1982, pág. 13 y 14).

La hilera de las teclas más anchas, más largas y más bajas (blancas, generalmente) corresponde a la escala considerada diatónica: la hilera de las teclas más estrechas, más cortas y más altas (negras generalmente) corresponde a los semitonos cromáticos. Las teclas negras se tocan fácilmente, son

alcanzables por los dedos más largos (índice, medio, anular) con un simple movimiento de distensión.

Los intelectuales de Florencia querían, en realidad, conciliar dos factores inconciliables hasta ese momento: las ventajas de la máquina y el control continuo del sonido. Las clasificaciones tradicionales de los instrumentos, hablan de tres grupos: instrumentos de viento, de cuerda y de percusión. Cristofori pensó en un instrumento de teclado, no de viento (como el órgano), ni de cuerdas punteadas (como el clavicémbalo) o rozadas (como el clavicordio), sino de cuerdas percutidas.

Un instrumento de estas características, con cuerdas percutidas mediante macillos sostenidos en la mano del ejecutante ya existía: se llamaba Hackbrett (o dulcimer y tympanon). La invención de Cristofori fue que mantuvo intacta la estructura del clavicémbalo (una serie de cuerdas tensas sobre un marco de madera cuya sonoridad eran amplificada por la vibración de una delgada tabla de madera, la tabla armónica), sustituyó los martinetes por macillos de madera recubiertos de piel que denominó *martelletti*, y dio al nuevo instrumento el nombre de *gravecembalo* (o arpicebalo) *col piano e forte* (RATALINO, 1982, pág. 15 y 16).

A diferencia del clavicémbalo, en el *gravecembalo col piano e forte* el ejecutante determinaba el comienzo y el final del sonido, aun cuando no disponía de la posibilidad de influir en su altura, pero podía influir en la intensidad, en lo suave y en lo fuerte, cosa imposible en el órgano, casi imposible en el clavicémbalo y posible, aunque en términos aún demasiado restringidos, en el cémbalo.

Para llegar a esto, Cristofori había tenido que resolver solo un enorme problema: una cuerda percutida por un macillo suena más bajo o más fuerte según la amplitud menor o mayor de su oscilación y, por consiguiente, de la velocidad alcanzada por el macillo en el momento del contacto. Mediante un sistema de palancas, es fácil hacer depender la velocidad del macillo o martillito, de la velocidad de descenso de la tecla, pero cuando el macillo se acciona a mano, al ejecutante lo retira inmediatamente después de la percusión, porque, de otro modo, el contacto con el macillo impedirá a la cuerda oscilar y, por lo tanto, sonar.

Esto no les interesaba a los compositores, para quienes eran más que suficientes los instrumentos de teclado tradicionales, tales como el órgano, el clavicémbalo y el cémbalo.

Algunos compositores no recibieron a este invento con todo el aplauso que merecía; en primer lugar, porque en un principio no comprendieron todo el ingenio

que se requería para superar las dificultades y para realizar el trabajo con tanta precisión; en segundo lugar, porque parecía que la voz de tal instrumento, como diferente de la ordinaria, era demasiado blanda y torpe” (RATALINO, 1982, pág. 17 y 18).

Sin embargo, las primeras composiciones específicas para pianos hacen su aparición en 1732. Son las famosas 12 sonatas para piano de Giustini.

Dentro de los compositores a quienes no les agradaba el *gravecembalo col piano e forte* podemos citar a Johann Sebastian Bach, quien toma contacto por primera vez con un piano hacia finales de su vida, en el año 1750.

El piano que tocó Bach estaba construido por Gottfried Silbermann quien construía pianos desde 1725 (LANDOLFI), tomando en cuenta el año de construcción de este instrumento tuvo que ser un piano con una maquinaria muy ruidosa, tal vez fue una de las razones por la cual no le agrado el instrumento a Bach, quien nunca compuso nada para el *gravecembalo col piano e forte*, componía generalmente para órgano y clavicémbalo, sin embargo, en la actualidad gran parte de sus composiciones para teclado son interpretadas en el piano, debido a su belleza artística y a su valor pedagógico.

Todos estos factores, impidieron la introducción del instrumento en las cortes, debido a que no contaban con el gusto de los nobles, por su novedoso sonido y por sus avances tecnológicos, por lo cual tuvieron que pasar algunos años antes de que el instrumento se volviera popular entre la sociedad europea.

Consideramos que la mayor oposición que había sufrido el *gravecembalo col piano e forte* era lo novedoso de su mecanismo, desconocido en esta época. Es decir, no era fácil tocarlo correctamente la primera vez que se tenía contacto con el instrumento. Para el ejecutante no era suficiente haber tocado perfectamente los instrumentos de teclado ordinarios. Este nuevo instrumento necesitaba de una persona que, comprendiendo la fuerza del mismo, hubiera tenido algún estudio previo para regular el impulso que debía darse a las teclas.

El 27 de enero de 1732 murió Bartolomeo Cristofori, ya no simple artesano de clavicémbalos, sino “Custodio” de la gran colección de instrumentos que Fernando de Médici había reunido (RATALINO, 1982, pág. 18).

Después de la muerte de Cristofori los avances tecnológicos no se hicieron esperar, con el paso de los años se fueron implementando diversas novedades en el instrumento, los constructores de pianos se dieron cuenta que el mayor o menor

volumen de sonido de los instrumentos de cuerda con teclado se obtuvo con el mejoramiento de la tabla armónica o de la caja de resonancia, o con cuerdas cada vez más gruesas y más tensas, o duplicando o triplicando el número de las cuerdas o, naturalmente, con combinaciones de todas estas posibilidades.

El arte de construir tablas o cajas de resonancia había alcanzado ya su punto culminante a finales del siglo XVIII y el aumento de la tensión era un problema que exigía, una revolución completa de los conceptos.

Los constructores de clavicémbalos montaban en los grandes modelos por lo menos dos cuerdas al unísono para cada tecla, y dos cuerdas por tecla había montado Cristofori, quien había ideado después un efecto especial, logrando en el modelo de 1726 la posibilidad de colocar ligeramente a un lado el teclado, de forma que el macillo percutiera una sola de las dos cuerdas.

En el modelo de Cristofori el mecanismo de una cuerda o *corda* se accionaba a mano; posteriormente con el modelo del constructor Americus Backers se accionaba con un pedal, lo cual ayuda enormemente al ejecutante, porque le permite obtener el efecto de una cuerda sin tener que apartar las manos del teclado.

El modelo de Backers estaba provisto de un segundo pedal, mucho más importante: el pedal que gobierna el levantamiento simultáneo de todos los apagadores, llamado pedal de resonancia. Este pedal de resonancia es uno de los elementos que desarrollaría toda una gama sonora para los años venideros, que despertaría el interés de los compositores e intérpretes en explotar todas estas riquezas sonoras que ofrecía el piano.

Este pedal de resonancia sustrae el apagador a la acción de la tecla, dando ocasión al ejecutante de dejar la tecla sin que cese el sonido. Esta posibilidad permite multiplicar las superposiciones de sonidos y permite también un uso de la gestualidad.

Pero el efecto más sorprendente es otro, la resonancia por simpatía: cuando una cuerda vibra y las restantes no son sofocadas por el apagador, el movimiento del aire provocado por la cuerda vibrante hace entrar en vibración otras cuerdas, aquellas cuyo número de vibraciones por minuto está con respecto a las vibraciones de la primera cuerda en unas relaciones matemáticamente sencillas (el doble, el triple, el cuádruple, la mitad, un cuarto y otras) (RATALINO, 1982, pág. 26).

Es importante observar aquí cómo el piano se convierte en un instrumento completamente diferente del clavicémbalo y del clavicordio con la aplicación del pedal de resonancia, que modifica la cualidad del timbre y que, como veremos, hace dar un paso más adelante a la idea inicial de los florentinos.

Con el paso del tiempo otros constructores se habían sumado al perfeccionamiento de este novedoso instrumento, uno de ellos fue Gottfried Silbermann, quien había introducido en la corte prusiana sus pianos: el favor regio significaba la aceptación de toda la nobleza y Silbermann, al contrario de Cristofori, encontró el modo de abrir un mercado. Tal como había ocurrido en Italia, otros artesanos desarrollaron en Alemania la iniciativa del precursor Cristofori.

En 1744, Johan Söcher de Sonthofen construyó el *Tafelklavier* (piano de mesa), tipo de instrumento que más tarde se haría muy popular bajo la denominación inglesa de *square piano* y la francesa de *piano carré* (piano cuadrado o piano cuadrilongo). El piano de mesa estaba hecho como el clavicordio, con las cuerdas dispuestas transversalmente y también longitudinalmente con respecto al teclado y, como el clavicordio, ocupaba poco espacio y podía emplearse en espacios reducidos.

En 1745, Christian Ernst Friederici di Gera construyó un piano con las cuerdas en posición vertical, como en el clavicémbalo vertical, que más tarde se convertiría en el piano pirámide.

La fabricación de pianos tuvo un gran auge en Alemania en el decenio siguiente, pero hacia el año 1760 muchos artesanos se trasladaron a Inglaterra huyendo de la guerra de los Siete Años, y sólo alrededor del año 1775 los constructores alemanes se distinguieron nuevamente con los Stein de Augsburgo (RATALINO, 1982, pág. 22).

En 1782 John Broadwood tuvo siempre la perspicacia de no olvidar ninguno de los secretos de construcción acumulada durante tantos años y de no dejar inexplorado ninguno de los nuevos descubrimientos. Perfeccionó la mecánica, haciendo más seguro su funcionamiento y reduciendo su ruido, aumentó el número de teclas, sistematizó y patentó el movimiento de los pedales, robusteció el armazón para poder aumentar la tensión de la cuerda, apostó por los grandes pianos de cola y empezó a organizar el trabajo según conceptos ya no artesanales sino industriales (RATALINO, 1982, pág. 27).

Para el siglo XVIII algunos pianos de cola, se habían construido en posición vertical, en donde las cuerdas estaban de forma perpendicular al plano del suelo desde el nivel del teclado, es decir que las cuerdas ya no se encontraban en posición horizontal como en los pianos de cola, sino, en posición vertical, con lo cual se da pauta a un nuevo modelo de piano vigente en la época actual, se había creado, el piano vertical. Los que inventaron este tipo de piano fueron el inglés John Isaac Hawkins y el alemán Matthias Muller en 1800. Más tarde William Southwell inventó el *Cabinet* piano en 1807 y en 1811 Robert Wornum hizo en Londres su *Cottage* piano, estos dos establecen el patrón básico para los pianos verticales, que terminaron por reemplazar a los pianos cuadrados. Los pianos verticales, son utilizados en la actualidad para estudiar, debido a que tienen una menor sonoridad y fueron pensados para espacios pequeños.

Alrededor de 1821 Sebastián Érard inventó la acción de doble escape la cual consistía en que el martillo no necesitaba volver a descender hasta su base para volver a tocar la misma nota, mientras la tecla siguiera presionada, el martillo se mantenía en equilibrio cerca de la cuerda y gracias a este nuevo mecanismo se podía accionar una vez más sobre la cuerda con mayor rapidez. Un invento posterior fue el de introducir martillos de fieltro para reemplazar los de cuero, en 1826 por Henri Pape, en París.

Esta innovación tecnológica, les permitió a los compositores crear obras que requerían mayor velocidad de respuesta del instrumento, el piano para esta época ya no era un instrumento pesado y lento, por lo cual surgió la posibilidad de llevar el virtuosismo a su mayor esplendor, en los estudios de Chopin encontramos reflejado esto, debido a que las piezas son creadas para mostrar las capacidades técnicas de los ejecutantes.

En cuanto a la sonoridad del piano, debemos considerar que los primeros instrumentos se construyeron con las proporciones del clave, lo que era inadecuado para soportar la tensión que producía el mecanismo de martillos, por ello se reforzó el bastidor de madera y a finales del siglo XVIII se empezó a construir de metal.

Gracias a esta aportación, fue posible desarrollar una mayor sonoridad en los pianos de cola, los instrumentos ya eran capaces de soportar una mayor tensión con cuerdas más largas, lo que permitía ampliar la capacidad sonora de dichos instrumentos.

En 1825 Alpheus Babcock realizó el primer bastidor totalmente de hierro, para un piano cuadrado. Hasta 1851 aparece el bastidor de hierro en su totalidad para un

piano de cola de Broadwood, construido para la gran exposición del Crystal Palace, y cuatro años después en uno de *Steinway and Sons*.

Para 1859 Steinway adoptó una técnica de construcción para el piano de cola “inventada aparentemente en 1833 por Bridgeland and Jardine, de Nueva York” (RETMNANT, 2002, pág. 95), la cual consistía en que las cuerdas ya no estaban dispuestas en el mismo plano, sino en dos hileras paralelas. Esta técnica permitía ahorrar el espacio que requerían las cuerdas y a su vez equilibraba la tensión de éstas.

Los pianos de Steinway, introdujeron un tercer pedal, con el que es posible dejar resonar los acordes graves por debajo de las figuraciones de la mano derecha en la zona aguda, fue inventado por Claude Montal en 1862 (RETMNANT, 2002, pág. 95).

Hacia finales del siglo XIX el piano había llegado a su forma actual, en cuanto a todos sus detalles particulares importantes. En el último siglo la historia de este instrumento estuvo colmada de modificaciones mínimas.

Uno de los implementos más recientes es el de Alfred Knight, por la incorporación de materiales de plástico en el mecanismo. Las cuerdas ahora son simples y muy gruesas en la parte grave, dobles en la zona media y triples en el registro agudo ya que son de calibre delgado, anteriormente las cuerdas se disponían por pares y más tarde triples. La mayor parte de pianos presenta una extensión de siete octavas completa y dos incompletas, dando un total de 88 teclas (RETMNANT, 2002, pág. 95).

Poco a poco el instrumento se fue popularizando a lo largo de todo el mundo, debido al interés que mostraron constructores de diferentes nacionalidades, el instrumento había sufrido diversas modificaciones a las creadas por Cristofori, enriqueciendo así su sonoridad y logrando una gran aceptación dentro del ámbito musical mundial.

Ya en el s. XIX, encontramos la colosal evolución del piano que poco a poco iba invadiendo el mundo entero. Alemania, que desde el primer momento se puso a la vanguardia en la fabricación de este instrumento, ha sabido conservar hasta nuestros días un puesto de primera línea en esta industria.

A la casa de Silbermann le siguieron después otros gloriosos nombres, tales como Ibach (fundada en 1794), Schiedmayer (fundada en Erlangen en 1789, y trasladada a Stuttgart en 1806), Blüthner (fundada en 1853), Rönisch (fundada en

1845), Kaps (fundada en 1858), Steingrüber (fundada en 1852), Schwechten (fundada en 1854), Grotrian-Steinweg (fundada por Heinrich Steinweg en 1825) y finalmente Bechstein (fundada en 1856) (CASELLA, 1957, pág. 30).

En Alemania se encontraban los principales constructores de pianos durante el siglo XIX, que se dieron a la tarea de introducir el piano moderno a Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Las firmas que ostentan mayores méritos en los avances y la difusión del piano, son: en Alemania, Bechstein, Blüthner, Steinweg, Böesendorfer, Schiedmayer; en Francia, Erard y Pleyel; en Inglaterra, Broadwood & Sons; en Estados Unidos, Chickering y Steinway & Sons (GAYMAR, 1946, pág. 31). Dotando al mundo de instrumentos de primera calidad, con un fino sonido, que les permite tocar a los ejecutantes el repertorio pianístico, para los más sofisticados públicos.

Como hemos observado, los aportes al piano, se han dado a lo largo de tres siglos de historia, las modificaciones que han surgido por los constructores son varias, consideremos que aún no está cerrada la posibilidad de que surjan nuevas modificaciones al instrumento, sin embargo el repertorio que nos brinda en la actualidad es amplio y con él se alberga un gran tesoro para las futuras generaciones.

El tercer cuarto del siglo XX ha propiciado métodos novedosos de ejecución, lo que ha significado la obtención de una gama completamente nueva de sonidos, que sin duda no había concebido Cristofori cuando creó el piano, sin embargo hoy en día se cuenta con diversas modalidades de colores y sonoridades en el instrumento (RETMNANT, 2002, pág. 95).

Definitivamente el piano se preservará a lo largo de la historia, debido a su practicidad para acompañar diferentes ensambles, a sus cualidades sonoras y al repertorio tan vasto y rico que posee, motivo por el que ha cautivado a millones de personas a lo largo de todo el mundo. En este trabajo hablaremos de cinco obras de cinco periodos diferentes, con las cuales ejemplificaremos la evolución de este instrumento.

2.-JOHANN SEBASTIAN BACH

2.1 BIOGRAFÍA

Fue el miembro más importante de una de las familias de músicos más destacadas de la historia, con más de 35 compositores famosos. Tuvo una gran fama como organista y clavecinista en toda Europa, por su gran técnica y capacidad de improvisar música al teclado. Además del órgano y del clavecín, tocaba el violín y la viola da gamba (COMELLAS, 1995, pág. 165).

Bach es uno de los más grandes compositores de la música clásica, sin duda alguna es el máximo exponente del periodo Barroco. El silencio con que transcurrió su apacible existencia, nunca hubiera hecho sospechar la gran influencia que ejercería sobre la historia de la música 80 años después de su muerte (PÉREZ, 1985, pág. 109).

Nació en Eisenach, Turingia, en 1685. Vivió en Alemania protestante del norte, en los días en que la música constituía una parte importante del esplendor de las cortes, del culto religioso y de la felicidad cotidiana de las gentes. Su padre fue Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach, con su muerte en 1695, se hizo cargo de él su hermano mayor Johann Christoph, quien era organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf y bajo su dirección, el pequeño Bach aprendió a tocar el órgano y el clave.

Johann Sebastian Bach ocupó sucesivamente los puestos de miembro del coro de niños, violinista en la orquesta de un príncipe, organista de iglesia de pueblo, director musical en una corte y cantor de una escuela municipal, con la obligación de ocuparse de la música de las iglesias vinculadas a ella. Este último cargo lo ejerció en Leipzig, a cuya escuela e iglesia de Santo Tomás está especialmente vinculado su nombre. En este puesto permaneció durante los últimos veintisiete años de su vida, tocando, enseñando, adiestrando coros y componiendo sin cesar, mezclando con el júbilo de ejercer su arte amado, la tribulación que a menudo surge del choque entre el espíritu clerical y el temperamento artístico. Bach tocaba numerosos instrumentos, y como clavicordista, clavecinista y organista fue el mejor de su época (SCHOLLES, 1984, pág. 135).

Johann Sebastian Bach falleció el 28 de julio de 1750, a la edad de 65 años en Leipzig, Alemania (BAROQUEMUSIC).

Este compositor fue estudiante infatigable de su arte, ansioso de adquirir todos los conocimientos que la producción de otras naciones pudiera ofrecerle. Su obra cierra una “escuela” dentro de la historia general de la música, la de la última época del estilo contrapuntístico (la fuga es la expresión más definida de este estilo), y, dentro de la escuela alemana, la del protestantismo alemán del norte, para el cual el coral fue el elemento de inspiración. Representa también el período en el que la Suite (como forma distinta de la Sonata) alcanzó su punto culminante (SCHOLLES, 1984, pág. 138).

Después de su muerte, el interés musical siguió otros rumbos, y sus obras quedaron, por un tiempo, a un lado. Bach marcó un antes y un después dentro de la historia de la música, debido a que para algunos historiadores el periodo barroco culmina con su muerte en 1750.

Su revaloración se debe a Mendelssohn en Alemania, y a Samuel Wesley en Inglaterra. Desde entonces, el mundo musical goza con las obras de Bach como gozaban los ciudadanos de Leipzig hacia mediados del siglo XVIII. Su producción puede dividirse, a grandes rasgos en tres períodos cronológicos: 1) el de las composiciones para órgano; 2) el de las composiciones para otros instrumentos, incluyendo la orquesta de su época, y 3) música sacra (SCHOLLES, 1984, pág. 138).

Por su portentoso conocimiento del contrapunto en movimiento lineal de las voces, cabe decir que Bach resume el acervo musical de los siglos precedentes, empalmando la polifonía gótico-renacentista con el Barroco, a base de la imitación, el Canon y la Fuga. Jamás ha sido sobrepasado en este aspecto. Pero al tiempo que cierra su período, Bach abre una nueva época en el dominio de la expresión y construcción musical, que siguen siendo fuente inagotable para el estudio de la música, incluso hasta hoy en día (PÉREZ, 1985, pág. 110).

En 1950, Wolfgang Schmieder elaboró el registro o catálogo de sus obras, que abarca en total 1128 obras. Se conoce por las siglas «BWV», que significan «Bach-Werk-Verzeichnis» o «Catálogo de la obra de Bach». Es un sistema de numeración usado para identificar las obras del compositor alemán, que se agrupan en dos grandes secciones. Primero, la música vocal (BWV 1-524), que comprende cantatas (BWV 1-224); obras corales a gran escala (BWV 225-249), incluyendo pasiones (BWV 250-524), oratorios, corales, y otras obras sacras. Después la música instrumental (BWV 525-1127), que incluye obras para órgano (BWV 525-748), otras obras para teclado (BWV 772-994), música para laúd (BWV 995-1000), música de cámara (BWV 1001-40), música orquestal (BWV 1041-71),

cánones y fugas (BWV 1072-1128). De la música instrumental de Bach se conservan 227 piezas para órgano, 189 piezas para clavicémbalo, 20 para instrumentos a solo, 16 de cámara y 30 orquestales. En total, son 494 las obras instrumentales completas. Están compuestas para una amplia gama de instrumentos de su época, aunque especialmente significativos son el órgano, el clavecín y el violín (JSBACH).

Como podemos observar el legado musical de Johan Sebastian Bach es amplio y variado, sin embargo este compositor no compuso para *piano forte* específicamente, debido a que era un instrumento que apenas surgía entre la sociedad europea, además de que en sus inicios tenía una maquinaria ruidosa y pesada. Aunque es importante mencionar el valor formativo que tiene para los pianistas en la actualidad, debido al carácter pedagógico de su repertorio para los instrumentos de teclado y a la forma gradual de dificultad en la que son presentadas algunas de sus composiciones. Podemos citar como ejemplos de estas composiciones: *el libro de Ana Magdalena Bach, los pequeños Preludios, las Invenciones a dos y a tres voces, el Clave bien Temperado, las Suites francesas e inglesas y Partitas.*

Estas obras han sido un legado y parte de la formación de diversos intérpretes a lo largo de todo el mundo, por lo que consideramos que es importante seguir tocando y formando músicos con este repertorio.

Una de las formas musicales predilectas de este compositor alemán fue la Suite, la cual tuvo un gran desarrollo en el periodo Barroco.

2.2 LA SUITE EN EL BARROCO

La Suite fue un género musical de gran desarrollo e influencia durante el periodo barroco (ROLDÁN, 1998, pág. 40). Es una composición instrumental en varios movimientos (originalmente con aires de danza) de carácter distinto pero escritos en la misma tonalidad, aunque pueden cambiar de modalidad.

La estructura de la Suite se debe a Johann Jakob Froberger y se basa en una sucesión de movimientos moderados o lentos y de movimientos rápidos (PEDRO, 2004, pág. 38).

La disposición más frecuente es: *Allemande, Courante, Sarabande y Gigue*. Todas ellas tienen forma binaria. Enseguida hablaremos de cada una de estas danzas.

Allemande: Danza de origen germánico escrito por lo general en compás de 4/4 y tiempo moderado. Se caracteriza por su comienzo anacrúsico. Esta danza solía ir precedida de una pieza con carácter de improvisación como el Preludio y la Fantasía.

Courante: Danza escrita en compás ternario 3/4, 3/2 o binario de subdivisión ternaria 6/8. Existen dos clases: la italiana, de carácter rápido y la francesa, más lenta, de carácter sobrio y naturaleza contrapuntística.

Sarabande: Danza de origen español, escrita en compás ternario 3/4 o 3/2. Es de carácter noble y movimiento lento. Se caracteriza por recaer el acento (por alargamiento) en la segunda parte del compás (PEDRO, 2004, pág. 39).

Gigue: Danza de origen irlandés o escocés, de movimiento vivo y carácter alegre. Escrita en compás de 3/8, 6/8, 9/8 o 12/8.

Además de estas cuatro danzas principales, solían introducirse entre la *Sarabande* y la *Gigue* otras danzas como la *Gavotte*, el *Minuet* o el *Air*.

Gavotte: Es un movimiento de danza barroca en compás binario. Normalmente tiene frases de cuatro compases que comienzan y terminan en la mitad del compás. Utiliza motivos rítmicos sencillos y no suele tener sincopas, ni otras complicaciones. Aunque suele estar estructurada en forma binaria, se escribía a

menudo en *Rondó* o servía como tema de una serie de variaciones (RANDEL, 2001, pág. 470).

Minuet: De origen cortesano fue la danza predilecta en la corte de Luis XIV de Francia. Su movimiento moderado, casi lento (con Haydn y Mozart se hizo más rápido); está escrita en compás de 3/4.

A la primera parte, podía y solía seguirle una segunda llamada trío (de carácter contrastante y tonalidad diferente, generalmente en su tono relativo), después del cual volvía a tocarse el primer *Minuet*.

Rondó: De origen francés fue usado ya en el siglo XVII por trovadores y troveros y consiste, en esencia, en un estribillo fijo en la tonalidad principal que se alterna con una serie de estrofas o episodios variables en contenido y en tonalidad. (RANDEL, 2001, pág. 41 y 42).

Air: El *Air* en el barroco, es un movimiento opcional, por lo general de carácter lírico, con rasgos de improvisación, que es utilizado de interludio entre dos danzas (LATHAM).

La primera parte está escrita en la tonalidad principal, hasta la cadencia sobre la dominante al final de dicha sección; es posible que este final se establezca sobre la dominante del tono principal, o que exista una verdadera modulación al tono de la dominante. La segunda sección contiene elementos de la primera parte en el tono de la dominante, para volver de nuevo al tono principal.

En la obra de Bach, suele encontrarse en cada una de las secciones una distribución en áreas tonales. En la primera de las secciones tenemos, un área de tónica (en la tonalidad principal), un área de transición (modulante con alguna cadencia intermedia), y un área final de dominante (punto de llegada). Estas zonas están siempre bien delimitadas, ya sea por cadencias, cambios de textura ó aparición del tema. En la segunda sección se establece al principio una zona amplia de desarrollo, con modulaciones cercanas y empleo frecuentemente de las progresiones o secuencias, y una zona final de tónica que cierra la estructura.

Es usual que las partes finales de ambas secciones se repitan; en tal caso, la primera vez aparecerá en el tono de la dominante, y la repetición en el tono principal (ROLDÁN, 1998, pág. 41). Para ejemplificar toda esta información, hablaremos de la *Suite No. 4 en Mi bemol mayor BWV 815* de Johan Sebastian Bach.

2.3 SUITE FRANCESA No. 4 EN MI BEMOL MAYOR BWV 815

La Suite es una forma musical, que está conformada por un conjunto de danzas, que comparten una misma tonalidad. El compositor Johann Sebastian Bach fue su más grande exponente.

Sus Suites se encuentran distribuidas en tres colecciones: seis *Suites francesas*, seis *Suites inglesas* y otras seis llamadas *Partitas*. Cinco obras más de este género no pertenecen a colecciones.

Estas Suites fueron escritas originalmente para clavecín, sin embargo en la actualidad también son interpretadas en el piano moderno, por su gran valor artístico y pedagógico.

La primera colección que contiene seis Suites francesas, que Bach escribió para su segunda esposa, Ana Magdalena, figuran en el primer cuaderno o *Clavierbüchlein* de 1722; tres están en un segundo cuaderno, escrito en 1725. Ni el título de Suites francesas ni el de Suites inglesas procede del propio Bach. El nombre de Suites francesas y Suites inglesas era una denominación familiar entre los hijos de Bach, para distinguir una serie de otra; en el primer caso, por su semejanza con algunas Suites de Georg Boehm en este estilo. En sus diferentes ediciones cambian considerablemente los adornos o *agréments* o también llamados *manieren* en alemán, que tan importantes eran en la época de Bach (SALAZAR, 1951, pág. 139).

Una de las características de las Suites francesas, es que carecen de Preludio, aunque por otra parte, el manuscrito de la *Suite francesa No. 4* tiene una página de esta índole, que parece haber sido rechazada más tarde por Bach y que no figura en la edición final. La *Suite francesa No. 4* está escrita en Mi bemol mayor y tiene el número de catálogo BWV 815, comienza con una *Allemande*, seguida de una *Courante*, después tenemos una *Sarabande* y posteriormente una *Gavotte*, así como un *Minuet* y un *Air* de fino estilo, que precede a la *Gigue* final (SALAZAR, 1951, pág. 140).

La *Suite francesa No. 4*, es una muestra del gran ingenio de este compositor, dentro de esta forma musical, tan frecuentada por los compositores del barroco, para reforzar toda esta información, haremos un análisis de esta obra.

2.4 ANÁLISIS

Esta Suite, escrita en la tonalidad de Mi bemol mayor, comienza con una

2.4.1 ALLEMANDE

De forma binaria (A-B), en compás de 4/4. Una de las características de esta danza es que comienza en anacrusa, con la nota de Si bemol en el valor de dieciseisavo. Además, está escrita polifónicamente a cuatro voces (bajo, tenor, contralto y soprano), que están sugeridas desde un inicio y que se presentan tal cual en el compás 6, dos voces en la mano derecha (soprano y contralto) y dos voces en la mano izquierda (bajo y tenor) (Figura1). El motivo melódico se encuentra escrito en la mano derecha (M. d.) (Figura 2) va variando la altura o alargando los valores rítmicos por medio de ligaduras, varía el inicio de cada presentación del motivo, agregando o quitando algunas notas.

Figura 1

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Figura 2

Allemande.

Anacrusa

Motivo melódico

La última sección de A de la danza modula a la tonalidad de Si bemol mayor, con el acorde de Fa mayor con séptima menor en el compás 10 (c. 10) (Fig. 3), esta nueva tonalidad de Si bemol mayor, es la dominante de la tonalidad de Mi bemol (tonalidad inicial).

Fig. 3

Modulación a Si bemol

c. 9 c. 10

La parte B de la danza se encuentra escrita en la tonalidad de Si bemol mayor, de igual forma comienza con anacrusa, pero esta vez en fa, para finalizar en el último tiempo de la parte B en el c. 20 en la tonalidad de Mi bemol, por medio del acorde de Si bemol mayor con séptima menor que lo encontramos en el segundo octavo del segundo tiempo del c. 20 (Fig. 4).

Fig. 4

Retorno a Mi bemol

Acorde de Si bemol mayor con séptima menor

c. 18 c. 20

2.4.2 COURANTE

En forma binaria (A-B), con compás de 3/4. Al igual que la *Allemande* inicia en anacrusa, sobre la misma quinta del acorde de Mi bemol mayor, que es si bemol.

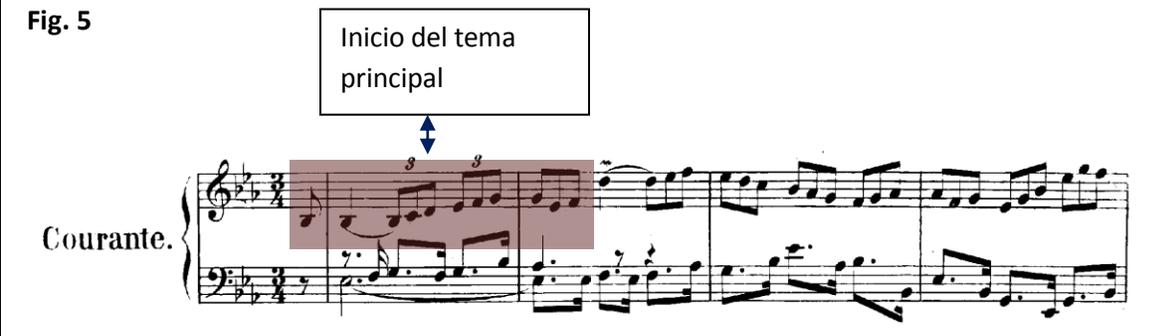
El ritmo de esta pieza está escrito sobre un tresillo en la M. d. y un octavo con puntillo y dieciseisavo en la mano izquierda (M. i.) (Dieciseisavo que se hacía en el barroco con el ultimo tresillo de la mano derecha), este ritmo se encuentra presente a lo largo de toda la danza, la cual está escrita en contrapunto a tres

voces. El tema se encuentra escrito en la M. d. en todo momento (Fig. 5) y es presentado tres veces durante la parte A y tres veces más en la parte B.

Fig. 5

Inicio del tema principal

Courante.



La parte A de la *Courante*, está en la tonalidad de Mi bemol mayor, pero en el c. 15 encontramos una modulación a Si bemol mayor, por medio del acorde de Fa mayor (Fig. 6).

Fig. 6

Acorde de Fa mayor

c. 14 c. 15

Modulación a Si bemol mayor



La parte B de la danza está escrita en la tonalidad de Si bemol mayor, con una modulación en el último tiempo del c. 35 (Fig. 7), con el acorde de Si bemol, para retornar a la tonalidad inicial de Mi bemol mayor con la cual concluye la *Courante*.

Fig. 7

Modulación a Mi bemol mayor

Acorde de Si bemol

c. 35

2.4.3 SARABANDE

En compás de 3/4 y en la tonalidad de Mi bemol mayor, con inicio tético, en esta pieza encontramos el acento por alargamiento en el segundo tiempo, con las notas escritas en blancas, alternándose el tema principal entre ambas manos, presentado en el primer compás en la M. d. con su acompañamiento en la M. i. (Fig. 8).

Fig. 8

Acento por alargamiento

Tema

Sarabande.

Acompañamiento

Tema

Es de forma binaria y la parte A está en la tonalidad de Mi bemol mayor, con una modulación a Si bemol mayor en el último compás de la parte A, con acorde de Fa mayor que se encuentra en el tercer tiempo del c. 7, para llegar en el c. 8 a la tonalidad de Si bemol mayor (Fig. 9).

Fig. 9

Acorde de Fa

c. 7

Modulación a Si bemol mayor

La parte B se encuentra en la tonalidad de Si bemol mayor, que será la tonalidad principal de toda la parte B, hasta el c. 23, en donde se encuentra el acorde de Si bemol mayor con séptima, para retornar a la tonalidad inicial que es Mi bemol mayor (Fig. 10).

Fig. 10

Acorde de Si bemol mayor con séptima

c. 23

Retorno a Mi bemol mayor

2.4.4 GAVOTTE

De forma binaria, en la tonalidad de Mi bemol mayor en compás de 2/2, esta pieza se encuentra escrita en contrapunto a dos voces, presentando el tema en anacrusa al primer compás, que será alternado entre las dos manos y que tendrá una duración de cuatro compases (Fig. 11).

Fig. 11

Gavotte.

Tema

Tema

En el c. 7 en el segundo tiempo, tenemos la modulación a Si bemol mayor por medio del acorde de Fa mayor (Fig. 12).

Fig. 12

Acorde de Fa mayor

c. 7

1.

2.

Modulación a Si bemol mayor

La parte B de la danza está en la tonalidad de Si bemol mayor, quinto grado de Mi bemol mayor, en el cual se mantendrá hasta el c. 21 en donde pasará a la tonalidad de Mi bemol mayor, en el segundo tiempo del compás, con su quinto grado que es Si bemol mayor (Fig. 13).

Fig. 13

Acorde de Si bemol mayor

c. 21

Retorno a Mi bemol mayor

2.4.5 MINUET

Pieza de forma binaria de movimiento *moderato*, con un compás de 3/4 y con un ritmo de octavos, encargados de llevar el tema principal de la danza, presentado en los dos primeros compases en la M. d., para posteriormente ser alternado a la M. i., con acompañamiento de la otra mano, ésta alternancia del tema se desarrollará a lo largo de toda la pieza (Fig. 13).

Fig. 13

Menuet

Tema

Tema

Tema

La parte B está en Si bemol mayor con un retorno a Mi bemol mayor en el último compás. El *Minuet* es muy pequeño, con tan solo 16 compases.

2.4.6 AIR

De forma binaria y en un compás de 4/4, con inicio en anacrusa, en el cual el ritmo es caracterizado por dieciseisavos que están presentes a lo largo de toda la pieza, los cuales contienen el tema principal, presentado en la anacrusa al primer compás de A y que será alternado entre las dos manos, con una duración de seis compases (Fig. 14).

Fig. 14

The image shows a musical score for a piece titled "Air". It is in 4/4 time and begins with an anacrusis. The main theme is highlighted with three brown rectangular boxes. The first box is labeled "Tema" and covers the first six measures. The second box is also labeled "Tema" and covers measures 7 through 12. The third box is labeled "Tema" and covers measures 13 through 16. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

La parte B está en Si bemol mayor, para retornar a la tonalidad de Mi bemol mayor en el c. 16, con un acorde de Si bemol mayor en el primer tiempo, para retornar a la tonalidad inicial en el tercer tiempo de ese mismo compás (Fig. 15).

Fig. 15

The image shows a musical score for a piece titled "Air", focusing on measure 16. A green box highlights the first two beats of measure 16, labeled "Acorde de Si bemol mayor". A red box highlights the last two beats of measure 16, labeled "Retorno a Mi bemol mayor". The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

2.4.7 GIGUE

Es de forma binaria, en un compás de 6/8, y en la tonalidad de Mi bemol mayor, con un ritmo característico de  que se repite y seguido por seis octavos, presentando el tema en los dos compases del inicio, con este ritmo, que será distribuido entre el contrapunto a tres voces que conforma la pieza (soprano, contralto y tenor), escrito a manera de fuga, la primera presentación del tema se hace en la contralto, la segunda presentación del tema en la soprano y la tercera presentación del tema en el tenor (Fig. 16).

Fig. 16



The figure shows a musical score for a piece titled "Gigue." in 6/8 time. The score is written for three voices: soprano, alto, and tenor. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is marked "Gigue." The score consists of two staves. The first staff is the soprano line, and the second staff is the alto line. The tenor line is indicated by a box labeled "Tema en el tenor" at the bottom right. The theme is presented in three different voices: first in the alto (contralto) voice, then in the soprano voice, and finally in the tenor voice. The theme is a rhythmic pattern of a quarter note followed by an eighth note, repeated six times. The first presentation is in the alto voice, the second in the soprano voice, and the third in the tenor voice. The score is annotated with three boxes: "Tema en la contralto" (contralto), "Tema en la soprano" (soprano), and "Tema en el tenor" (tenor).

La parte A esta en Mi bemol mayor, culmina con una modulación que inicia en el c. 23 con un trino en fa, para caer al acorde de Si bemol mayor en el c. 26 (Fig. 17).

Fig. 17

Trino en fa

Tono de Si bemol mayor

c. 23

c. 26

La parte B inicia en Si bemol mayor, con una modulación que retorna a la tonalidad principal de Mi bemol mayor, que comienza en el c. 57, con un trino, para culminar en Mi bemol mayor, que es la tonalidad de toda la Suite (Fig. 18).

Fig. 18

Resolución a Mi bemol mayor

c. 57

Podemos observar en la siguiente tabla (1), la estructura armónica generalizada que tienen todas las Danzas que conforman la *Suite francesa No. 4 en Mi bemol mayor BWV 815*:

Tabla 1

A= Región de la tónica		B= Región de la dominante	
Mi bemol mayor	Modulación a Si bemol mayor	Si bemol mayor	Retorno a la tonalidad principal que es Mi bemol mayor

Daremos algunas sugerencias interpretativas para esta obra.

2.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Es importante mencionar que Bach compuso esta obra para clavecín, por lo cual debemos tomar en cuenta algunas consideraciones, entre ellas el moderar la sonoridad del piano, tratar de tener como límite de dinámica el matiz de *mezzoforte* (*mf*).

En la *Allemande*, sugerimos iniciar con dinámica de *mf* en la M. d., y por otro lado la M. i. la tocaremos en *mezzopiano* (*mp*), para poder destacar el tema principal.

El pulso sugerido es de $\downarrow = 56$.

La parte B de la *Allemande* la iniciaremos en el matiz de *piano* (*p*), para darle un contraste a la pieza, como el que se acostumbraba en los tiempos de Bach, cuando en estos casos se cambiaba de teclado en el clavecín, con otro registro.

Para la *Courante* proponemos un pulso de $\downarrow = 69$, para darle una mayor velocidad con respecto a la *Allemande*, de igual forma en la parte B sugerimos iniciar *p* para contrastar con la parte A. La mano derecha se tocará en *mf*, para destacar el tema, mientras que la M. i. será tocada en *mp*.

La *Sarabande* es un movimiento lento, por lo cual tendremos la velocidad de $\downarrow = 63$, para destacar el tema presentado en el primer compás con la M. d., pensaremos hacerlo en *mf*, procurando darle un pequeño acento a la blanca de ese compás, para estar en el estilo propio de la Danza.

En la *Gavotte* llevaremos el metrónomo de $\downarrow = 83$, para contrastar con la Danza anterior y darle un carácter más vivo y con mayor movimiento rítmico, se hará el tema con duración de cuatro octavos en *mf*, para destacarlo.

El *Minuet* estará en $\downarrow = 60$, debido a que es un movimiento de *tempo moderato*, además nos sirve de introducción a la siguiente parte con una agógica de mayor rapidez, el tema presentado en los dos primeros compases en la M. d. se tocará en *mf*, para destacarlo, y posteriormente el tema pasara a la M. i. en el c. 3, por lo cual ésta será tocada en *mf* y la M. d. en *mp*.

El *Air* tendrá una velocidad de $\downarrow = 80$, para darle ese carácter de improvisación que tiene la Danza, la parte B iniciará en *p*, para contrastar con la parte A, además de hacer un *crescendo* del c. 15 al c. 16 para retornar a Mi bemol mayor en *mf*.

La *Gigue* la pensaremos en $\text{♩} = 90$, para darle ese carácter de *Allegro* que necesita la última Danza de la Suite, para un gran final. El tema presentado en los dos primeros compases será tocado en *mf*, para destacarlo y será intercalado entre ambas manos, buscando tocar las demás notas en *mp*, respetando el tema principal en todo momento.

La parte B la iniciaremos en *p*, para contrastar con la primera parte, implementando un *crescendo* que va del c. 30 al c. 33, para caer a *mf* en los arpegiados de la mano derecha.

El siguiente compositor del cual hablaremos es Ludwig van Beethoven, compositor que hizo aportaciones importantes a la forma musical Sonata, de las cuales hizo 32 y son tomadas como obras paradigmáticas de esta forma musical.

3.- LUDWIG VAN BEETHOVEN

3.1 BIOGRAFÍA

Uno de los más grandes compositores de la música clásica es, sin lugar a dudas, Ludwig van Beethoven, destacado compositor alemán que por su inigualable música instrumental, se ganó un lugar dentro de la historia de la música clásica y es referente hoy en día de las más bellas composiciones.

Este genio creó obras innovadoras, debido a su sorprendente facilidad para desarrollar un tema, por su don de proceder siempre contrastando dos ideas, por el lugar que concede a la melodía, por la ligereza y el vuelo de sus Scherzos y la forma soñadora de los Adagios de sus Sonatas, escritos a manera de Lied, por el modo feliz en que expreso la naturaleza, por la perfección que logro en la música pura y por la novedad y el color de su orquestación (DUFOURQ, 1961, pág. 140).

Nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770. Este compositor combina en una medida que es única, el dominio de los recursos musicales necesarios para expresar sus sentimientos en la forma más vívida y directa.

La capacidad técnica que hizo posible esta expresión, consistía en:

1) el dominio de un lenguaje armónico a veces atrevido y siempre variado y original, con 2) un sentido tal de los principios innatos de la forma, que iba más allá de la simple y afortunada adhesión a las convenciones del equilibrio y variedad del material y la tonalidad, y 3) la habilidad para vestir sus melodías y armonías con brillantes colores instrumentales, extraídos del reducido prisma del piano o del cuarteto de cuerda, o de la amplia gama de la orquesta completa (SCHOLES, 1984, pág. 167).

Su obra puede ser considerada, por un lado, como la evolución de la de Haydn y Mozart, y por el otro como la inspiradora de la obra de Wagner (SCHOLES, 1984, pág. 167). La mención sucesiva de estos cuatro grandes nombres (Haydn, Mozart, Beethoven y Wagner), señala el proceso de evolución de lo simple a lo complejo, que en la armonía, la forma y el empleo de los instrumentos, se verificó de manera firme desde mediados del siglo XVIII hasta alcanzar casi el final del siglo XIX y que, en cierta forma, continúa aún.

Mirando de esta manera, y teniendo en cuenta el tipo de sentimiento que expresó, Beethoven puede ser considerado el último de los compositores clásicos o el

primero de los románticos, con la salvedad de que estos adjetivos tienen un valor relativo, y que pueden aplicarse, en consecuencia y en cierta medida a determinados autores de cada período.

Beethoven pertenecía a una familia pobre y aficionada a la música; su padre era tenor al servicio del elector de Colonia en Bonn, al igual que su abuelo, anciano de sólida cultura musical. El primer maestro de Beethoven fue su propio padre, pero recibió además enseñanzas de otros músicos, en especial de Neefe, benévolo y talentoso director de música de la corte, a quien el muchacho, a los trece años, sirvió de ayudante como clavecinista de la orquesta, cargo de responsabilidad pero sin paga, que incluía algunas de las obligaciones del director de orquesta. También tocaba el violín, instrumento en el cual había sido iniciado (SCHOLES, 1984, pág. 167).

A los 11 años y medio ya era capaz de sustituir a Neefe cuando éste se ausentaba, y a los 12 ya había publicado algunas piezas (SADIE, 2000, pág. 100). A los 17 años, el elector lo envió por tres meses a Viena; durante ese lapso estudió con Mozart, quien reconoció ampliamente su genio. A los veintidós años se estableció permanentemente en esa ciudad, tomando lecciones, primero de Haydn y después de Albrechtsberger (SCHOLES, 1984, pág. 167).

La música (sin considerar la ejecución popular y el rito eclesiástico), era en esa época uno de los atributos del dinero y la posición social. Todos o casi todos los compositores hasta ese entonces, habían dependido de los emolumentos que se asignaban a los músicos por sus servicios en alguna de las cortes de Europa, muy numerosas en Alemania.

Al abandonar Bonn, Beethoven dejó de prestar esos servicios, y nunca volvió a desempeñarlos. Pero, a falta de un sistema organizado de conciertos públicos, lo exiguo de las ediciones musicales y la carencia de una ley de propiedad intelectual, no podía confiar en el apoyo de un público numeroso, y siguió dependiendo de ese grupo de aficionados aristocráticos que, desde su primer viaje a Viena, había reconocido su extraordinaria habilidad como pianista, encontrando posteriormente que esa habilidad era superada por su genio como compositor.

Nunca le fue posible a Beethoven formar un hogar, pues decepcionado más de una vez por el amor, nunca se casó. Cuando tenía alrededor de treinta años aparecieron los primeros síntomas de su sordera; desde entonces el mal siguió avanzando, hasta que la pérdida del oído fue total.

Esto, aun cuando fue la causa de muchas mortificaciones, no puso fin a su producción musical, ni la disminuyó. La mala conducta de un sobrino, a quien se había colocado bajo su custodia, fue otro de los elementos que sin exageración podemos llamar su “tragedia”. Como fondo sombrío de todos estos infortunios, su mala salud lo hizo sufrir, al principio con intermitencias y al final constantemente. Beethoven murió en Viena el 26 de marzo de 1827 (SCHOLES, 1984, pág. 170).

Este compositor era recto y escrupuloso. Su carácter era variable: en ocasiones se mostraba alegre, en otras melancólico, a veces cariñoso, otras irritable, al mismo tiempo confiado y receloso. Tenía un gran sentido del humor, de tipo más bien bullicioso, el cual encontró su expresión musical en varios de sus Scherzos¹ (SCHOLES, 1984, pág. 170).

Como artista, sigue inigualado en varios géneros. Se puede afirmar justamente que las más hermosas sinfonías del mundo se encuentran entre las 9 que compuso, las más hermosas sonatas para piano entre las 32 que escribió, y los más hermosos cuartetos entre los 17 suyos. Beethoven componía lentamente, corrigiendo repetidas veces todo lo que escribía. Según los autores consultados, la impresión que se recoge al examinar el material de cualquiera de esas composiciones es que tenía una poderosa personalidad, y que las dificultades para encontrar su medio de expresión lo obligaron a ingentes esfuerzos, que posiblemente superan a los realizados por cualquier otro compositor para llegar a la codiciada meta de componer (SCHOLES, 1984, pág. 170).

En las 32 sonatas para piano podemos decir que emplea frecuentemente dos temas muy definidos, como si fuesen personajes vivos, que se contraponen rítmica y melódicamente. Crea un nuevo estilo en el tratamiento de la sonoridad del piano, cuya técnica amplía mediante el virtuosismo, el vigor, los contrastes y sus matices. Son característicos los acordes plenos y pesados en el registro grave del instrumento (PÉREZ, 1985, pág. 153).

Dentro de las obras en las que usa el piano como instrumento de acompañamiento se incluyen 10 sonatas para violín, 5 Sonatas para violonchelo y una Sonata para corno francés, así como numerosos Lieder². La cantidad de música de cámara que produjo Beethoven fue notable. Además de los 16 cuartetos de cuerda, escribió 5 obras para quinteto de cuerda, 7 para trío con piano, 5 para trío de cuerda y más de una docena de obras para gran variedad de combinaciones de instrumentos de viento (SCHOLES, 1984, pág. 170).

¹ El plural de Scherzo en italiano es “Scherzi”.

² Lieder (canciones).

Otro de los aportes de Beethoven a la música (aparte de su obra musical) fue la transformación de la función social de ésta. Ya que pasó de ser patrimonio de unos cuantos aristócratas, a acervo de toda la humanidad, al llevarla desde los salones de los nobles a los conciertos públicos (PÉREZ, 1985, pág. 151).

La sonata clásica fue una de las formas musicales predilectas de este compositor, a la cual hizo múltiples aportaciones y dejó muestra de ello en las 32 que compuso, por tal motivo, ahondaremos sobre esta forma musical.

3.2 LA SONATA CLÁSICA

Es importante reconocer que cada obra contiene la esencia de cada compositor, sin embargo, debemos tomar en cuenta la forma musical de cada composición. En esta ocasión hablaremos de la sonata, para comprender la estructura musical de la obra presentada del compositor Ludwig van Beethoven para este trabajo.

La palabra Sonata proviene del italiano sonare que significa sonar. Cada obra maneja la idea “Sonata” de un modo particular. No obstante, resulta posible describir un modelo aplicable a todos los casos y que ha sido abstraído a posteriori, durante el siglo XIX, de la riqueza de las obras de Beethoven. No debemos tomar el patrón de Beethoven como algo absoluto: detrás de movimientos de Sonatas de Haydn o Mozart hay además un tipo de pensamiento distinto, como también lo hay en los de Schubert, con una duración infinitamente mayor, son la antítesis de la concentración y de la energía compulsiva beethovenianas (KÜHN, 2003, pág. 153).

A pesar de todo esto, existe un modelo que en general es repetido en la mayoría de las Sonatas denominadas como clásicas, con ciertas variantes, entre compositores, diferenciando así a cada uno de ellos, debido a su ingenio musical que los caracteriza y que marca la diferencia entre unos y otros.

Después de numerosas modificaciones entre las que podemos enumerar un desigual número de movimientos (de 1 a 4 pasando por los 3 de Haydn y Mozart), incorporación de distintas tonalidades (con vuelta obligada a la tonalidad principal en el último movimiento), cambio del estilo contrapuntístico por el armónico, mayor originalidad y definición sobre todo en la escritura para el teclado y gracias a los logros formales de compositores como Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y sobre todo Ludwig Van Beethoven, la estructura de la Sonata Clásica quedó definitivamente establecida en un número máximo de 4 movimientos, con sus tiempos característicos en cada uno, como lo vemos en la siguiente tabla (Tabla 2).

Tabla 2			
1er MOVIMIENTO	2º MOVIMIENTO	3er MOVIMIENTO	4º MOVIMIENTO
Allegro (Forma Sonata)	Adagio (Forma de Lied, Rondó o Tema con Variaciones)	Moderato (Minuet o Scherzo)	Allegro (Rondó o Forma Sonata)

Veamos por separado cada uno de estos movimientos.

Primer Movimiento: Generalmente este primer movimiento adopta la “Forma Sonata”. Esta forma tiene una estructura ternaria, y se conforma por:

A-Exposición Temática

B-Desarrollo

A´-Reexposición

A estas tres secciones puede añadirse una introducción al comienzo y una Coda al final.

Dada la importancia de cada una de estas secciones conviene estudiarlas por separado (PEDRO, 2004, pág. 47).

- A. Exposición: En la exposición, se presentan dos temas. El primero, A, en el tono principal, y el segundo, B, en el tono de la dominante, si la tonalidad principal es de modalidad Mayor. Cuando la tonalidad principal está en el modo Menor este segundo tema aparece en su relativo mayor.

Estéticamente, los temas deben hacer bueno el principio de variedad y contraste. Si el primero es rítmico el segundo será melódico; si es enérgico éste será suave.

Si bien los temas pueden ir seguidos o estar formados por varios motivos complementarios, ello es poco frecuente en el primer tema, que debe ser conciso y claro, siendo el segundo tema el que admite estos motivos complementarios, sobre todo a partir de Mozart.

El paso del tema A al tema B se realiza mediante un pasaje de carácter modulante, construido generalmente con elementos del primer tema y de longitud variable llamado puente.

La exposición concluye con el segundo tema, al que puede seguir una Coda construida por elementos temáticos anteriores o nuevos. Coda que en ocasiones, y dada su importancia, posee el carácter de un tercer tema.

La repetición de la exposición (que viene indicada con puntillos de repetición) antiguamente era obligada y suele hacerse aún hoy en día, en aquellas exposiciones de dimensiones reducidas, siendo omitida en aquellas otras de mayores dimensiones.

- B. Desarrollo: Esta parte, que sirve de nexo de unión entre la exposición y la reexposición, goza de completa libertad formal. Aquí es en donde el compositor demuestra su capacidad para improvisar, tomando los temas que considera oportunos, fragmentándolos, ampliándolos, reduciéndolos, es decir, manipulándolos a su capricho. Todo esto deberá conducir, después de distintas modulaciones, a la reexposición. En cuanto a la extensión de esta sección, ésta varía desde unos pocos compases (como es el caso de las primeras Sonatas de Haydn) hasta duraciones iguales o algo más breves que la exposición.
- A'. Reexposición: Esta tercera parte consiste básicamente en la repetición de los temas A y B de la exposición, ahora con algunas modificaciones técnicas. La modificación más importante consiste en que en la reexposición el segundo tema B es presentado en el tono principal, para lo cual el puente habrá de sufrir las variaciones pertinentes que permitan derivar a la tonalidad principal. Este puente puede ser sustituido por otro nuevo o incluso suprimirse.

La reexposición puede terminar con una Coda, que puede ser igual o diferente respecto a la Coda de la exposición (naturalmente ahora presentada en el tono principal). Coda que nos conduce, después de diferentes referencias temáticas, a un período cadencial en el tono principal con el que concluye la reexposición y por lo tanto el primer tiempo de la Sonata (PEDRO, 2004, pág. 48).

Segundo Movimiento: Este segundo movimiento, es el que admite un mayor número de formas y de éstas, la forma “Lied” es la más utilizada. Otras formas posibles son el Rondó (ver pág. 15) y el Tema con variaciones.

Entre las formas de Lied clasificadas, las más importantes son: (PEDRO, 2004, pág. 49)

- A) Lied Monotemático-Bipartito (A-B).
- B) Lied Monotemático-Tripartito (A-B-C).
- C) Lied Desarrollado (A-B-C-A).
- D) Lied Sonata (exposición, desarrollo, reexposición).

El Lied es una forma musical, en donde una canción lírica breve (voz y acompañamiento), cuya letra generalmente es un poema, es acompañada por algún instrumento armónico, que generalmente es el piano. En el caso de la forma Sonata para piano, la voz es sustituida por un tema presentado en alguna de las dos manos, mientras que la otra mano es la encargada de hacer un acompañamiento armónico. La forma Lied en la Sonata puede ser bipartita o tripartita, el rasgo más característico de esta estructura es que cada una de las partes de las que se compone se subdividen a su vez en tres, según la estructura que podemos enunciar de la siguiente forma:

- I (A); a: dibujo inicial, que evoluciona hacia la dominante;
b: episodio modulante, presidido igualmente por la dominante;
a': reexposición de a, pero concluyendo en la tónica;
- II (B); parte central modulante, igualmente dividida en a b a';
- III (C); vuelta de I, con variantes de escritura.

Esta disposición, era muy habitual en tiempos de Haydn y de Mozart, se enriqueció, a partir de Beethoven, con un cierto número de variantes, como el *Lied Desarrollado*, que incluye un segundo pasaje central modulante (A-B-C-A), otra variante es el *Lied Sonata*, de forma Sonata (exposición, desarrollo, reexposición), sin evolución central del tema A tripartito, y una más, es el *Lied Variado*, en el cual cada nueva exposición del tema A da lugar a una variación (HODEIR, 1988, pág. 43).

Tercer Movimiento: En las Sonatas clásicas con cuatro movimientos, el tercero suele ser un Minuet o un Scherzo.

Minuet: Es la única pieza procedente de la Suite que pasó a la Sonata. En su evolución dejó de ser binario consolidándose como ternario. Su esquema formal es:

A-Minuet

B-Trío

A-Minuet

Scherzo: Con este nombre se conocía desde el siglo XVII a una serie de piezas de estilo ligero y popular, en compás libre y de forma indeterminada. Con la Sonata el Scherzo adopta la forma de Minuet y en sustitución de éste lo suele emplear Haydn, entre otros compositores. Con Beethoven deja definitivamente el aire de Danza del Minuet, adquiriendo un ritmo vertiginoso y vivaz, acorde con el estilo de la obra (PEDRO, 2004, pág. 50).

Cuarto Movimiento: Este cuarto movimiento con el cual se cierra la Sonata, suele ser un Rondó, puede ser un Rondó Concatenado, el cual se refiere a la siguiente estructura A-B-A-C-A-D-A, o un Rondó Sonata con estructura A-B-A' (PEDRO, 2004, pág. 51). Hablaremos de estas dos variantes de la forma Rondó:

Rondó Concatenado: Se caracteriza por la alternancia de una frase principal y episodios secundarios cada vez diferentes. Si tomamos como representación de la frase principal A, obtendríamos el siguiente esquema: A-B-A-C-A-D-A. Las dimensiones de la frase principal son muy reducidas: tiene generalmente de ocho a dieciséis compases. Por otra parte, los episodios secundarios pueden evolucionar en la tonalidad de la frase principal, o bien en otra tonalidad (generalmente tonos vecinos) (HODEIR, 1988, pág. 62).

Rondó Sonata: Con los compositores clásicos, el Rondó, final de la Sonata o de la Sinfonía, toma mayor amplitud, en comparación con el Rondó utilizado en el Barroco. Los episodios en el Rondó Sonata son mucho más largos que la frase principal. Esta frase principal puede estar repetida en varias tonalidades (generalmente en tonalidades vecinas). Con frecuencia el primer episodio hace inflexiones hacia el tono de la dominante e incluye lo que podríamos llamar un segundo tema, que tendremos nuevamente en el último episodio en el tono principal; el episodio principal, que pone en juego elementos nuevos, hace la función de pasaje modulante. Podemos recordar la forma Sonata (A-B-A'), para tener más clara la estructura de esta variante del Rondó (HODEIR, 1988, pág. 62 y 63).

La Sonata Op. 53 en Do mayor, es un claro ejemplo de esta forma musical, la cual cuenta con dos movimientos, un *Allegro con brío* y posteriormente un *Adagio molto* que sirve de introducción al segundo movimiento que es un *Rondó* en “*Allegretto moderato*”, los cuales analizaremos más adelante como ejemplificación.

3.3 SONATA OP. 53 EN DO MAYOR

Los primeros borradores de esta obra datan de 1803, pero el grueso del trabajo de Beethoven para esta sonata se realizó en 1804. Fue dedicada al conde Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein, quien fuera protector del joven Beethoven en Viena, por tal motivo también es denominada como Sonata *Waldstein* (MASSIN, 1987, pág. 695).

Existe la teoría de que quizá fatigado el maestro Beethoven, por el esfuerzo realizado durante la composición de la Sinfonía Heroica, parecía recrearse en el reposo, mientras aumentaba su misantropía, y en cuanto comenzó el verano de 1804 se dirigió a Döbling, con el objeto de pasar una larga temporada en el campo. “Tengo que huir para estar solo” (GUARDIA, 1953, pág. 276), escribió Beethoven a Ries, y además, dirigiéndose a su discípulo, desde Döbling, en julio de ese mismo año, le hacía esta confidencia: “Jamás creí que pudiera dominarme la pereza de tal modo; pero si vuelve una racha de voluntad, haré algo verdaderamente bueno”. La holganza del artista no fue larga, y en aquel verano compuso la Sonata *Waldstein* (que fue modificada después) y esbozó la sonata Op. 57 *Apassionata* (GUARDIA, 1953, pág. 276).

La Sonata *Waldstein* (también conocida como Sonata *Aurora* en algunas partes del mundo (como en España), debido a su inicio que asemeja el despertar de la aurora) fue terminada hacia el verano de 1804, desde el 25 de agosto de ese mismo año, Beethoven la ofrecía a los editores de Leipzig (Breikopf y Härtel). Éstos no la quisieron, y la sonata está fechada hasta mayo de 1805 en Viena (en la Cámara de Artes e Industrial), donde lleva el número de Opus 53.

Beethoven había escrito un *Andante* para esta Sonata (conocido como *Andante favori*), que apreciaba mucho, y que suprimió posteriormente para que la Sonata conservara su equilibrio. El *Andante* fue publicado enseguida por separado. Un amigo de Beethoven le dijo que esta sonata era demasiado larga, lo que le valió una reprimenda. Pero después de una madura reflexión, Beethoven se persuadió de lo justo de esta reflexión y publicó aparte este largo *Andante*, y compuso la interesante introducción al Rondó que ahora existe (MASSIN, 1987, pág. 695). Quedando de la siguiente forma los movimientos: *Allegro con brío*, *Adagio molto* y *Rondó*.

Es importante destacar que la Sonata *Waldstein* marca una evolución en las composiciones para piano, tanto en la técnica, como en la sonoridad del instrumento. Beethoven ya no escribe para intérpretes de mediana calidad, sino para pianistas capaces de superar las mayores dificultades. La creciente dificultad de ejecución presentada por las grandes sonatas, como la Sonata *Waldstein*, constituye una demostración del gran progreso experimentado por la técnica pianística bajo el genio de Beethoven, el cual supo explotar las mejoras que se iban introduciendo en el mecanismo del piano (MASSIN, 1987, pág. 696).

El *pianoforte* en Inglaterra con John Broadwood, sufrió algunas modificaciones de extensión del teclado, y Americus Backers implementó el pedal de resonancia, estas innovaciones tecnológicas propiciaron la renovación de esta forma musical” (MASSIN, 1987, pág. 696). La implementación de estos recursos técnicos por parte de los constructores, permitieron que Beethoven experimentara nuevas sonoridades en el piano, de ahí que la Sonata *Waldstein* sea la primera Sonata que sobrepasa las cinco octavas y que sea considerada una obra innovadora que implementa nuevos recursos al piano.

Después de algunas sonatas anteriores, ya muy difíciles, la *Waldstein* y la Sonata Op. 57 (*Appassionata*), constituyen un avance aún más extraordinario en la técnica del teclado, que debió causar asombro en su época por la audacia y novedad que representan.

La gran dificultad técnica de la Sonata Op. 53, ha sido causa de asombro entre el público. Pero algunos pianistas virtuosos, deslumbrados por la brillantez, en apariencia exterior, que se desborda en la Sonata *Waldstein*, la han falseado gravemente, convirtiendo la admirable inspiración en una página superficial de ‘bravura’ (GUARDIA, 1953, pág. 277).

En contraparte los buenos intérpretes beethovenianos saben que ese brillo no es sino el revestimiento de un poema altamente musical, cuyo espíritu se eleva sobre todo efectismo. Beethoven plasma poderosamente los recursos técnicos, hace siempre de ellos, como genio creador, los auxiliares de la idea, no los utiliza como simples elementos del virtuosismo, sino los usa como elementos de expresión, jamás gusta de la dificultad por la dificultad. Al mismo tiempo, el maestro ensancha notablemente las formas, amplifica los desarrollos; pero esta grandiosidad de la arquitectura sonora también obedece a la fuerza del espíritu inspirador. Nagel denomina a esta Sonata “triumfo de la voluntad de vivir y trabajar”. La división de la Sonata *Waldstein* en dos amplios movimientos, con una introducción lenta al segundo de ellos, es algo irregular y no visto hasta esta

época, como tantas innovaciones que encontramos en la música de Beethoven (GUARDIA, 1953, pág. 278).

Esta Sonata en mi opinión, contiene novedades dentro de los recursos técnicos del piano, por una parte la extensión en el registro que maneja, y por otra, los tiempos a los que se sugiere de manera personal que sea tocada, que nos reflejan las cualidades de los instrumentos con los cuales ya contaba Beethoven, con avances tecnológicos implementados por los constructores de la época.

Dichos avances tecnológicos, le permitieron al compositor implementar recursos técnicos innovadores al piano, dentro de los cuales podemos citar: aprovechamiento de la extensión del teclado, la implementación de notas repetidas y el *molto legato* pedido en pasajes con carácter de corales. Explicaremos todos estos detalles en el siguiente análisis.

3.4 ANÁLISIS

La Sonata *Waldstein*, es una obra escrita en Do mayor, está conformada por dos movimientos: el primer movimiento es un *Allegro con brío*, posteriormente un *Adagio molto* sirve como introducción al segundo movimiento que es un Rondó, en *Allegretto moderato*. Haremos un análisis de esta obra.

3.4.1 ALLEGRO CON BRÍO

El primer movimiento de la sonata, está en compás de 4/4, al inicio encontramos una serie de notas repetidas con la dinámica de *pianísimo* (*pp*), que ya era posible hacer debido a los avances técnicos. Con ellos era posible lograr un toque más ligero para hacer el *pp*, cosa que era muy complicada en los pianos de modelos anteriores, debido a que el mecanismo era demasiado pesado y lento.

Para 1780 los mecanismos de una *corda* ya no se activaban con la mano, sino con el pie, gracias a los pianos de Backers, de esta manera los intérpretes tenían una mayor comodidad al momento de ejecutar las obras.

El tema inicial A comienza *pp*, en registro grave, en ritmo de corcheas con el acorde de la tónica, que pasa a la dominante, por medio del re natural y fa sostenido en el c. 2 (Fig. 19).

Fig. 19

Movimiento melódico característico

c. 2

Allegro con brio.

21. *pp*

El movimiento melódico conclusivo del motivo es contestado y completado en la región aguda por un diseño descendente, que semeja un eco lejano. Se repite la frase, sin enlace alguno, un tono más bajo, en el lejano Si bemol, pero con una prolongación, *crescendo*, en lo agudo, rasgo de agilidad, que concluye con una afirmación tonal en el modo menor, en arpeggio descendente, para reposar en la dominante con un calderón en el c. 13 (Fig. 20).

Fig. 20

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in a minor mode. A box labeled "Arpeggio en modo menor" highlights a section of the score starting around measure 13, where the right hand plays a descending arpeggio. The dynamic marking *decresc.* is present in this section. A box labeled "Dominante" with an upward-pointing arrow indicates the dominant chord at the end of the piece, marked "c. 13". The piece concludes with a fermata over a chord in the bass clef.

El episodio de transición se abre por el primer tema en la tónica, repetido en Re menor, pero ahora reaparece en la región media y con la armonía realizada en trémolo medido (semicorcheas).

La sexta aumentada del c. 22 (Fig. 21) conduce a la dominante del tercer grado, en cuyo tono entrará en seguida el segundo tema, en lugar de recurrir a la tradicional dominante. Sobre el acompañamiento hecho siempre en semicorcheas, cuyo dibujo arpegiado forma la armonía del nuevo primer grado Mi mayor, se escuchan rápidos rasgos de la mano derecha, que terminan en vigorosos arpeggios descendentes, de dominante en Si mayor.

Fig. 21

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in a major mode. A box labeled "Sexta aumentada" with a downward-pointing arrow indicates a trill in the right hand at measure 22. The dynamic marking *cresc.* is present in the first part of the score, and *p* is present in the second part. The right hand plays a melodic line with trills and arpeggios, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes.

Esta dominante, con un pasaje en saltos de octava (corcheas) y en imitaciones canónicas, prepara el segundo tema (tema B). Dicho tema B es muy amplio y consta de tres frases. La primera, *dolce e molto legato*, es de carácter melódico, armonizada con acordes y concluida en la dominante en el c. 41 (Fig. 22).

Fig. 22

Dominante

c. 41

cresc.

sf

cresc. 2

Este pasaje es pedido por Beethoven en *legato*, para esto, el mecanismo de los pedales activados por los pies, inventado por Backers, es muy útil, debido a que les permite a los ejecutantes tener una mayor comodidad en las manos, a diferencia de cuando los mecanismos eran activados por la mano.

Otros cuatro compases, una octava más grave (región central), se completan en la tónica Mi mayor. Ésta se repite con aspecto de variación, con el ornamento de tresillos que envuelve la melodía, perdiendo con su ligereza el carácter melódico anterior. Al resolverse otra vez la cadencia autentica de Mi mayor, empieza, con energía, y de nuevo velozmente, la segunda frase del tema, que se desarrolla con amplitud. Dicho motivo, de índole rítmico, conserva la figuración de tresillos en la mano derecha (M. d.), sobre el pedal de dominante sincopado de la mano izquierda (M. i.) del c. 50, resuelto en la tónica, para tocarse inmediatamente con los tresillos arpegiados (Fig. 23).

Fig. 23

c. 50

Pedal de dominante sincopado

Pedal de dominante sincopado

Resolución a la tónica

Continúa el dibujo en la región aguda con movimiento contrario, que se hace más movido por el cambio de ritmo (semicorcheas). Pero en seguida, el re natural y la escala descendente llevan a la subdominante La mayor en el c. 62 (Fig. 24).

Fig. 24

Cambio de ritmo

c. 62

Acorde de subdominante en

Ésta entra en *fortissimo* (*ff*) con vigorosos acordes en la M. i. en La mayor (Fig. 23), y es proseguido por arpeggios en octavas sobre el acorde de Mi mayor, con acompañamiento en arpeggios del acorde de Mi mayor en segunda inversión en el c. 66 (Fig. 25).

Fig. 25

c. 66

Octavas en acorde de Mi mayor

Arpeggio de Mi mayor en segunda inversión

Después tenemos un repentino *p*, con las notas del acorde de Mi mayor, en arpeggio quebrado ascendente en la M. i., seguidas de la de sensible y dominante, y enseguida un trémolo medido en la M. d. con un trino de la sensible que resuelve a la tónica en la M. i. en el c. 74 (Fig. 26).

Fig. 26

Tremolo medido

c. 74

Resolución a la tónica

Trino en la sensible

El periodo conclusivo de la exposición (tercera frase del segundo tema), inicia alternando un ágil rasgo oscilante en La menor con el giro melódico, que hace cadencia a Mi menor, enseguida hace una cadencia rota (del acorde de Si mayor a Do mayor) a la segunda repetición para concluir modulando a la tónica principal que es Do mayor, con el fin de repetir la primera parte del *Allegro*.

La idea inicial vuelve a presentarse en el c. 89, pero esta vez en Fa mayor (Fig. 27), en seguida, su giro conclusivo se entabla en un diálogo vivísimo, casi una lucha entre sus dibujos rítmicos, sobre el acompañamiento de dieciseisavos.

Fig. 27

c. 89

Inicio del desarrollo en Fa mayor

(90)

cresc.

pp

pp

Las inflexiones son continuas (Fa menor, Do bemol mayor, Si bemol menor, La bemol, Sol bemol mayor, Fa menor). La sexta aumentada de fa resuelve en su dominante (do) en el c. 111, aquí en *f*, con ritmo de tresillos en la M. i. y síncopa en la M. d., que pasa a Fa mayor y Si bemol mayor (Fig. 28).

Fig. 28

c. 111

f

Sincopa

Resolución a Do mayor

Y luego, entran los tresillos en ambas manos, para hacer una progresión por quintas a manera de puente con los acordes de Mi bemol menor, Si menor, Sol mayor, Do menor, Re bemol mayor, para caer, al fin, en la dominante de la tonalidad principal (sol) después de tres semicadencias. Entonces, *pp*, con el ritmo de semicorcheas, que se establece en un largo pedal de dominante que inicia en el c. 141 (Fig. 29), que se sostiene en la parte superior o inferior, mientras el murmullo de semicorcheas descendente o ascendente en la parte opuesta, dividiendo la escala de Sol mayor en sus dos tetracordes.

Fig. 29

(140) c. 141

decreso.

pp

Pedal de dominante

Cuando el diseño del pedal de dominante se hace continuo en el bajo, varios fragmentos ascendentes de la escala de Sol mayor, con distinto ritmo, se precipitan hacia los agudos, a partir del c. 146 y continúan en *crescendo* al *ff*, hasta llegar a una escala en movimiento contrario en el c. 154, la cual, en los extremos grave y agudo inician en la dominante (sol) y en su séptima menor (fa), del acorde de quinto grado con séptima menor, para resolver a la tónica y comenzar con la reexposición (Fig. 30).

Fig. 30

c. 154 (155)

ff

pp

Escala en movimiento contrario

Resolución a la tónica e inicio de la reexposición

El súbito *pp* trae de nuevo el primer tema, que contiene interesantes modificaciones. Es curioso el cambio en el calderón del sol dominante de la exposición por un la bemol en esta reexposición, que aparece de un modo inesperado en el c. 168. Repetido el diseño descendente de cinco notas, otro calderón sobre un si bemol hace entrar un episodio nuevo, *pp*, arpegiado en el c. 171 (Fig. 31), en la región del relativo mayor del homónimo menor, que modula de Mi bemol mayor a Do mayor para que reaparezca el pasaje de transición al segundo tema, que ahora se encuentra en La mayor, cambiándose en menor y modulando a la tónica principal que es Do mayor.

Fig. 31

Luego, todo transcurre con los giros armónicos de la primera parte, hasta llegar a la coda, que inicia en el c. 248. La extensión de ésta es de 54 compases. Empieza con el acorde de Re bemol mayor (Fig. 32).

Fig. 32

La siguiente idea inicia en *pp*, los acordes de la M. i. se combinan en contrapunto, con un diseño en octavas sincopadas descendentes en la M. d., enseguida modula a Re menor y luego regresa Do mayor, insinuándose un instante La menor. Posteriormente tenemos los dieciseisavos de la M. d., concluyendo la progresión en los arpeggios en tresillos y la escala descendente sobre el acorde de subdominante en el c. 275 (Fig. 33).

Fig. 33

c. 275

Subdominante

El bajo, que ha subido por grados conjuntos, salta tres octavas hacia el registro grave en la nota fa^2 , enlazándose con una escala al acorde de Do mayor en segunda inversión, resuelta en la tónica principal por dos acordes de dominante con calderones, que contienen la idea principal del segundo tema, la cual tenemos aquí iniciada en la región media, completada en la octava superior y repetida una octava más aguda, en la región de la tónica.

Las resoluciones, son prolongadas por un calderón en la sensible como lo podemos ver en el c. 291 (Fig. 34); la insistencia del giro conclusivo que desciende tres octavas, con amplitud del tiempo por medio de tres calderones, sólo es resuelto hasta la tercera vez; el detalle de la alteración melancólica (la bemol) del c. 291, en la primera de las dos repeticiones, contribuyen a causar una impresión de calma profunda, después de tan brillante y continua energía (Fig. 34).

Fig. 34

La bemol

c. 291

Pero la vivacidad vuelve con el primer tema en el c. 294, en crescendo; la impetuosa escala de Do mayor en movimiento contrario se escucha en *ff* en el c. 298, y dos vigorosas cadencias auténticas concluyen el *Allegro* (Fig. 35).

Fig. 35

c. 298

Escala de Do mayor en movimiento contrario

Cadencia autentica

300

3.4.2 ADAGIO MOLTO

Este movimiento sirve de introducción al *Rondó*, el cual, a pesar de sus breves dimensiones, parece más bien, un fragmento musical ampliado, debido a su gran lentitud. Está en compás de 6/8 y en la tonalidad de Fa mayor (subdominante de la fundamental de la sonata) (Fig. 36).

Fig. 36

Motivo melódico

Adagio molto.

Sexta aumentada

Esta introducción se presenta en forma de Lied Sonata. El primer motivo melódico, con el cual inicia la exposición (A), es presentado en el registro medio del piano (Fig. 36), que se eleva por saltos ascendentes seguidos de silencios, semejantes a interrogaciones, con acordes que parecen afirmarse dulce y serenamente.

La armonía llega en el cuarto compás al acorde de Si mayor en primera inversión, partiendo de Fa mayor y después de una oscilación a Mi mayor, mediante la sexta aumentada del primer compás, en la región de la tónica (Fig. 36). Ese acorde se transforma en menor al compás siguiente, modulando al Si mayor. Continúa la frase *crescendo* para decrecer en seguida y en concepto armónico se define, afirmándose la tónica (Fa mayor) en el c. 9 (Fig. 37), el cual cierra la exposición en *pp*. El acento declamatorio, la impresión de vaguedad y lejanía contenida en este primer período aumentan el carácter misterioso del movimiento.

El desarrollo (B) consta de otros 8 compases, ésta sección inicia en anacrusa al c. 10, y ésta contiene toda la idea melódica del Adagio. Dicho tema B, que empieza con *rinforzando*, y con síncopas que terminan la primera breve idea, realzan su carácter expresivo.

El motivo que oscila a la dominante es interrumpido por un comentario ascendente de semicorcheas, el cual origina imitaciones canónicas (c. 11). Pero el motivo *cantabile* lo tenemos una vez más para afirmarse en la tónica (fa). La frase utiliza ahora el ritmo inicial y concluye realizando una cadencia auténtica.

Fig. 37

The image shows a musical score for a piano piece, labeled Fig. 37. The score is written in two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated as *cantabile*. The score includes various dynamics: *sf* (sforzando), *p* (piano), *decresc.* (decrescendo), *pp* (pianissimo), *rinforzando* (rinforzando), and *sf* (sforzando). The score is marked with measure numbers 2, 4, and 9. A blue arrow points to a green-shaded section of the score, labeled 'Cadencia autentica' and 'c. 9'. This section consists of two measures. The first measure of the cadence is a half note chord of F major (F, A, C). The second measure is a half note chord of C major (C, E, G). The score concludes with a final cadence in the key of C major, marked with a circled '10'.

Poco más extensa, pues contiene 12 compases, la reexposición (A') reproduce el tema inicial, con una variación arpegiada del bajo. El diseño es siempre interrogante y asciende siempre hasta la región aguda, con su sentido modulante y *crescendo* hacia la tónica de la sonata (Do mayor). La M. i. arpegiada, *pp*, luego *crescendo*, parece dialogar con la parte superior, para terminar con un acorde de sol mayor, que es el quinto grado de la tónica del tercer movimiento.

La parte superior vuelve a descender con octavas quebradas, mientras el arpeggio grave permanece, en un momento de agitación, que se detiene en el c. 25, *pp*, con el diálogo entre los acordes y las notas en la parte aguda. La armonía se ha dirigido a la dominante del primer movimiento que es Sol mayor, y un sol agudo se prolonga en calderón, preparando la entrada del *Rondó* final (Fig. 38).

Fig. 38

The image shows a musical score for a piano piece. The score is written in G major and 2/4 time. It features a treble and bass clef. The bass line consists of a continuous arpeggiated pattern of eighth notes, highlighted with a red box and labeled "Arpeggio de dominante con séptima". The treble line has a descending melodic line with broken octaves, marked with a circled "25". A final measure is highlighted with a green box and labeled "Acorde de dominante que prepara el Rondó", with a blue arrow pointing to it. The score includes various ornaments and fingerings, such as "4 3", "3 2", "2 2", "4 4", and "7 7".

Acorde de dominante que prepara el Rondó

Arpeggio de dominante con séptima

3.4.3 RONDÓ

El último movimiento tiene una forma de *Rondó Sonata*, se encuentra escrito en compás de 2/4 y en la tonalidad de Do mayor, con un tiempo de *Allegretto moderato*, la indicación de *sempre pianissimo* al inicio de la partitura, sobre la armonía figurada en arpeggios de dieciseisavos del registro medio del piano, que ejecuta la M. d., sobre la M. d. se escucha el tema principal tenue en la M. i., etéreo, de bello resplandor, que se repetirá 4 veces. Es una melodía que subraya y ritma discretamente el bajo con sus saltos de octava (Fig. 39).

Fig. 39

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, marked *Allegretto moderato*. The score is written for piano, with the right hand (M. d.) playing arpeggiated sixteenth notes and the left hand (M. i.) playing a melodic line. The tempo and dynamics are indicated as *sempre pp*. The score is divided into two parts: the first part, labeled 'Tema principal', shows the main theme in the right hand, and the second part, labeled 'Salto de octava', shows the left hand playing a melodic line that jumps an octave. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled number (5) indicating a specific measure. The score is presented in a box with a black border.

En el c. 9 se halla la dominante, que alterna repetidas veces con la tónica, oscilando la modalidad entre el mayor y el menor, con delicioso efecto de claroscuro. El sol agudo, que se oye siete veces consecutivas apoyado siempre por los acordes arpegiados de dominante y tónica, concluye extinguiéndose y con él se pierde la línea melódica, mientras asciende, continuando hacia lo agudo el ligero ritmo de semicorcheas, que, restablece la tónica y concluye la primera larga frase, desarrollada en 30 compases.

En seguida se repite el tema en octavas por la M. d. en el c. 31 sobre el tenue dibujo arpegiado de la M. i. que ahora se mueve en dos octavas (Fig. 40).

Fig. 40

Repetición del tema en octavas

c. 31

sempre pp

Acompañamiento arpegiado en dos octavas

35

La dominante se prolonga en crescendo, con un largo trino, y por tercera vez se escucha agudísimo, el tema en anacrusa al c. 56, ahora enérgico y alegre, que restablece la tónica y concluye la primera larga frase, sobre el trino y las ágiles escalas de la M. i.; pero concluye en corcheas, de modo que el tema principal lo tenemos con variantes en su acompañamiento, dos veces entero y terminando con corcheas en la M. i., formando así un largo período (62 compases) para la exposición del estribillo completo (Fig. 41).

Fig. 41

Trino en la dominante

Tema

c. 56

pp

ff

Una transición de carácter más movido, por el ritmo de tresillos, conduce al primer período intermedio, esta vez íntegramente en el tono relativo menor. El primer tema secundario (c. 63) contrasta con el principal por su fuerza, cuadratura firme y vigorosa, y carácter más agitado, que sugiere una animación mayor del movimiento.

Empieza la siguiente idea, en *ff* unísono, completando el ritmo de tresillos de la mano derecha. La melodía asciende con vigor, dos veces, iniciando con la dominante en octava, luego continúa el motivo con acordes y afirma la tonalidad con cadencia auténtica, bajo el ligero dibujo de tresillos. Esto se repite cuatro compases, transformándose los acordes en armonía figurada y con la parte superior una octava más baja. El episodio termina en una fórmula conclusiva, sobre el pedal de tónica que inicia en el c. 91 (Fig. 42).

Fig. 42

Pedal de tónica

Tres reminiscencias (primer fragmento) del estribillo, en La menor, Fa mayor y séptima de dominante de Do mayor, sobre vigorosas notas pedales, preparan la reaparición del primer tema completo (Fig. 43).

Fig. 43

Quinto grado con séptima de dominante

Primer tema

Concluida esta sección, inicia la parte B con el segundo tema en el c. 174, en el modo menor de la tonalidad inicial. Debido a este Do menor el episodio central es más sombrío que el anterior (Fig. 44).

Fig. 44

c. 174

Cambio al modo menor

El carácter se torna apasionado y aún algo dramático. El tema consiste en un contrapunto doble entre ambas manos. Empieza unísono, *sempre forte* a contratiempo, y en seguida se combina con el contrapunto de tresillos. Modula, a La bemol, para afirmarse con gran insistencia y energía en la tónica, con cinco cadencias auténticas y todavía sigue afirmándose la tónica (unísono cuadruplicado) cinco veces, *ff*, para decrecer al *p* (Fig. 45).

Se calma la agitación y vuelven las reminiscencias del primer tema en el c. 220 (Fig. 45), en La bemol mayor, Fa menor y Re bemol mayor, ahora completamente armonizadas y conservando la nota pedal en el bajo. Después de alguna insistencia en la afirmación de esa última tonalidad sigue un pasaje sincopado y modulante, que se enlaza a otra sección con arpeggios, *sempre pianissimo*, y cuya armonía es Do mayor, Fa mayor, Si bemol mayor, Mi bemol menor, Re bemol mayor, Do menor, cerrándose el concepto armónico del desarrollo.

Fig. 45

c.220

Reminiscencia del tema A

El diseño arpegiado desciende, y en la armonía de dominante, en *pp*, con un solo pedal de resonancia, ritmado por las notas de la mano izquierda que realizan grandes saltos, y algunas apoyaturas (efecto de séptima menor), como un diálogo entre diversas regiones del teclado. Al resolverse la armonía a la tonalidad de Do mayor; vuelve por tercera vez el estribillo, como reexposición (A'), pero esta vez abreviado, pues comienza por el segundo fragmento (en octavas), amplio, como siempre, pero comenzando ahora en *ff* en el c. 313 (Fig. 46).

Fig. 46

c. 313

Presentación del tema en octavas en *ff*

En esta última parte del *Rondó* no tenemos el segundo tema, siendo substituido por una extensión del pasaje de transición, cuyos movidos tresillos se agitan con brillantez. Sigue otra intervención de la dominante, hasta que un largo *diminuendo* y un *calderón* en el c. 401 conducen a la coda, tras un *pp* en el que la dominante desciende por saltos cuatro octavas (Fig. 47).

Fig. 47

Acorde de dominante que prepara la coda

c. 401

Los acordes de la M. i. pasan desde el tono de La bemol mayor a Fa menor, Re bemol mayor, Si bemol menor, y La bemol mayor. En tanto, la M. d. ejecuta ligeros arpeggios, con ritmo de tresillos, hasta que un tenue y largo arpeggio de séptima disminuida se eleva hacia los agudos en amplia extensión. Se escucha el acorde de la tónica (Do mayor) en segunda inversión y rápidas escalas en octavas que se contestan, como dialogando entre ambas manos. Enseguida tenemos un largo trino en la mano derecha, sobre la dominante y el bajo asciende (desde la dominante), con una extensa escala, la cual parece romperse al chocar con dicho trino en el c. 481, restablece la tonalidad inicial Do mayor, con una nueva entrada, en *pp*, del tema (sobre el trino pedal), pero con acompañamiento en tresillos (Fig. 50).

Fig. 50

The musical score for Fig. 50 is presented in a two-staff format. The right-hand staff (treble clef) features a trino pedal on the dominant (D) starting at measure 481, indicated by a green box labeled "Trino pedal de dominante". The left-hand staff (bass clef) provides accompaniment with triplets, marked with fingerings 1, 2, 3 and 2, 3, 2. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *pp*. A "Tema" section is highlighted in a brown box, starting at measure 485, marked *pp*. The theme consists of a melodic line in the right hand and triplet accompaniment in the left hand. The score concludes with a *ped.* marking and a double bar line.

Sin que se interrumpa en ningún instante el trino central, va descendiendo suavemente, pasando por los acordes de Do mayor, Do menor, La bemol mayor y Fa menor, que recogen sucesivamente la frase melódica.

El largo trino acaba fijándose en el segundo grado, después en terceras con otro trino de la sensible, mientras que en la parte superior tenemos en negras la dominante, y el bajo (región media) se sostiene en redonda, resolviendo en *ff* a la tónica con el diseño inicial en el c. 514, como al principio del *prestissimo*. Desde este momento se establece un pedal de la tónica, con la melodía a una octava de distancia y repitiéndose con valores de corcheas, como anteriormente, en el inicio de la *coda* (Fig. 51).

Fig. 51

The musical score for Fig. 51 is presented in two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a trill starting at measure 514, which is highlighted in a green box and labeled 'Tema'. The lower staff (bass clef) features a bass line with a tonic pedal point, indicated by a red box at the bottom labeled 'Nota pedal de tónica'. The score includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, *p*, and *ff*. There are also performance instructions like 'Tea' with asterisks. The time signature is 4/2.

Su giro conclusivo insiste y se eleva en progresión ascendente, siempre sobre el pedal de tónica. Una serie de acordes de tónica, que ascienden estrechamente y descienden más espaciados, con silencios, en decreciendo, hasta llegar a *pp*, y por último, se afirma, con acordes de Do mayor en *f*, para terminar la Sonata (Fig. 52).

Fig. 52

The musical score for Fig. 52 is presented in two staves. The upper staff (treble clef) shows a series of chords in the right hand, with measure numbers 535 and 540 circled. The lower staff (bass clef) shows a bass line with a tonic pedal point. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *f*. The time signature is 4/2.

Para tener clara la estructura de cada uno de los movimientos de esta Sonata, hemos creado las siguientes tablas (de la 3 a la 5), cada una nos muestra que los movimientos se encuentran divididos las tres partes de la Forma Sonata (Exposición (A), Desarrollo (B), Reexposición (A´)) y en el caso del primero y último movimiento, tenemos una coda al final de cada uno, como se muestra:

Primer movimiento:

Tabla 3			
Exposición (A) c.1 al c. 88 Inicia en la región de la tónica (Do), posteriormente pasa a la región de la mediana (Mi) en el c. 23	Desarrollo (B) c. 89 al c. 154 Inicia en la región de la subdominante (Fa), posteriormente pasa a la región de la tónica (Do) en el c. 112	Reexposición (A´) c. 155 al c. 247 Inicia en la región de la tónica (Do), posteriormente pasa a la región de la superdominante (La) en el c. 184 y retorna a la región de la tónica en el c. 203	Coda c. 248 al c. 301 Región de la tónica (Do)

Segundo movimiento:

Tabla 4		
Exposición (A) c. 1 al c. 8 Región de la subdominante (Fa)	Desarrollo (B) c. 9 al c. 16 Región de la subdominante (Fa)	Reexposición (A´) c. 17 al c. 28 Inicia en la región de la subdominante (Fa), para posteriormente pasar a la región de la dominante (Sol) en el c.25

Tercer movimiento:

Tabla 5			
Exposición (A) c. 1 al c. 174 Inicia en la región de la tónica (Do), para posteriormente pasar a la región de la superdominante (La) en el c. 71 y retornar a la región de la tónica en el c. 114	Desarrollo (B) c. 175 al c. 311 Inicia en la región de la tónica (Do), con su homónimo menor hasta el c. 251 en donde vuelve a ser mayor, para posteriormente dirigirse hacia la región de la dominante en el c. 275	Reexposición (A') c. 312 al c. 401 Inicia en la región de la tónica (Do), para posteriormente pasar a la región de la dominante (Sol) en el c. 367	Coda c. 402 al c. 543 Región de la tónica

Estas tablas pueden ayudarnos al proceso de memorización de la obra. En la siguiente sección daremos algunas sugerencias interpretativas y de estudio para esta obra.

3.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS Y DE ESTUDIO

En el primer movimiento de esta obra, encontramos dos aspectos en que enfocar la atención del estudio: ritmo y melodía.

Durante los pasajes rítmicos proponemos una velocidad aproximada $\bullet \downarrow = 130$ para darle el carácter de *Allegro con brio* que pide el movimiento, pero durante los pasajes melódicos propongo hacer una disminución del tiempo para poder realizar la indicación de *dolce e molto legato*, pedido por Beethoven.

Al inicio de la obra, desde el c. 1 hay un elemento rítmico, en el cual se encuentran las notas repetidas de la mano izquierda en *pp*. Para este pasaje, proponemos poner una *corda*, para poder conseguir el matiz solicitado, que refuerza la atmósfera sonora que pide Beethoven para esta obra.

Volvemos a tener el elemento rítmico en el c. 58, por tal motivo proponemos retomar el tiempo de $\bullet \downarrow = 130$.

En el c. 142 tenemos el elemento rítmico en la M. i., el cual, por su registro en el índice 2 del piano suele confundirse si se hace *legato*, por lo cual pedimos una articulación de *non legato* para poder obtener una mejor calidad sonora de este pasaje en la mano izquierda.

Del c. 254 al c. 258, tenemos una dinámica que va desde el *f*, hasta el *ff*, en donde sugerimos que la M. i. conserve una dinámica que nos permita seguir destacando la M. d., la cual lleva el tema de la melodía, por lo cual haremos que la M. i. se mantenga en un rango de *mf* a *f* para evitar tapar la M. d. con la sonoridad.

Como fórmula de estudio del c. 270 al c. 274, el pasaje se podría hacer sin las apoyaturas, para que cuando se tenga el dominio técnico, se puedan implementar las apoyaturas respetando el *tiempo*, facilitando así la interpretación de este pasaje, sin sacrificar la estabilidad del *tiempo*.

La articulación de los compases finales que van del c. 300 al c. 302, es *staccato*, en donde pedimos que no sean tan cortos, debido a la calidad conclusiva de la cadencia auténtica, nos permite alargar un poco más estos acordes, para lograr la impresión de conclusión del primer movimiento.

Al iniciar la segunda parte de la Sonata, en la introducción, se pide un matiz de *pp*, por lo cual implementaremos una *corda*, para poder obtener una precisión sonora durante el pasaje.

Las apoyaturas de los compases 10 y 12 se harán con acento, debido a que se encuentran en el *tiempo* fuerte del compás, además de que la indicación de *rinforzando* pedida por el compositor nos permite acentuar este pasaje.

En los compases 24 y 25 pondremos un pedal sincopado, para evitar el corte de la idea de un mayor movimiento por parte del compositor, debido los treinta y doceavos, que emplea el autor, para darle un mayor movimiento a la parte final de la obra.

En el c. 28, que es el último de esta introducción al siguiente movimiento, haremos que el pedal de resonancia mantenga el último acorde de la M. i. en primera inversión.

Al iniciar el *Rondó*, tenemos la indicación de *sempre pianísimo*, por lo cual pondremos una *corda*, para tener mayor comodidad al momento de ejecutar los arpeggios de la M. i., esta permanecerá puesta hasta el c. 26 en donde se ha de quitar para hacer el *crescendo* pedido por el compositor. Para implementarse en el c. 31 en donde Beethoven pide el matiz de *pp* y permanecerá hasta el c. 47 en donde tenemos la indicación de *crescendo*.

Durante los trinos de la mano derecha, a partir del c. 51, se harán como tresillos de semicorchea, es decir un ritmo de seis notas en la mano derecha, contra cuatro notas de la M. i., para facilitar la entrada del tema, que también está en la M. d., el cual sugerimos que se inicie con el dedo cinco, mientras en la parte inferior de la mano, con los dedos uno y dos, mantenemos el trino.

En el siguiente pasaje, que va del segundo tiempo del c. 62 al primer tiempo del c. 70, el pedal será puesto en el segundo tiempo de todos los compases de este pasaje.

Del c. 98 al c. 113, implementaremos un pedal sincopado, para mantener los bajos en el registro grave del piano y generar así una mayor tensión que nos permita entrar al tema principal del *Rondó*.

En los compases que van del 251 al 294 tenemos la indicación de *sempre pianísimo*, por lo cual utilizaremos una *corda*, la cual soltaremos en el c. 295 para obtener el matiz de *f* pedido por el compositor.

Durante los últimos tres compases finales del *Rondó*, que son pedidos en triple piano, accionaremos una *corda*, además de un solo pedal de prolongación, para aumentar la tensión que nos introduzca al *prestissimo*.

En las octavas de los compases 465 al 474 pedidos en *pp*, las tocaremos con una *corda* para adquirir una mayor comodidad al momento de ejecutar estas octavas.

Durante el trino que abarca del c. 477 al c. 484 sugerimos que se inicie con la nota superior y que sea ejecutado el ritmo de tresillos en la mano derecha contra cuatro de la mano izquierda.

En los últimos cuatro compases del movimiento, se pide la articulación de *staccato* en *ff* y *f*, la cual se hará de forma alargada, casi *portato* y con pedales cortos de resonancia, para alcanzar una mayor sonoridad y lograr un gran final.

Las tablas que presentamos al final del análisis de esta obra (ver pág. 59), nos son útiles para la memorización, además de que podemos distribuir nuestro estudio en las secciones propuestas en dichas tablas, para obtener mejores resultados y optimizar tiempos.

4.- FREDERIC CHOPIN

4.1 BIOGRAFÍA

El compositor y pianista polaco Frédéric Chopin nació en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia, el 1 de marzo de 1810, en donde tomó clases particulares con Adalbert Żywny, y en la Escuela Superior de Música con Józef Elsner.

Desde muy temprana edad tocaba en los hogares aristocráticos de Varsovia, y lo continuaría haciendo cuando se trasladó a París en 1831. Se ganaba la vida con la enseñanza y de las ventas de su música publicada (SAMSON, s.f.).

Era muy sociable. Amaba la compañía de la gente, y la gente amaba su compañía. Le gustaba estar con los campesinos por su música popular, y con los hombres y mujeres de la más elevada extracción social por el estímulo de su pensamiento y por el placer de la camaradería culta. No fue un gran lector, difiriendo en esto de Schumann y Mendelssohn, quienes fueron sus dos compañeros en la gran triada de la escuela romántica, llegados al mundo en el maravilloso bienio de 1809 a 1810. Amaba no obstante la compañía intelectual, y en ella transcurrió toda su vida.

A los veintiún años se hallaba en París. Allí la baronesa Dudevant (Amandine Aurore Lucile Dupin) mejor conocida como George Sand (escritora, periodista, dramaturga y novelista), fue su pareja, y en su círculo literario y artístico vivió mucho tiempo. Fue amigo del húngaro Franz Liszt, así como del italiano Vincenzo Bellini, en cuyas composiciones vocales aprendió muchas de las cosas que le dieron su inimitable habilidad para crear melodías *cantabiles* en el piano; y también le fue muy útil el estudio del irlandés John Field, sobre cuyos nocturnos modeló estrechamente sus propias obras (SCHOLES, 1984, pág. 396).

Chopin tiene una legendaria reputación como intérprete, y sobre todo como improvisador, ésta se basó casi exclusivamente en sus frecuentes apariciones en la sociedad de los salones de moda. Relatos de la época hablan de su destreza para improvisar, con una calidad que fluye, con extraordinaria delicadeza de su toque, y la sutileza de su dinámica forma de usar el pedal. Sus composiciones rara vez se aventuraron más allá del mundo del piano, porque sacaron gran parte de su inspiración directamente de la exploración de dicho instrumento, de sus

sonoridades, traduciendo en un lenguaje idiomático entresacados de la literatura sinfónica y operística, así como de temas populares y folklóricos.

Las obras compuestas en Varsovia (Polonesas, Rondós, Variaciones) reflejan sobre todo la influencia de compositores virtuosos tales como Johann Nepomuk Hummel, Carl Maria von Weber, y Friedrich Kalkbrenner. Sus dos primeros conciertos para piano y orquesta son una muestra de este brillante estilo. Los conciertos marcaron el final del Chopin aprendiz. Con los Estudios Op. 10, terminados en 1832, alcanzó el estilo totalmente integrado de su madurez, un estilo caracterizado por un notable refinamiento de detalle dentro de texturas melódicas y de acompañamiento que prevalece, a menudo con una mezcla sutil o contrapunto de motivos melódicos, rítmicos y de textura. La diferencia dentro de estas texturas y el detalle y la sutileza de su composición, no tenían precedentes en la música para teclado. En general, el estilo se caracteriza por una transparencia y la ligereza de sonido, y por una sensibilidad única para matizar y articular (SAMSON, s.f.).

Siendo su música como un asunto de confidencias íntimas, sus piezas pianísticas no se ciñen al esquema clásico ni a los desarrollos beethovenianos. Sus formas favoritas son Fantasías de corta extensión, en las que subjetivamente se deja llevar por sus atormentados sentimientos de ternura, nostalgia y exasperación; de aquí que la mayoría de sus composiciones sean Baladas, Estudios, Nocturnos, Polonesas, Preludios, Valses y Scherzos. Su estilo melódico es lírico y *cantabile*, con adornos que semejan arabescos y filigranas. El cromatismo de sus acompañamientos confiere a la armonía un refinamiento y colorido policromo. Sus combinaciones rítmicas son siempre nuevas e impregnadas de esencias y giros populares polacos. Una cierta flexibilidad rítmica se traduce en el llamado rubato, y su sensibilidad puede calificarse de extremada. George Sand advierte que “hasta la caída de una rosa o la sombra de una mosca herían su susceptibilidad” (PÉREZ, 1985, pág. 274).

Hizo por primera vez del Estudio (Chopin escribió 27) una obra de arte y musicalidad. Escribió 58 Mazurkas (Danza de salón escrita en compás ternario, con la característica de acentuar el segundo o en ocasiones el tercer tiempo del compás), basadas en la vieja danza polaca, que acierta a estilizar sabiamente. Lo mismo cabría decir de sus heroicas y brillantes Polonesas (16), que Schumann llamaría “cañones escondidos entre rosas”. En sus *Improptus* abundan los rasgos virtuosísticos. Su genio llegó incluso a estilizar el Vals de los salones, de los que compuso 19. Acerca de sus 4 Scherzos dice Huncker que por ellos podría

reconstruirse el mundo interno de Chopin (PÉREZ, 1985, pág. 275). A pesar de que éste (Chopin) confiesa a Schumann que sus 4 Baladas están inspiradas en poesías del polaco Mickienwicz, no debe nunca pensarse que se trata de música descriptiva. Los Nocturnos (20) quizá sean las páginas más subjetivas e introspectivas de Chopin, de gran intensidad lírica. Piezas magistrales son también los 26 Preludios. A toda esta relación habría que añadir 3 sonatas, 3 rondós, 2 conciertos y algunas otras obras aisladas (PÉREZ, 1985, pág. 275).

Pronto lo persiguió la mala salud. Un penoso incidente de su vida es la expedición a Mallorca con George Sand y los hijos de ésta, en donde su estado de salud empeoró (SCHOLES, 1984, pág. 396). La revolución que debía conducir al Segundo Imperio francés, lo arrastró de París a Londres, a Manchester, a Glasgow y a Edimburgo. Durante estos viajes fue muy festejado, demasiado para sus fuerzas. Por último, llegó a estar tan débil, que cuando tenía que tocar en alguna gran casa debían subirlo alzado por las escaleras. Totalmente agotado regresó de nuevo a París. En donde moriría el 17 de octubre de 1849.

El legado que dejó al mundo incluye numerosas composiciones, algunas de estas composiciones siguen siendo en la actualidad, unas de las más populares y más tocadas en todos los recitales de música clásica en el mundo (SCHOLES, 1984, pág. 399).

Enseguida hablaremos del Estudio, el cual fue trabajado por este compositor al grado de convertirlo en una expresión artística, quedando atrás la simple ejecución técnica.

4.2 EL ESTUDIO

Es una composición concebida con un fin didáctico y está destinado a solucionar una determinada dificultad técnica. Con Chopin y Liszt, deja de ser un simple ejercicio técnico para ser una verdadera obra de arte. Su forma más usual es la binaria (A-B) (PEDRO, 2004, pág. 67).

Los estudios de Clementi y Cramer, fueron ideados simplemente con el objeto de ayudar al estudiante a dominar dificultades técnicas especiales del teclado. Su contenido emocional era prácticamente nulo debido a que solo empleaban escalas y arpeggios en sus diversas presentaciones, sin un motivo melódico definido.

Por el contrario, los estudios de Chopin, así como los de Liszt, tienen un doble propósito: nunca pierden de vista su objetivo técnico, pero al mismo tiempo tratan de dar expresión a alguna idea poética, algún sentimiento musical, o alguna situación dramática. En cada uno de los 27 estudios de Chopin, el propósito técnico está bien definido (extensión, articulación, velocidad, etc.). Considerados simplemente como ejercicios técnicos son admirables. Pero el valor técnico, no sólo es la plena medida de su importancia. Si bien, sirven a un propósito pedagógico muy útil, son también “poemas dignos del Parnaso” (HADDEN, 1960, pág. 182).

En la siguiente parte abordaremos los estudios Op. 10 número 7 y Op. 25 número 11 de Chopin, como muestra de esta forma musical y de la evolución que tuvo con este compositor.

4.3 ESTUDIO OP. 10 NÚMERO 7 EN DO MAYOR Y ESTUDIO OP. 25 NÚMERO 11 EN LA MENOR

El *Estudio* fue una de las formas musicales preferidas del compositor romántico Frédéric Chopin. Sus estudios se han convertido en piezas clave del repertorio para piano. El maestro polaco escribió 27 estudios, repartidos de la siguiente manera: doce en el Op. 10, dedicado a Franz Liszt, doce en el Op. 25 dedicado a la amante de Liszt, la Condesa d'Agoult (Marie d'Agoult), y tres para el método de métodos de Moscheles y Fétis (PADEREWCKSKI, 1949).

Su forma musical es la de A-B (forma binaria), que es la forma favorita del compositor, en la que la sección B no pasa de ser un rudimentario desarrollo del motivo básico de A. Esta forma, así tratada, con el material temático reducido a un motivo único, es causa del problema técnico a resolver, que da origen al estudio, tenía que resultar para Chopin un molde sumamente grato y propicio a inspirar en él pequeñas obras maestras (BAL Y GAY, 1959, pág. 224).

En esta ocasión se analizarán dos de los 27 Estudios de Chopin, uno del Op. 10 y otro más del Op. 25, como muestra del gran ingenio de este compositor. El primero es el Estudio Op. 10 número 7 en Do mayor, que es un trabajo de las notas dobles, de la extensión y del *legato* combinados, en una ligereza fugaz. Con flexibilidad de la muñeca (GAVOTY, 1987, pág. 414).

Este estudio tiende a familiarizar al ejecutante con las notas dobles y con la sustitución del pulgar por el índice de la mano derecha sobre la misma tecla desde el inicio de la obra. Este asunto no era nada nuevo en el campo didáctico, siendo la nota repercutida una de las técnicas compositivas más usadas en la época de Chopin. Por otra parte la mano izquierda lleva frecuentemente la melodía en modo invariable y elegante, y el conjunto tiene un carácter peculiar de desenvoltura, sea que se adapte a la derecha en el fraseo en grupos de dos notas como quiere Bülow, o en seis, según Klindwort y Mikully, o en dos, cuatro y seis como enseña Riemann. Las páginas de este estudio, han sido bien calificadas por Huneker como una “genuina tocata con momentos de tierno crepúsculo” (VALLETA, 1945, pág. 217).

El otro estudio que se analizará es el Op. 25 número 11 en La menor, que Hunecker llama “Viento invernal”, es uno de los más grandes e ingeniosos, no solamente de la colección, sino de todo el repertorio pianístico. Es impresionante la velocidad de la mano derecha desde el principio, por tal motivo las cualidades del intérprete pueden ser expuestas a plena luz, y la trama chopiniana, por la idea, es aquí más amplia de la que contienen los dos conciertos. Es el estudio más largo entre los veintisiete que compuso Chopin (VALLETA, 1945, pág. 222).

Este estudio tiene un carácter orquestal, vehemente, rápido y apasionado. A los trazos en ráfaga de la mano derecha se opone en la mano izquierda un motivo poderosamente ritmado. Debido a ello, este estudio, tocado sin matices e insuficiente colorido, se convertiría muy pronto en un ejercicio insípido (GAVOTY, 1987, pág. 416).

Por tal motivo es necesario siempre abordar éste y los otros veintiséis estudios con un carácter poético, que se vea reflejado en la interpretación artística de la obra. La última frase del agudo examen que de ellos hace Hunecker, es ésta: “Chopin es un clásico” (VALLETA, 1945, pág. 223).

Para continuar, haremos un análisis de estos dos estudios.

4.4 ANÁLISIS

4.4.1 ESTUDIO OP. 10 NÚMERO 7 EN DO MAYOR

El primer estudio está en Do mayor, en compás de 6/8, con un tiempo sugerido de *Vivace*. La pieza inicia en anacrusa y la melodía se encuentra distribuida entre ambas manos.

Tiene una forma ternaria A-B-A', con una coda. La parte A tiene una extensión de 15 compases, B tiene una duración de 18 compases y A' 14 compases, la coda tiene una extensión de 12 compases, la siguiente tabla (6) nos ayudará a comprender la estructura del Estudio:

Tabla 6			
A= c. 1 al c. 15 Región de la tónica (Do)	B= c. 16 al c. 33 Región de la dominante (Sol)	A'= c. 34 al c. 47 Región de la tónica (Do)	Coda= c. 48 al c.59 Región de la tónica (Do)

La parte A se encuentra en Do mayor, en la región de la tónica con el sexto grado descendido, usado como nota de paso para caer al acorde de sol, usa como notas de paso (N. de p.) el fa sostenido y como mordente inferior el do sostenido, así como el la sostenido (Fig. 53). El tema tiene una duración de 4 compases y las frases se encuentran distribuidas por compás, al igual que los motivos melódicos caracterizados por los dieciseisavos.

Fig. 53

Sexto grado descendido

N. de p.

Mordente

Vivace. $\text{♩} = 84.$

7. *p*

cresc. *dim.*

La parte B inicia en el c. 16 con una modulación a la región de la dominante (sol) por medio de un acorde común (Mi menor), pasa al quinto del quinto (La mayor), y posteriormente tenemos el acorde del quinto grado para llegar al sol en el c. 19, que se desarrolla y llega al acorde de Sol mayor con una nota pedal en el bajo en el c.26 (Fig. 54) que se extiende a lo largo de tres compases, para llegar al tema principal del estudio en el c. 34 en Do mayor.

Fig. 54
c.26

Nota pedal de dominante

Posteriormente tenemos la repetición del tema A con una variante que inicia en el c. 40 que se dirige hacia la región de la dominante, pero después de cuatro compases retorna a la región de la tónica. Y finalmente tenemos la coda que inicia en el c. 44, en la región de la tónica, la cual llega al matiz de *forte* (*f*), que es reforzado por las octavas que tiene la M. i. en el c. 48, después tenemos el acorde de Sol mayor (quinto grado de Do mayor) en el último octavo del c. 51 (Fig. 55 y que resuelve al primer grado (Do mayor) en el c. 52, hasta la parte final del estudio.

Fig. 55

Quinto grado con séptima menor

c. 51

Resolución a Do mayor

Chopin es de los primeros compositores que indica los pedales de resonancia (pedal derecho del piano) y con qué duración los quiere, del c.16 al c. 23 está indicando el pedal de resonancia por compás, sobre todo por la articulación en *legato* que es pedida por Chopin en la M. i., como se muestra en el ejemplo (Fig. 56), en donde la melodía tiene también la indicación de *legato*, recurso complicado de ligar sólo con los dedos por la extensión requerida, sin embargo el pedal de resonancia facilita esta articulación, además de darle un sonido brillante al piano.

Fig. 56

c. 16

p delicato

Pedal por compás

Otra forma de poner el pedal, es indicada en los últimos cuatro compases de la obra, donde se pide que el pedal de resonancia se deje todo el tiempo, para mantener *legato* ese pasaje, durante cuatro compases (Fig. 57).

Fig. 57

Pedal de resonancia durante cuatro compases

Cabe mencionar la importancia que tenía el pedal de resonancia para Chopin, ya para entonces perfeccionado gracias a los avances tecnológicos de la época, que ya no se activaba con la mano, sino con el pie, gracias al modelo de Backers.

4.4.2 ESTUDIO OP. 25 NÚMERO 11 EN LA MENOR

El segundo estudio está en La menor, en compás de 4/4, con un tiempo *Lento* para la introducción (4 compases) y posteriormente en *Allegro con brío*.

Comienza con una introducción tética de cuatro compases, que contiene el tema principal de la obra, el cual tendremos y será desarrollado a lo largo de todo el *Allegro con brío* (Fig. 58).

Fig. 58

Tema principal de la obra

Lento
p tenuto

Allegro con brío. ♩ = 69
f risoluto marcato

Posteriormente, en el *Allegro con brío*, encontramos el tema en la M. i., con una duración de cuatro compases, con menor movimiento rítmico en comparación con la M. d., la cual se encuentra escrita en seis dieciseisavos por cada tiempo, dándole un carácter de mayor rapidez. Las frases tienen una duración de dos compases.

Este *estudio* se encuentra escrito en forma ternaria A-B-A', con una introducción que presenta el tema en 4 compases, la parte A, en 44 compases, la parte B en 20 compases, A' con 20 compases y la coda es de 8 compases, la siguiente tabla (7) nos ayudará a comprender la estructura del estudio:

Tabla 7				
Introducción c. 1 al c. 4 Región de la tónica (La)	A= c. 5 al c.48 Inicia en la región de la tónica (La), para posteriormente pasar a la región de la dominante (Mi) en el c. 23	B= c. 49 al c. 68 Región de la dominante (Mi)	A'= c. 69 al c. 88 Región de la tónica (La)	Coda= c. 89 al c. 96 Región de la tónica (La)

Al iniciar la parte A de la pieza, del c. 5 al c. 8, tenemos una escala cromática que va desde el fa 8, hasta el sol 4, alternada con la armonía del primer grado (la menor) como movimiento melódico de la obra. Es importante mencionar la forma en que Chopin indica el pedal de resonancia en el estudio, en el c. 5 pide un pedal que dura tres tiempos del compás (Fig. 59).

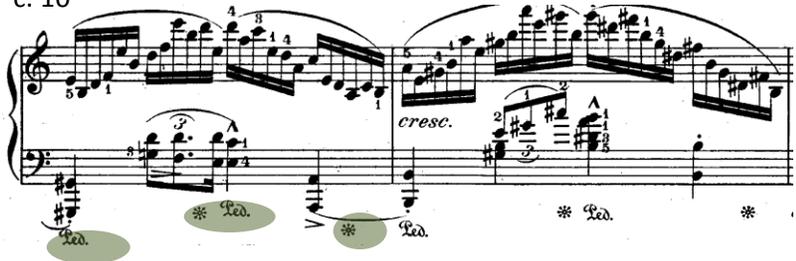
Fig. 59

The image shows a musical score for Chopin's Etude Op. 10, No. 4. The score is in 3/4 time and includes markings for *Lento.*, *p tenuto*, *pp*, *rit.*, *f risoluto*, and *marcato*. A blue arrow points to a chromatic scale in the right hand, labeled "Escala cromática". A box labeled "Notas del primer grado" highlights the first degree notes. A brown box labeled "Pedal de tres tiempos" is placed under the first three measures of the piece.

En comparación con el de los compases 10 y 11 en el cual pide que sea cambiado cada dos tiempos (Fig. 60).

Fig. 60

c. 10



The musical score for Figure 60 shows two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The bass staff contains a simpler accompaniment with quarter and eighth notes. There are several pedal markings in the bass staff, each consisting of a small circle with a star and the word 'Ped.' below it. These markings are placed at the beginning of measures 10, 11, 12, 13, and 14. A green oval highlights the first pedal marking in measure 10. A box at the bottom of the figure contains the text 'Pedal cada dos tiempos'.

Pedal cada dos tiempos

Otra forma de implementar el pedal de resonancia lo encontramos en el c. 19 en el cual pide que sea sostenido todo el compás (Fig. 61).

Fig. 61

c. 19



The musical score for Figure 61 shows two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with many sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a simple accompaniment with quarter notes. A green oval highlights the first pedal marking in measure 19. A box at the bottom of the figure contains the text 'Pedal por compás'.

Pedal por compás

Esto nos hace pensar en un pedal armónico, lo cual indica que el pedal era cambiado en función de la armonía presentada. En el c. 23 encontramos la repetición de A, pero en la tonalidad de Mi menor (en la región de la dominante), para posteriormente dar paso a la parte B del Estudio en el c. 49, iniciando en la tonalidad de Mi mayor (región de la dominante).

Y posteriormente en el c. 69 retornamos a A, con variantes en el c. 81, que contiene células rítmicas de patrones presentados a lo largo de toda la obra, que tenemos desde este compás y hasta el c. 88 (Fig. 62).

Fig. 62

Desarrollo de elementos rítmicos de la pieza

Finalmente en los dos últimos tiempos del c. 88 encontramos el acorde de Mi mayor con séptima menor (quinto grado de La menor), con el cual damos paso a la coda en La menor (región de la tónica), durante 4 compases y en el c. 93, vemos el lugar de reposo con acordes de La menor durante los tres primeros tiempos, y un acorde de Re menor (cuarto grado) en el último tiempo del compás, con el motivo rítmico de la introducción, para dar paso a una cadencia extendida del c. 94 al 95, para ser finalizado con una escala de La menor melódica ascendente (Fig. 63).

Fig. 63

Escala de La menor melódica

Motivo rítmico melódico inicial

Daremos algunas sugerencias interpretativas y de estudio para estos dos Estudios.

4.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS Y DE ESTUDIO

En el estudio *Op. 10 número 7* sugerimos para su preparación, la subdivisión por octavos, para poder controlar los intervalos de segundas, terceras y sextas, además es necesario que la M. d. mantenga un toque libre de tensión, incluso recomendamos que los toques no sean en *legato*. En principio, se pueden hacer de manera *portato* como fórmula de estudio, posteriormente ya se harán en *legato*, con la ayuda del pedal de resonancia y conforme a la velocidad vaya en aumento.

Es necesario en principio tocar el estudio en *f* y lento, posteriormente la M. d. tendrá un toque en matiz de *p* durante los primeros compases, cantando la voz superior.

En este estudio pedimos que en el primer intervalo de cada octavo se haga con movimiento de la muñeca ligeramente hacia arriba y en el segundo intervalo de cada octavo la muñeca ligeramente hacia abajo, manteniendo la muñeca flexible en ambos casos y evitando acumular tensión en las manos, para tener una mayor soltura al momento de interpretar la obra.

En el c.33 recomendamos hacer un *ritardando* en la parte final del compás, para volver al motivo rítmico melódico inicial.

En el *Estudio Op. 25 número 11*, es viable comenzar a estudiar la M. d. con una subdivisión de dos en dos, por octavos. Esta fórmula de estudio será efectuada para comprender lentamente el movimiento de las notas, posteriormente se estudiará tal como está escrito y se incrementará la velocidad de manera gradual, procurando hacerlo en un matiz de *p*.

Todo esto, para poder destacar la M. i., la cual lleva la melodía, en un matiz que permita encontrar el equilibrio sonoro entre ambas manos, al momento de ir hacia los agudos se hará un *crescendo* que acompañe la dinámica de la M. i. que se tocará en *f*.

En el penúltimo compás, se tocará la escala de La menor melódica ascendente, con un solo pedal de resonancia.

Es necesario tocar el estudio con una técnica libre de tensión, tratando de no endurecer las manos, debido a que puede llegar a ocasionar lesiones, por la velocidad y la cantidad de notas que contiene la obra escrita por Chopin.

Finalmente, si este estudio es tocado f en todo momento, se pierde el objetivo poético pedido por el autor, y se convierte en un simple ejercicio mecánico, sin ningún valor artístico, por lo cual es necesario buscar el equilibrio de matices entre ambas manos.

5.- MAURICE RAVEL

5.1 BIOGRAFÍA

Nació en Ciboure Francia, el 7 de marzo de 1875. Su padre era de origen suizo y su madre de ascendencia vasca, pero él se crió en París (SADIE, 2000, pág. 768). En 1889 recibió lecciones de piano de Emile Decombes y Eugène Anthiôme en el Conservatorio de París.

La Exposición de París de 1889 tuvo un impacto duradero en Ravel, como lo había hecho en Debussy. Ravel también fue atraído por la música de gamelan javanés y las actuaciones de la música rusa dada por Rimsky-Korsakov. Además, Ravel y su amigo el pianista español Ricardo Viñes compartían una sed de conocimiento musical y literario, el gusto por la lectura y la interpretación a cuatro manos de obras de compositores como Schumann, Mendelssohn, Franck, Rimsky-Korsakov, Balakirev, Borodin, Glazunov, Chabrier, Satie y Debussy, así como la lectura y discusión de la más reciente literatura de Poe, Rimbaud, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Verlaine y Bertrand. Ravel admitió la influencia de Satie, Chabrier y Debussy y que se basó en textos de Verlaine, Mallarmé, y Bertrand para la composición de sus obras *Un grand sommeil noir*, *Sainte* y *Gaspard de la nuit* (KELLY).

Después de ganar el primer premio en el concurso de piano de 1891 en el Conservatorio de París, Ravel ingresó a la clase de piano de Charles-Wilfrid Bériot y a la clase de armonía de Emile Pessard (KELLY).

En 1893 conoció a Chabrier y a Satie, compositores que ejercieron influencia en su obra. Diez años más tarde ya era un compositor reconocido, al menos de canciones y composiciones para piano. Muchas veces su música ha tenido una comparación constante con la de Debussy, al respecto de este punto debemos decir que sí existió una rivalidad entre estos dos compositores y alguna disputa sobre la prioridad en algún descubrimiento musical, pero el gusto de Ravel por las ideas definidas con claridad, caracterizan un estilo enteramente suyo, como también fue suyo el gran virtuosismo de gran parte de sus composiciones para piano, sobre todo de los ciclos *Miroirs* y *Gaspar de la nuit* (SADIE, 2000, pág. 768).

Numerosas obras muestran su fascinación por motivos distantes en el tiempo o en el espacio, con alusiones a otras épocas diferentes a las que él vivió; como en *Ma mère l'oye*, otras veces la imaginación del compositor se volvía hacia oriente (*Shéhérazade*) o, como ocurrió en repetidas ocasiones, hacia España (*Rapsodie espagnole* o la ópera cómica *L'heure espagnole*). Podía haber también un doble foco de atención, como en la visión de la antigua Grecia con la modificación del clasicismo francés del siglo XVIII en el lánguido ballet *Daphnis et Chloé*, que escribió para Diaghilev (SADIE, 2000, pág. 768).

A pesar de todas estas composiciones y de un progreso razonable en sus obras, Ravel no pudo ganar ningún premio de composición en el Conservatorio de París y fue expulsado de la institución en 1895. En esta etapa, parece haber decidido dedicarse a la composición por completo, prueba de ello es que en esta época escribió obras importantes en su acervo como el *Menuet Antique*, *Le Habanere*, *Un grand sommeil noir* y *D'Anne jouant de l'Espinette*.

Ravel volvió al Conservatorio en 1897, estudió composición con Fauré y contrapunto con Gédalge. En esta temporada produjo algunas obras importantes, incluyendo la obertura *Shéhérazade*, *Entre cloches* y una sonata para violín. Pese a la gran dedicación que puso para la composición de estas obras no ganó el premio de composición del siguiente año y fue expulsado del Conservatorio una vez más.

Sin embargo alrededor de 1902 Viñes y Ravel se convirtieron en parte del grupo de los contemporáneos literarios, musicales y artísticos conocido como *Los Apaches* (Los rufianes), entre los integrantes se encontraban el crítico Michel Dimitri Calvocoressi, el artista Paul Fuliginosidades, los compositores Manuel de Falla, Florent Schmitt e Ígor Stravinsky, los escritores Léon-Paul Fargue y Tristan Klingsor (seudónimo de Arthur Justin Léon Leclère), y el director Désiré Émile Inghelbrecht.

El grupo se reunía periódicamente para intercambiar ideas sobre la literatura contemporánea, la música y el arte. Toda esta actividad artística, se vería afectada por la aparición de la Primera Guerra Mundial.

Ravel hizo varios intentos por enlistarse en la Fuerza Aérea como piloto, pero fue rechazado. Finalmente, en marzo 1916, se convirtió en conductor del cuerpo de transporte de motor, nombrando a su vehículo *Adelaida* en honor de su ballet. Sus

cartas describen algunas de las peligrosas misiones que emprendió, pero pronto se sintió frustrado por no haber sido capaz de componer en esta etapa de su vida.

Ravel sufría de insomnio después de la guerra, quejándose con frecuencia de 'anemia cerebral'. En 1932 se vio involucrado en un accidente automovilístico y sufrió heridas leves. A partir de ese momento, su condición de salud empeoró y se le diagnosticó ataxia y afasia (Enfermedad de Pick) (KELLY).

Esta enfermedad en ocasiones, ya no le permitía ni siquiera firmar con su nombre. Unas cartas laboriosamente escritas revelan su frustración por ser incapaz de componer. Su hermano Edouard y amigos continuaron visitándolo y llevándolo a los conciertos, pero su salud continuó empeorando progresivamente. Hasta que finalmente murió en París el 28 de diciembre de 1937, nueve días después de someterse a una operación de cerebro (KELLY).

Una de las formas musicales que abordó este compositor fue la suite, la cual había sufrido diversas modificaciones con el paso de los años, desde el periodo Barroco hasta el siglo XX, de las cuales hablaremos en la siguiente parte de este trabajo.

5.2 LA SUITE EN EL SIGLO XX

La *Suite* fue una de las formas musicales más importantes de los siglos XVII y XVIII, durante el periodo Barroco. Sin embargo con el paso del tiempo ha tenido diversas modificaciones de forma estructural.

El vocablo francés “suite” significa: serie, es el generalizado para designar la reunión, formando un todo, de diversas piezas instrumentales independientes entre sí, pero pensadas para ejecutarse seguidas (ZAMACOIS, 2007, pág. 151), con movimientos de danzas de muy distinto carácter, pero de idéntica tonalidad y, frecuentemente, de igual estructura. Es, de todas las formas instrumentales compuestas (en varios movimientos), la más antigua: su origen se remonta a la Edad Media (HODEIR, 1988, pág. 71).

En este trabajo ya hemos hablado de la suite en el Barroco como un conjunto de danzas que comparten una misma tonalidad. En contraste, en el siglo XX la suite sólo conserva el significado original del vocablo francés: serie de piezas que forman un todo. Cuanto se refiere a estructura y estilo es completamente libre (ZAMACOIS, 2007, pág. 165).

Como ejemplo de este concepto tenemos la *Suite Miroirs* de Maurice Ravel, que está conformada por cinco piezas (*Mariposas nocturnas*, *Pájaros tristes*, *Una barca sobre el océano*, *Alborada del gracioso* y *El valle de las campanas*), a la cual Ravel le da el nombre de suite, no como un conjunto de danzas, sino como un conjunto de piezas que conforman un todo.

Como bien dice la siguiente cita:

Hemos vivido la aceleración de los procesos evolutivos, la multidireccionalidad estética y la asunción definitiva de la libertad del creador para manifestarse con su lenguaje y en sus formas (BUSTO, 2012).

Durante el siglo XX se vivió gran libertad para el empleo de las formas musicales, debido a la apertura de pensamiento, esto provocó que autores como Ravel, se manifestaran en expresiones musicales como la suite con una mayor libertad, sin tantas reglas de forma como se hizo durante el periodo Barroco.

A pesar de toda esta libertad con la que se desarrollaron los compositores del siglo XX, podemos encontrar algunas generalidades en la evolución de dicha forma musical, con sus propias características, pues mientras la estructura de las piezas que integran la suite en el Barroco es monotemática y bipartita, la de la suite del siglo XX suele ser bitemática y tripartita con reexposición (PEDRO, 2004, pág. 44), tal y como lo veremos más adelante en el análisis de *El valle de las campanas*, que es la última pieza de *Miroirs*, obra que abordaremos en este programa.

Para continuar hablaremos específicamente de la suite *Miroirs* y de la última pieza de esta: *El valle de las campanas*.

5.3 EL VALLE DE LAS CAMPANAS

La suite *Miroirs* es un compendio de cinco obras. Estas piezas fueron compuestas entre los años de 1905-1907 (ROLAND, 1921, pág. 18). Las piezas que contienen *Miroirs* o Espejos (en español) son: *Mariposas nocturnas*, *Pájaros tristes*, *Una barca sobre el océano*, *Alborada del gracioso* y *El valle de las campanas*.

Decía el propio Ravel:

Forman una colección de piezas para piano que marcan en mi evolución armónica un cambio lo bastante considerable como para haber desconcertado a los músicos más acostumbrados hasta entonces a mi manera de componer. El arte tiene como característica preparar la armonía que no ha sido hecha todavía (ROLAND, 1952, pág. 48).

Miroirs ve nacer en Ravel una sensibilidad armónica más aguda, más rica. Parece que su estilo, que hasta entonces le había llevado durante mucho tiempo a las orillas modales, le conduce hacia una afirmación más brillante (además de personalísima) de la tonalidad. Sin duda es el momento de señalar que, escribiendo en pleno siglo XX en la época de las tentativas más audaces para demoler la tonalidad, Ravel jamás perdió de vista el sentido tonal. El *impresionismo debussysta* llevaba el peligro de hacer perder pie al sentimiento tonal, aunque sólo fuera gracias a la “escala por tonos”; y el propio Ravel había advertido todos los riesgos, desde la obertura para *Scherezada* creada en 1898. Por otra parte la escritura modal suponía el riesgo de suscitar para el oyente un falso sentimiento de *pastiche* de música antigua. Ravel se dio cuenta de ello y por eso en *Miroirs* se aparta por completo de la huella debussysta y de la escritura pianística de los *Juegos de Agua* (PETIT, 1975, pág. 42).

Miroirs contiene piezas de ejecución difícilísima, y su novedad sorprendió mucho a los primeros oyentes. En todo caso, Ravel, después de Chopin y de Liszt, y junto a Debussy, se manifiesta como un gran “inventor” en el terreno de la escritura para el piano (PETIT, 1975, pág. 43).

El valle de las campanas fue dedicada a Mauricio Delage, miembro de la sociedad de Los Apaches, de la cual Ravel también formaba parte. Mauricio Delage fue alumno de Ravel, la música de Delage estuvo influenciada por aspectos culturales de la India, debido a sus múltiples viajes a esta región, sobre todo por la música

gamelan (FRONTISPICE). Esta pieza busca reflejar la personalidad de Delage, como si estuviera siendo reflejado en un espejo.

El valle de las campanas, es la pieza más antigua de esta suite, como se adivina en la atmósfera tan romántica del decorado, no menos que en ese canto tan interesantemente lírico, que corre desbordante entre una doble hilera de segundas mayores. *El valle de las campanas* es un homenaje a las cuartas, con un fondo brumoso del cual emergen dulces disonancias (mi sostenido y sol natural), que flotan e insisten y se retardan como rumores lejanos en el fondo del valle (YANKELEVICH, 1951, pág. 49).

Está escrita en tres pentagramas, dos en clave de sol y uno en clave de fa, con una melodía en el registro central del piano, con sonoridades únicas que asemejan el sonido de las campanas. Las cinco secciones de campanas, están superpuestas, todas sumamente cuidadas y ligadas entre sí con los intervalos de cuartas justas y segundas que existen entre ellas (NICHOLS, 2011, pág. 76).

El pedal de resonancia tiene un papel importante para esta función, y es utilizado con mayor libertad en comparación con los compositores del romanticismo, formando una gama de sonoridades totalmente nuevas para esta época.

Menciona Henriette Faure que cuando ella estaba tocando esta pieza, Ravel le sugería que tocara con el matiz de *pianissimo* la mano derecha, en donde se encuentran las semicorcheas, sin mover la muñeca, y que la mano izquierda tuviera un toque más fuerte y profundo, menciona el propio Ravel “como teniendo el alma de un ángel” (NICHOLS, 2011, pág. 77).

El valle de las campanas marca un antes y un después en cuanto a las posibilidades sonoras del piano, debido a la implementación de los pedales de una *corda* y de resonancia, manejados de una forma innovadora y visionaria por parte del compositor.

Para ejemplificar toda esta información, haremos un análisis de esta obra.

5.4 ANÁLISIS

Hacia 1885 el piano había evolucionado en su totalidad. Esto influyó en Ravel de tal modo que en esta obra se pueden escuchar diversos planos sonoros, que podían ser apreciados gracias a los avances tecnológicos que ya se habían desarrollado en el instrumento para esta época.

El valle de las campanas es una obra pensada en Do sostenido menor, ya que así esta sugerido desde el inicio con la armadura y se encuentra armonizada por acordes de cuartas, además juega con el homónimo mayor (Do sostenido mayor) y con el acorde de Do sostenido disminuido a lo largo de la pieza, como lo podemos ver del c. 6 al 11.

Esta escrita en compás de 4/4, con cambios a 5/4 y 6/4. Comienza con una introducción que contiene el tema en octavas en la dominante distribuido en ambas manos, con duración de dos compases, que posteriormente es acompañada por cuartas en la M. d. (Fig. 64).

Fig. 64

The figure shows a musical score for the first two staves of 'Le Vallon des Cloches'. The top staff is labeled 'm.d.' (right hand) and the bottom staff is labeled 'm.g.' (left hand). The score is in 4/4 time, with a tempo marking of 'Très lent' and a metronome marking of 50. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three sections: 'Introducción' (measures 1-2), 'Tema' (measures 3-4), and 'Cuartas' (measures 5-11). The 'Introducción' section features the theme in octaves in both hands. The 'Tema' section features the theme in octaves in the left hand and a melody of quarter notes in the right hand. The 'Cuartas' section features a melody of quarter notes in the right hand and a melody of quarter notes in the left hand. The 'Cuartas' section is marked 'très doux et sans accentuation'. The score is written on three staves, with the first two staves being the main melody and the third staff being a bass line.

Esta pieza se encuentra escrita en tres pentagramas, lo cual no es usual en el piano y es digno de mencionar debido a la peculiaridad de esta presentación. Pensamos que fue requerida por Ravel para facilitar la lectura al intérprete, tiene dos claves de sol y una clave de fa. Constantemente se presenta la melodía en

ambas claves de sol, mientras que en la clave de fa se presenta el bajo y la armonía.

Es de forma ternaria A-B-C, con retorno a la parte A. El tema A, tiene una introducción de dos compases, con la presentación del tema, además como característica principal encontramos que el tema hace alusión a campanas, presentadas en la M. i. (sol sostenido), que se encuentra acompañada por cuartas en la M. d. en el c. 3, en la región de la tónica.

La parte B inicia en el c. 16 y modula a la tonalidad de Fa menor por nota común (la sostenido-si bemol), iniciando con el quinto grado de la nueva tonalidad que es Do mayor con séptima menor (Fig. 65).

Fig. 65

Modulación por nota común

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. A vertical line at measure 16 indicates the start of section B. A box labeled "Modulación por nota común" has arrows pointing to a common note (F#) in the treble staff and a common note (Bb) in the bass staff. The key signature changes from G major to F minor. The bottom staff has a "c. 16" marking and a "mf" dynamic marking. The bottom staff also has a "8" marking with a dashed line.

La parte C comienza en el c. 28, con cambio rítmico en el acompañamiento, que ahora es por cuartos y no por tresillos (cambio de textura) en la M. i. (Fig. 66).

Fig. 66

Cambio de textura

c. 28

m.d. *m.f.* *mp* *m.g.*

En el c. 42 modulamos nuevamente a la tonalidad de Do sostenido mayor (homónimo de la tonalidad inicial Do sostenido menor) por nota común, es aquí en donde retornamos a A, con la variante de que en esta ocasión se inicia con el motivo rítmico melódico de los acordes, pero en esta ocasión en la tonalidad de Do sostenido mayor (Fig. 67).

Fig. 67

Modulación por nota común

c. 42 *très calme*

pp *ppp* *ppp*

Finalmente encontramos un mi natural solitario en el c. 48, que nos hace retomar el primer motivo rítmico melódico en el c. 49, finalizando en la tonalidad inicial que es Do sostenido menor, con un acorde por cuartas en el último compás (sol sostenido, do sostenido y fa sostenido) (Fig. 68).

Fig. 68

La siguiente tabla (8), nos muestra la forma estructural de esta obra, dividida en tres partes, con la repetición de A y con los compases correspondientes:

Tabla 8			
A= c. 1 al c. 15 Región de la tónica	B= c. 16 al c. 27 Modulación a Fa menor	C= c. 28 al c. 41 Fa menor	A´= c. 42 al c. 54 Región de la tónica

Daremos algunas sugerencias interpretativas para esta obra.

5.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Es importante desarrollar capas de sonoridades diversas a lo largo de toda la pieza, con la ayuda de diversos recursos como los pedales de una *corda* y resonancia. Daremos algunas sugerencias para su uso.

En la parte A recomendamos mantener las cuartas de la mano derecha en *pp*, con ayuda de una *corda*, mientras que en la mano izquierda será ejecutada en *mp*, simulando el timbre de una gran campana que resuena con amplitud.

En el c. 16 debemos quitar el pedal de una *corda*, para lograr el matiz de *mf* y darle mayor fuerza a los acordes de Do mayor con séptima, además de cambiar el pedal de resonancia con lentitud en este compás, para disfrutar auditivamente el cambio armónico.

El pedal de una *corda* se acciona en el c. 41, con el retorno del motivo rítmico melódico de la parte B y en donde Ravel pone el matiz de *pp*.

La tabla 8 es una herramienta para facilitar el proceso de memorización de esta obra.

6.- MARIO RUIZ ARMENGOL

6.1 BIOGRAFÍA

Nació en el puerto de Veracruz, el 17 de marzo de 1914, fue hijo de Ismael Ruiz (director de orquestas de teatro) y de Rosa Armengol. A los 11 años de edad, su familia se trasladó a la capital de la República (DE GRIAL, 1973, pág. 219).

Aureliano Rojas (clarinetista), miembro del conjunto musical paterno, logró interesar al niño para que ingresara la Escuela Industrial de Huérfanos, que era de régimen militar, en donde dirigía una banda de música, ahí Armengol aprendió a tocar casi todos los instrumentos de aliento con que contaba la banda de música de dicho plantel educativo (DIAZ, 2002, pág. 36). En este lugar ganó una beca para ingresar al Conservatorio de Música, para continuar sus estudios de piano, pero tuvo que suspenderlos para ayudar al sostenimiento de su familia, tocando en las carpas teatrales que entonces existían.

Durante varios meses tocó el piano en la orquesta del Teatro Lírico, y a los quince años debutó como director de orquesta en la compañía teatral de Leopoldo Beristáin. En 1931 se casó con Virginia Sánchez Iglesias, cuando tenía apenas dieciséis años, con quien tuvo cuatro hijos (Mario, Edgar, Patricia y Rosa Virgen). A los diecisiete, Roberto Soto le entregó la batuta de la orquesta que dirigía su padre. En 1931 pasó a tocar en las orquestas de la estación de radio XEW que por aquella época era la:

Radiodifusora mexicana fundada en 1930 que marcó el inicio de la Época de Oro de la radiodifusión siendo en poco tiempo la más importante del país, condición que mantuvo casi tres décadas. La XEW fue una de las principales fuentes de trabajo de los músicos, sus conciertos y programas en vivo, la convirtieron, en su tiempo, en uno de los foros más importantes para artistas nacionales y extranjeros de la cultura y los espectáculos en México (CORONA, 2009, pág. 5).

En 1936, uno de los músicos amigo de Roberto Soto lo llevó con José Rolón. Y en tan sólo seis meses, Rolón logró enseñarle piano de manera formal con el método Korsakov. Rolón le decía a Armengol “usted Mario, nació con un instinto armónico, y debe dedicarse de lleno a la música” (DIAZ, 2002, pág. 68).

Fue en estos años que Ruiz Armengol comenzó a componer música, después de haberse convertido en arreglista. En esta época formó su propio conjunto, con el

que acompañó, en sus inicios, a Jorge Negrete, a Luis G. Roldán y a Pedro Vargas. Sus canciones comenzaron a ser cantadas por los artistas de mayor fama y su orquesta creció, así como su calidad artística. Sus canciones más conocidas son: *Ausencia*, *Tengo miedo*, *Por qué llorar*, *Estoy enamorado*, *¿Por qué te vas?*, *Aun cuando tú no me quieras* y *Muchachita (dedicada a su hija Patricia)* (DE GRIAL, 1973, pág. 220).

En 1942 inició su trabajo en la cinematografía mexicana, así, compuso música para diferentes películas entre las que destacan: *Santa*, *Resurrección*, *San Francisco de Asís*, *El baisano Jalil*, *El ángel negro*, *Mujeres y toros*, *Ay amor qué malo eres* y *Del brazo y por la calle*, entre otras (CORONA, 2009, pág. 5).

Si bien desde 1936 había iniciado sus estudios formales de la música con el maestro José Rolón, todavía tenía un largo trecho por recorrer al respecto. Iría avanzando en su estudio musical de diversas formas. Durante el rodaje de la película *San Francisco de Asís* conoció a Jesús Estrada, quien además de ser el organista de la catedral metropolitana e investigador al servicio de la mitra, era amigo de Manuel M. Ponce. Estrada llevó a Ruiz Armengol a la casa de éste, y le hizo tocar el piano. Al compositor le gustó la manera en que Armengol tocó el piano y comentó: “¡qué bonito sonido!” (DIAZ, 2002, pág. 109).

Con todas las intenciones de aprender con Ponce, mencionaba Armengol “todavía no me puedo explicar por qué no estudié con él”. Este encuentro, lo motivaría para re-acercarse al estudio formal del piano (DIAZ, 2002, pág. 110). Y así, en 1946 se inscribió con el maestro Joaquín Amparán, para aprender a tocar a Chopin, a Debussy, a Bach y para intentar interpretar a Schumann, a quien, según decía, no pudo tocar como hubiese querido, la Sonata en Sol Menor, motivo por el que entonces desistió del concertismo clásico, aunque por poco tiempo, pues hacia el año de 1948 se presentó con el maestro Rodolfo Halffter, para estudiar armonía moderna. Halffter le dijo: “Usted, señor Ruiz Armengol, tiene un compromiso con su Patria, porque usted tiene privilegios que no le he conocido a otros” (DIAZ, 2002, pág. 135), lo que le motivó para escribir sus *Siete ejercicios de composición y armonía*, que son la piedra angular de su vasta producción musical.

Ruiz Armengol fue una figura importante para el movimiento jazzístico de su época, músicos como Claude Gordon, Al Hirt y Cy Colman interpretaron sus obras con gran éxito. En 1954 fue nombrado “Mr. Harmony” por los grandes jazzistas de Estados Unidos: Duke Ellington, Billy Mays y Claire Fisher en la revista Billboard. También en este año compuso su primera obra clásica: *Preludio para piano o*

arpa, dando comienzo a una nueva etapa en la vida de Mario Ruiz Armengol (RUIZ, 2004).

Como director de orquesta dirigió importantes comedias musicales, tales como *Mi bella dama*, *El hombre de La Mancha*, *El violinista en el tejado* y *Mame*. Durante la década de 1960 en México fue director musical de RCA Victor (casa discográfica, hoy fusionada con Sony Music Entertainment) (CORONA, 2009, pág. 5).

El 11 de enero de 1970 falleció Virginia, la madre de sus hijos, después de este hecho trágico, Armengol estuvo a punto de suicidarse con una pistola, por lo que tomó la decisión de internarse en el Hospital Psiquiátrico de San Fernando al sur de la Ciudad de México, en donde estuvo internado durante seis semanas, al cabo de las cuales se recuperó del estado emocional en el que se encontraba (DIAZ, 2002, págs. 123-130).

Entre 1960 y 1970 había disminuido su creación popular y se concentró ya en la producción de obra clásica; circunstancia que se acentuó todavía más a partir de 1971. Su catálogo en este género cuenta con un vasto repertorio de obras para piano solo como valeses, scherzos, minuetos, sonatas, fantasías, preludios, música para piano a cuatro manos, 31 piezas infantiles, 19 Danzas cubanas, 16 Estudios, 16 Reflexiones, 32 Miniaturas, música de cámara para piano y violín, música para flauta, violonchelo y 24 piezas para arpa. Su obra ha sido interpretada por destacadas personalidades como Gustavo Rivero Weber, Enrique Nery, Alejandro Dupart, Gildardo Mojica, Alejandro Corona, y una nueva generación de músicos como Claudia Corona, Edgar Dorantes, Eleonora Barrales Cortés y Luis Enrique León, entre otros (CORONA, 2009, pág. 6).

Como podemos ver, el legado de Armengol es amplio y variado, fue un compositor que se inició en la música de manera autodidacta, en sus inicios, rodeado de música popular y de las nuevas corrientes de su época (como el Jazz), y que se ven reflejadas en sus composiciones, de una forma sofisticada y elegante, que cautivan la atención de los gustos más exigentes. Mario Ruiz Armengol murió en Cancún a los 88 años de edad, el 22 de diciembre del año 2002 (LICONA, 2002). La forma musical danza, es uno de los géneros que abordó este compositor.

6.2 LA DANZA

La palabra danza proviene del sánscrito y significa “alegría de vivir” (ROMERO, 2006). En el caso de la música, podemos hablar de una forma musical de carácter alegre, la cual ha servido de acompañamiento para realizar movimientos del cuerpo humano en un espacio y en un tiempo determinado.

Desde la más remota antigüedad la danza ha estado vinculada a la música. Una y otra han estado íntimamente unidas, tanto así, que generalmente la música recibe una fuerte influencia de la danza, en cuanto a la estructuración de las frases musicales. Las primitivas formas de danza fueron las canciones danzadas, en las que al sonido de los instrumentos se acoplaba el gesto del cuerpo y la palabra cantada. La danza popular, del campo y la aldea, pasa a los salones donde se estiliza. De esta música nacieron en el siglo XVI las primeras formas de música instrumental, que posteriormente se fueron agrupando, hasta desarrollarse la forma suite en el barroco (PEDRO, 2004, pág. 88).

En este capítulo hablaremos sobre las Danzas Cubanas, para explicar las obras presentadas para este trabajo de Mario Ruiz Armengol, las cuales tienen influencia de danzas populares cubanas escritas en 2/4, tales como: la conga, la guaracha, la rumba, la danza y el danzón (PEDRO, 2004, pág. 89).

Hablaremos de cada una de estas danzas por separado:

La *Conga*: Es una danza popular cubana de origen africano, escrita en 2/4, que tiene un ritmo sincopado. Se baila de manera colectiva y tiene su origen en las celebraciones profanas de los esclavos durante la colonia. Los instrumentos musicales empleados en la actualidad son: tambores, cencerros, bombos, cornetines y maracas. Los cantos de las Congas mantienen la estructura solista-coro característica de toda la música de antigua procedencia africana, el papel del solista era desempeñado antiguamente por una cantante de voz potente llamada clarina: hoy en día ha sido sustituida por el trompetín o la corneta (AMERICA SALSA).

La *Guaracha*: danza de origen cubano, escrita en 2/4, con letra de carácter satírico, su origen se remonta al siglo XIX en España, donde era un baile zapateado que se bailaba por una sola persona en el teatro bufo. Sus frases musicales generalmente son de cuatro u ocho compases y la armonía se limita a

los acordes de tónica, dominante y subdominante. Los instrumentos empleados son: la guitarra, el cuatro, las claves, las maracas, el güiro, el cencerro y la trompeta (EPRL, 2014).

La *Rumba*: danza que se originó en Cuba durante el siglo XIX, escrita en 2/4. De raíces africanas, la rumba cubana es considerada la madre de numerosos ritmos y bailes latinos, como la salsa. Todos los instrumentos que se usan en la rumba cubana son de percusión: las claves, las congas (son tambores inventados en Cuba, que contienen llaves para su afinación), otros dos tambores (tumbadora prima y segundo) marcan el ritmo básico y la tercera tumbadora, llamada quinto, que se afina más alto, da los golpes improvisados, con los floreos (adornos) dirigidos a los bailarines. Existen tres tipos de rumba: el yambú y la columbia de Matanzas, y el guaguancó de la Habana (ICH).

En general, la danza es una forma musical de estructura ternaria (A-B-C) descendiente de la contradanza cubana (danza del campo), se bailaba también de manera colectiva como la conga, en ritmo binario de 2/4. Consta de un “paseo” de 8 compases (parte A) repetido y seguido por dos secciones de 16 compases llamadas primera y segunda (parte B y C). Uno de los más famosos compositores de danzas fue Ignacio Cervantes (músico cubano, virtuoso del piano), cuyas 41 danzas cubanas son un referente en cuanto al nacionalismo musical cubano. Este tipo de danza fue eventualmente sustituido por el danzón, que era, al igual que la Habanera, más lento y tranquilo (SANCHEZ, 1923, pág. 17).

Producto del mestizaje de todas estas formas musicales afrocubanas, surge una variante más, el danzón. El danzón fue uno de los elementos de intercambio cultural entre México y Cuba. Esta mezcla da origen a un intercambio musical entre las dos culturas, de la cual Armengol tomó las bases para crear sus 19 danzas cubanas. Como muestra de esto hablaremos de las danzas cubanas número 7, 9 y 10 de este compositor mexicano.

6.3 DANZAS CUBANAS, NÚMERO 7, 9 Y 10

La danza cubana es una forma musical surgida en Cuba, sin embargo como producto de la inmigración cubana a finales del siglo XIX, llegan a nuestro país diversas formas musicales entre las cuales podemos enunciar a la danza y el danzón. Uno de los compositores que incursiono en la forma musical danza fue Mario Ruiz Armengol, creando 19 piezas de este tipo, con un estilo propio, con ritmos cubanos, pero con armonía jazzística, la siguiente cita nos explica la inclinación de Armengol por el Jazz:

En la niñez de Mario Ruiz Armengol, había dos opciones musicales: o se tocaba lo anterior (como las canciones de Lerdo de Tejada), o se le daba cabida a lo que llegaba de Estados Unidos: el Jazz. Y Armengol eligió siempre el Jazz (DIAZ, 2002, pág. 121).

Quizás esta cita, pueda ampliarnos el panorama, respecto a la influencia que tuvo el Jazz en la música de este compositor. En una combinación entre la música cubana, el Jazz y la música culta, surgen las danzas cubanas. Que como dice la siguiente cita son un homenaje a tres compositores cubanos:

Estas danzas cubanas, de impecable factura en las que el compositor rinde un tributo a Ernesto Lecuona, Ignacio Cervantes y Jorge Ankerman, conjugan sabrosamente el vaivén de las palmeras, los ecos del carnaval, la melancolía de una serenata, el olor de la caña y ron, los lamentos de una raza criolla, el perfume de los cafetales, el recuerdo de su padre, el rumor de las olas del Caribe y su gratitud a Dios (MADERA, 1990).

Armengol crea estas obras con un refinamiento único, que nos permite interpretarlo en las salas de música clásica, en estas danzas encontramos una fuerte influencia del Jazz, con acordes de séptimas que caracterizan estas composiciones, con ritmos alegres y bullangueros, que nos invitan a mover los pies, al compás de las danzas que se presentan. El propio Mario Ruiz Armengol menciona que para estas danzas cubanas:

Se toman los danzones cubanos de principio de siglo, que ejecutaba Antonio María Romeu, los mejores pregones veracruzanos, a Stravinski, a Debussy, al jazz de Teddy Wilson, a Duke Ellington, los pones en una licuadora y debo salir yo (BARRIENTOS, 2007).

De estas 19 danzas cubanas hemos elegido para este programa tres, la número 7, 9 y 10, las cuales tienen estas características antes mencionadas, en el caso de

las danzas cubanas número 7 y 10 encontramos que las introducciones llamadas “paseos” son de 8 compases, tal como lo requiere la forma musical, pero en la número 9 tenemos una introducción de solo 5 compases, lo cual nos hace suponer que el compositor aportó novedades a esta forma musical.

Lo que si se respeta en cuanto a la estructura de la forma musical es que contienen otras dos partes diversas llamadas primera y segunda, en las danzas cubanas 7 y 9, tal como lo pide la duración de la estructura de la forma musical de 16 compases, y en la número 10 se encuentran desarrolladas con una mayor amplitud temporal (más de 20 compases).

Consideramos que la danza cubana número 9 tiene el ritmo característico del danzón, presentado en la introducción y precedido por una parte rítmica, como en la primera parte del danzón en donde se invita a las parejas a pasar al centro de la pista para bailar, seguidas de dos partes melódicas como en esta forma musical y culminando con la introducción con la indicación de *perdiéndose* como despidiendo a las parejas que bailan.

Enseguida haremos un análisis de estas tres danzas cubanas de Mario Ruiz Armengol.

6.4 ANÁLISIS

6.4.1 DANZA CUBANA NÚMERO 7

Lleva por nombre *La siete*, está en Do mayor y en compás de 2/4, con tiempo sugerido de *Allégro molto*. Tenemos una introducción de 8 compases en la región de la tónica, que inicia con el segundo grado en primera inversión, con el do sostenido ocupado como apoyatura que resuelve a re (Fig. 69), finalizando en el compás 8 con una cadencia autentica, encontramos el acorde de Sol mayor (quinto grado) en el c. 7 y en el c. 8 el acorde de Do mayor (primer grado), con una anacrusa al c. 9 en donde comienza el motivo rítmico melódico de la parte A.

Fig. 69

Apoiatura

Allégro molto ♩ = 126

c. 1 c. 2 c. 3

Mario Ruiz Armengol

7

f marcato

La armonía se encuentra caracterizada por acordes de séptima y el ritmo se encuentra dividido entre ♩, ♪ y ♫, la melodía todo el tiempo se encuentra en la M. d. Es una pieza que sugiere la forma ternaria A-B-C.

El motivo rítmico melódico de la parte A inicia en el c. 9, en la región de la tónica, encontramos una progresión armónica que inicia en éste compas con el acorde de Fa mayor (cuarto grado) con séptima, después pasa a Mi menor (tercer grado) con séptima, luego a Re menor (segundo grado) con séptima en el primer tiempo del c. 11 y en el segundo tiempo del compás tenemos el bajo en sol (quinto grado), para caer al primer grado que es Do mayor, posteriormente se repite la misma progresión (IV,III, II , V, I)(Fig. 70). El tema principal tiene una duración de cuatro compases.

Fig. 70

A c. 9 Motivo rítmico melódico

The image shows a musical score for a piano piece. The right hand (treble clef) has a melodic line starting at measure 9, highlighted in a green box. The left hand (bass clef) has a bass line starting at measure 9, with the label '8ª baja' (8th octave lower). The melodic line is marked 'legato' and 'mf'. The bass line is marked 'mf'. The score is divided into measures 9, 10, 11, and 12. The melodic motif is a sequence of notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass line consists of chords: F4-A4-C5 (IV), E4-G4-B4 (III), D4-F4-A4 (II), G3-B3-D4 (V), and C4-E4-G4 (I).

La parte B inicia en el c. 18, en la región de la superdominante, sobre el pedal de dominante de la tonalidad de la obra, con el acorde de Re menor (segundo grado) en la M. d., para pasar al acorde Sol mayor con séptima menor en el segundo tiempo del compás, posteriormente hará una modulación en el c. 22 a La menor, que inicia con el quinto grado Mi mayor para resolver en el segundo tiempo del compás al primer grado (Fig. 71), con nota común (N. c.), para posteriormente en el c.25 retornar a A.

Fig. 71

c. 22 Modulación por N. c.

The image shows a musical score for a piano piece. The right hand (treble clef) has a melodic line starting at measure 22, highlighted in a red circle. The left hand (bass clef) has a bass line starting at measure 22. The modulation is marked 'I'. The score is divided into measures 22, 23, 24, and 25. The melodic line starts with a red circle around the note G4 in measure 22, which is the common note between the two keys. The bass line consists of chords: D4-F4-A4 (II), G4-B4-D5 (V7), E4-G4-B4 (III), and C4-E4-G4 (I).

La parte C inicia en el c. 34 y modula a la tonalidad de Mi bemol mayor (tono relativo del homónimo menor, de la tonalidad inicial), por Nota común (Fig. 72), que inicia con el segundo grado menor (Fa menor).

Fig. 72

Modulación por Nota común c. 34

Finalmente en el c. 45 retornamos al motivo rítmico melódico de A, para que en esta ocasión sin repetición, finalice con la parte de la introducción a manera de coda.

Presentamos una tabla (9), en donde podemos observar la estructura de esta pieza:

Tabla 9			
A= c. 1 al c. 17 (Introducción del c. 1 al c. 8) Región de la tónica (Do)	B= c. 18 al c. 35 Región de la superdominante (La)	C= c. 36 al 44 Región del relativo menor del homónimo menor (Mi bemol)	A´= c.45 al 68 (coda del c. 61 al 68) Región de la tónica (Do)

6.4.2 DANZA CUBANA NÚMERO 9

Está en Sol menor, en compás de 2/4 y con un tiempo sugerido de *Allegro moderato*.

Lleva el título de *Canta, clave, canta*, haciendo alusión a la introducción de la pieza, que está plasmada con un re natural (dominante) en sincopa, simulando el ritmo cubano que generalmente hace el instrumento de la clave (Fig. 73).

Fig. 73

Re natural sincopado

Canta, clave, canta

Allegro moderato ♩ = 184

Mario Ruíz Armengol

9

Esta introducción, se repetirá cuatro veces a lo largo de toda la pieza, siendo una de las principales características. Es una obra que sugiere la forma ternaria A-B-C, tiene una introducción de cinco compases y con esta misma introducción Armengol va a terminar la pieza.

Los ritmos, al igual que la Danza anterior se encuentran escritos con ♩, ♪ y ♫, la melodía está en todo momento en la mano derecha. El motivo rítmico melódico de la parte A inicia en el c. 6, en la región de la tónica, con el acorde de Sol menor (primer grado) (Fig. 74). El tema principal tiene una duración de cuatro compases.

Fig. 74

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 6, indicated by 'c. 6'. A green rectangular box highlights the first four measures of the right-hand melody, labeled 'Tema'. A label 'Motivo rítmico melódico' points to the rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking 'p' (piano) is placed below the first measure of the right hand.

La parte B inicia en el c. 15, en la región de la tónica, con un cambio de textura, haciendo el tema B sincopado en la mano derecha, acompañado por dieciseisavos en la mano izquierda y con un tema melódico (Fig. 75).

Fig. 75

The image shows a musical score for a piano piece, continuing from the previous figure. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 15, indicated by 'c. 15'. An orange rectangular box highlights the first four measures of the right-hand melody, labeled 'Tema melódico sincopado'. A green rectangular box highlights the sixteenth-note accompaniment in the left hand, labeled 'Cambio de textura'. A dynamic marking 'D' (fortissimo) is placed below the first measure of the right hand.

Y cambiamos en el c. 27 al homónimo mayor (Fig. 76).

Fig. 76
c. 27

Homónimo mayor

Para posteriormente iniciar la parte C en el c. 33 (Fig. 77), en la región de la subdominante, con una progresión armónica que va de este compás y finaliza en el c. 36, pasando por los acordes de Si bemol con séptima menor, La disminuido, Sol con séptima menor, La con séptima menor, y llega a Re mayor en el c. 37, acorde que nos lleva a la tonalidad principal que es Sol menor en el c. 39 y después tenemos el motivo rítmico de la introducción en anacrusa al c. 48.

Fig. 77
c. 33

Inicio de C

Más adelante manda al *signo* y sigue sin repetición de la segunda casilla de la parte A, para continuar en el c. 53 y que tendrá una cadencia en el c.59 con un quinto grado descendido con novena mayor, que resuelve a Do mayor (cuarto grado) con séptima menor en el c. 60, para continuar con la última repetición de la introducción, esta vez desarrollada en seis compases y con un *diminuendo* progresivo (perdiéndose) en la región de la tónica (Fig. 78).

Fig. 78

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two sections: a red shaded area from measure 53 to 59, and a green shaded area from measure 60 to 65. A box labeled 'Introducción' is placed above the green area. The measure number 'c. 59' is written above the staff. The music consists of chords and melodic lines in both hands.

En la siguiente tabla (10), tenemos la estructura de la obra:

Tabla 10			
A= c. 1 al c. 14 (Introducción del c. 1 al c. 5) Región de la tónica (Sol)	B= c. 15 al c. 32 Región de la tónica (Sol), para posteriormente pasar a la subdominante (Do)	C= c.33 al 47 Región de la subdominante (Do), para posteriormente retornar a la región de la tónica (Sol)	A´= c. 48 al 65 (coda del c. 60 al 65) Región de la tónica (Sol)

6.4.3 DANZA CUBANA NÚMERO 10

Lleva el nombre de *Fantasiosa*, es la pieza con la cual terminamos el ciclo, está en Mi bemol mayor, en compás de 2/4 y con un tiempo sugerido de *Allegro* (Fig. 79).

Fig. 79

Fantasiosa

Allegro $\text{♩} = 104$ Mario Ruiz Armengol

10

Pedal sobre la tónica

Es una pieza de forma ternaria A-B-C, con una introducción de 8 compases, en la región de la tónica con un pedal de ésta (Fig. 79), con cuatro apariciones del motivo rítmico melódico de A (Fig. 80) a lo largo de toda la pieza, el cual tiene una duración de ocho compases y con coda de 7 compases, la pieza está escrita al igual que las dos piezas anteriores sobre las figuras rítmicas de ♩ , $\text{♩} \text{ ♩}$ y ♩ , la melodía está siempre en la M. d.

Tiene una introducción de ocho compases, que se desarrolla sobre el pedal de tónica en el bajo (Fig. 79). El motivo rítmico melódico de A inicia en el c. 9, con un acorde de La bemol (cuarto grado), en la región de la subdominante, con una nota pedal en el bajo en si bemol, que resuelve posteriormente al acorde Si bemol mayor (quinto grado) (Fig. 80).

Fig. 80

c. 9 Motivo rítmico melódico

Pedal sobre si bemol (quinto grado)

La parte B inicia en el c. 17 (Fig. 81), en la región del homónimo mayor del relativo menor (Do) de la tonalidad inicial, lugar donde tenemos una progresión armónica ascendente por tonos, que inicia en el acorde de Do mayor, para regresar al motivo rítmico melódico de A en el c. 29.

Fig. 81

c. 17 Inicio de B

En el c. 41 también tenemos una progresión armónica, pero esta vez va de Do mayor a La mayor con sexta añadida en el c. 40, para darle paso a la parte C, la cual inicia en el c. 41, en la región del homónimo mayor del tono relativo menor (Do) de la tonalidad inicial, en donde iniciamos en el acorde de segundo grado (Re menor), para posteriormente llegar a la tonalidad de La mayor con la N. c. (do sostenido) en el c. 53 (Fig. 82).

Fig. 82

N. c.

c. 53

p subito legato

A partir del c. 62 se inicia una progresión armónica que nos llevara a Mi bemol mayor en el c. 66, para volver al signo en el c. 74, y posteriormente mandarnos al segundo signo en donde hace una especie de alusión a la introducción, pero esta vez en la región de la tónica (Mi bemol), cabe mencionar que en el c. 81 y c. 83 tenemos los acordes de Mi bemol mayor (primer grado) y Fa mayor (segundo grado mayor) respectivamente, empleados a manera de sincopa en esta sección (Fig. 82).

Fig. 82

Acorde de Mi bemol mayor

Acorde de Fa mayor

c. 81

M.D.

ped.

Y finalmente en el c. 88 inicia la coda en la región de la tónica, que se extenderá a lo largo de siete compases, y finaliza con un acorde del sexto grado bemol en la M. i., con arpeggio del primer grado en la parte superior que termina en la tónica Mi bemol (Fig. 84).

Fig. 84

Acorde del sexto grado bemol

La siguiente tabla (11) nos muestra la estructura de esta pieza:

Tabla 11			
A= c. 1 al c. 16 (Introducción del c. 1 al c. 8) Región de la tónica (Mi bemol)	B= c. 17 al c. 40 Región del homónimo mayor del relativo menor (Do), para posteriormente regresar a la región de la tónica (Mi bemol)	C= c. 41 al c. 73 Región del homónimo mayor del relativo menor (Do), para posteriormente regresar a la región de la tónica (Mi bemol)	A´= c. 74 al c. 94 (coda del c.88 al c. 94) Región de la tónica (Mi bemol)

Daremos algunas sugerencias interpretativas para estas piezas.

6.5 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS Y DE ESTUDIO

Las danzas cubanas de Armengol son piezas con un carácter popular, por lo cual es necesario darles una intensión de ligereza e improvisación, además de tener el carácter de piezas jazzísticas, y por los motivos rítmicos las piezas, deben ser tocadas con la idea de que pudieran llegar a ser bailadas, a pesar de ser música de concierto.

Para lograr una mayor soltura al momento de tocar estas tres danzas cubanas, propongo hacer un estudio en staccato de la melodía, además de hacer un ejercicio de coordinación con la cabeza, en donde primero se haga un compás de dos cuartos marcado por la cabeza y posteriormente uno de cuatro cuartos, evitando hacer las ligaduras de prolongación, para lograr un mayor dominio del estudio en esta forma, en cuanto se domine este ejercicio, se tocará la pieza de forma cómo está escrita sin marcar el compás con la cabeza y notarás la diferencia al tocar, ya que se tendrá una mayor libertad y soltura al momento de ejecutar la pieza.

Para la introducción de la *Danza Cubana número 7* es necesario trabajar con pedales de resonancia cortos en el primer octavo de cada tiempo de estos 8 compases, procurando que la armonía no se confunda y solo dejando resonar el primer octavo de cada tiempo para evitar disonancias.

Del c. 9 al c. 16 pedimos que el pedal de resonancia solo sea puesto en el primer tiempo de cada compás, para darle la idea rítmica que necesita la pieza. En el c. 17 es importante destacar la melodía que se encuentra en la nota superior de la mano derecha, evitando que sea tapada por la armonía.

Es conveniente destacar el tema melódico que inicia en el c. 22, en el cual pondremos el pedal de resonancia sincopado y pondremos en primer plano la melodía de la M. d. tocándola en *f*.

Posteriormente en el c. 36 volveremos a poner el pedal sincopado, y destacaremos la melodía de la M. d., todo esto en el matiz de *p*, tal como indica la partitura. En el último compás de la pieza pondremos un pedal corto de resonancia, para dejar libres los armónicos del piano en el acorde de tónica con el cual concluye la pieza.

En la *Danza Cubana número 9*, sugerimos que el tiempo sea de ♩ =137, para darle el carácter que requiere la pieza.

En la introducción se hará un pequeño acento en la segunda negra con puntillo de los compases 1, 3 y 5, para marcar la sincopa que se encuentra en estos compases.

A partir del c. 6 el pedal de resonancia deberá ser puesto durante el primer octavo de cada compás, para darle el carácter rítmico que requiere la pieza.

Se hará un *decrescendo* que inicie en el c. 12 en *f*, en el c.13 *mf* y en el c. 14 en *mp*, para posteriormente hacer *p* en el c. 15 y a partir de esta sección implementaremos un pedal sincopado, para darle el carácter melódico que requiere el pasaje.

Del c. 21 al 24 pedimos que el pedal de resonancia sea corto, con duración de un dieciseisavo, para evitar las disonancias de los intervalos de segundas que hay en estos compases. Será puesto también de forma sincopada a partir del c. 27.

En el último tiempo del c. 31 pedimos llegar al matiz de *f*, para que en el c. 33 comience un *decrescendo* progresivo, que termine en *p* en el c. 36, para comenzar el *crescendo* pedido por el compositor en el c. 37.

Del c. 44 al c.46 pondremos el pedal de resonancia solo durante el primer octavo de cada compás, y será cambiado en el c. 47, para dejar un solo pedal de resonancia del c.47 al c. 51, este mismo pedal será dejado a partir del c. 60, hasta el final de la pieza.

En los primeros 8 compases de la *Danza Cubana número 10*, en la introducción emplearemos el pedal de resonancia por compás, posteriormente, a partir del c. 9 será por cada tiempo del compás.

En el c.17 ejecutaremos un *crescendo* iniciando en *p*, haciendo en el c. 19 un *mp*, posteriormente en el compás 21 *mf*, para posteriormente hacer *f* en el primer tiempo del c. 22, e iniciar con un *diminuendo* en el segundo tiempo del c. 22, que se prolonga hasta el c. 25, llegando al matiz de *p*.

Del c. 37 al c. 40 haremos un pedal sincopado, con el respectivo *crescendo* que indica la partitura. Para posteriormente del c. 41 al c. 46 hacer un pedal de resonancia por compás, posteriormente en el c. 49 iniciaremos con el pedal por tiempo y destacaremos la melodía que se encuentra en la nota superior de la M. d., para que no se pierda con la armonía, hasta el c. 52, en donde iniciaremos con

el pedal sincopado, que se mantendrá hasta el c. 70 en donde se quitará, para que se escuche la escala ascendente limpiamente.

En el c. 76 será puesto el pedal por compás como en la introducción, hasta el c. 80 en donde se realizará de manera sincopada, hasta el c. 93 donde se hará un *crescendo* junto con el arpeggio, para terminar en *f* en el último compás de la pieza, junto con un *ritardando* en el último tiempo del arpeggio, y se dejará un solo pedal de resonancia hasta el final de la pieza.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo de investigación abordé cinco obras de cinco compositores de diversos periodos musicales, que van desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, cada uno de ellos con un estilo compositivo propio y con diversos aportes a la cultura musical.

Reconozco que fue todo un reto la organización de información de diversas fuentes escritas y digitales, relevantes para cada uno de los capítulos de las presentes Notas al programa, sin embargo considero que es una práctica a la que todos los intérpretes deberíamos de estar acostumbrados, para el enriquecimiento interpretativo de nuestras obras.

En el caso de la *Suite Francesa No. 4 en Mi bemol mayor BWV 815* de Johan Sebastian Bach, una de las dificultades con las que me encontré fue que el compositor no tiene obras para el piano propiamente, sin embargo concluyo que es importante seguir formando pianistas con el repertorio de este compositor, por su gran aporte a la pedagogía musical, así como su desarrollo del contrapunto en el barroco, que se ve reflejado en la belleza de sus obras, tanto en el piano como en diversos instrumentos de esta época, como parte de su legado musical, el cual abarca todos los géneros formales existentes en ese periodo. Es importante el resultado en cuanto a los cuidados de sonoridad y la forma correcta de emplear los adornos en la obra de Bach, debido a que esta Suite fue pensada para el clavecín, aunque considero que es un buen resultado la interpretación obtenida de esta Suite en el piano.

Fue atractivo ver como se fue dando la aceptación del instrumento por la sociedad europea, con las mejoras técnicas, que fueron implementando los constructores, desencadenó una evolución del repertorio pianístico. Los avances de los constructores, les permitieron a los compositores explorar nuevas posibilidades sonoras y técnicas en el piano.

Cuando investigué todas las obras que desarrolló Beethoven para el instrumento como solista y como parte de los conjuntos de cámara, pude observar cómo el instrumento se introdujo dentro de la vida cultural. Comprendí porqué sus sonatas para piano son tomadas como obras paradigmáticas de esta forma musical.

En el caso de Chopin, fue importante ver todos los aportes que realizó al estudio, por medio de los cuales contribuyó a la renovación del virtuosismo de los intérpretes, no solo como un proceso mecánico, sino como un proceso artístico, utilizando a este como medio de expresión para crear arte, con el estudio de estas obras se pueden adoptar estrategias de estudio para facilitar el abordaje de esta forma musical, tal como lo hice en el presente trabajo.

En la sección de Ravel, me encontré con la dificultad de que gran parte de la información se encontraba en inglés o en francés, por lo cual tuve que echar mano de mis conocimientos en otros idiomas para poder hacer paráfrasis de la información encontrada, y por medio del cual me di cuenta que aún hay mucha información que está esperando poder ser traducida, para estar al alcance de todos los intérpretes de habla hispana, por lo cual considero que es importante seguir estudiando otros idiomas, para seguir teniendo la posibilidad de obtener y traducir información.

Así como también creo que es importante mantener en forma la práctica de escribir y seguir redactando documentos que aporten algo a la cultura musical de mi país.

Una de las sorpresas durante la investigación fue ver que casi no hay información sobre Mario Ruiz Armengol, las fuentes escritas son pocas, por lo cual tuve que recurrir sobre todo a medios electrónicos para abordar este capítulo, y no solo eso, si no también tuve que echar mano de mi instinto de investigación para poder concluir en que sus *Danzas Cubanas*, son el resultado de una mezcla cultural entre México y Cuba, mestizaje que se dio con diversas formas musicales tales como la Danza y el Danzón, con la llegada de los inmigrantes cubanos a finales del siglo XIX.

Considero que ese capítulo en específico, es un aporte a la historia de la música mexicana, que espero les sea de utilidad a futuros intérpretes que estén atraídos en abordar este repertorio.

Fue fabuloso ver como gran parte de las sugerencias dadas por los profesores durante la carrera se encuentra en los libros, sugerencias interpretativas de sonoridad, de tiempo y propuestas de estudio. Es de llamar la atención como uno se va apropiando de esta información para poder implementarla en el instrumento, enriqueciendo así la interpretación de las obras.

Creo que este trabajo es el resultado de todas las habilidades adquiridas a lo largo de toda mi formación profesional, tanto en la parte práctica como en la teórica,

aunque considero que los músicos profesionales tenemos una gran responsabilidad no sólo en la práctica interpretativa musical, sino también en la creación de información que nos permita tener un acercamiento hacia las obras que abordamos, sobre todo en la música mexicana, de la cual generalmente hay poca información.

Las sugerencias interpretativas y de estudio que propuse en el presente trabajo, son el resultado de mis propias técnicas para lograr el dominio de las obras, así como en el caso del análisis, fue una forma de acercamiento a las prácticas compositivas de cada compositor, para facilitar aspectos como la memoria, comprendiendo la estructura y la armonía empleada en pasajes clave, de igual forma las sugerencias de agógica son el resultado de la información obtenida en esta investigación.

Finalmente, considero que todo buen intérprete, debería ejercer ambas prácticas, para enriquecerse como artista y para mantener un buen nivel, dentro del medio laboral, tan competitivo en nuestros días, teniendo un plus a su favor, que es la capacidad de realizar interpretaciones informadas y aportar información relevante para la práctica del arte musical.

ABREVIATURAS

A. c.- Acorde común

C.- Compás

ff - Fortísimo

f - Forte

Fig.- Figura

M. d.- Mano derecha

mf - Mezzoforte

M. i.- Mano izquierda

mp - Mezzopiano

N. c.- Nota común

N. de p.- Nota de paso

p - Piano

pp - Pianísimo

pág.- Página

BIBLIOGRAFÍA

- AMERICA SALSA. (s.f.). *El baile conga*. Recuperado el 10 de abril de 2017, de www.americasalsa.com: www.americasalsa.com/baile/conga.html
- BAL Y GAY, J. (1959). *Chopin*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAROQUEMUSIC. (s.f.). *baroquemusic.org*. "Recuperado el 25 de noviembre de 2017", de baroquemusic.org: <http://baroquemusic.org/>
- BARRIENTOS, J. J. (29 de marzo de 2007). *Algo más que boleros*. "Recuperado el 13 de abril de 2017", de Los Elementos del Reino: loselementosdelreino.blogspot.mx/2007_03_01_archive.html
- BENT, I. D. (20 de enero de 2001). Análisis. "Recuperado el 15 de febrero de 2018", de www.oxfordmusiconline.com: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>
- BUSTO, J. L. (23 de marzo de 2012). *La suite, las suites*. "Recuperado el 8 de marzo de 2017", de <http://orfeoed.com>: <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/formas-musicales/la-suite-las-suites/>
- CASELLA, A. (1957). *El piano*. Buenos Aires: Ricordi.
- COMELLAS, J. L. (1995). Nueva historia de la Música. Ediciones internacionales Universitarias.
- CORONA, G. (2009). *Mario Ruiz Armengol, Obra completa para arpa*. México: Ediciones Mexicanas de Música A.C.
- DE GRIAL, H. (1973). *Músicos mexicanos*. México D.F.: Diana.
- DIAZ, B. C. (2002). *La Calle de los sueños, vida y obra de Mario Ruiz Armengol*. Veracruz, Ver.: Pentagrama.
- DUFOURQ, N. (1961). *Breve historia de la música*. París: Fondo de Cultura Económica.
- EPRL. (28 de agosto de 2014). *La guaracha*. "Recuperado el 11 de abril de 2017", de www.encyclopediapr.org: www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=08042302
- FRONTISPICE. (s.f.). *Maurice Ravel*. "Recuperado el 5 de marzo de 2017", de www.maurice-ravel.net: <https://www.maurice-ravel.net/delage.htm>
- GAVOTY, B. (1987). *Chopin*. Buenos Aires: Méxio J. Vergara.
- GAYMAR, K. (1946). *Historia del piano y de sus grandes maestros*. Buenos Aires: Centurión.

GUARDIA, E. d. (1953). *Las sonatas para piano de Beethoven, historia y análisis*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

HADDEN, J. C. (1960). *Chopin*. Buenos Aires: Schapire.

HODEIR, A. (1988). *Las formas de la música*. México, D. F.: EDAF.

ICH. (s.f.). *ich.unesco.org*. "Recuperado el 28 de octubre de 2017", de *ich.unesco.org*:
<https://ich.unesco.org/en/RL/rumba-in-cuba-a-festive-combination-of-music-and-dances-and-all-the-practices-associated-01185>

JSBACH. (s.f.). *www.jsbach.org*. "Recuperado el 27 de octubre de 2017", de *www.jsbach.org*:
<http://www.jsbach.org/completebwv.html>

KELLY, B. L. (s.f.). *Maurice Ravel*. "Recuperado el 3 de diciembre de 2016", de *www.oxfordmusiconline.com*:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52145?q=Ravel&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

KÜHN, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Nueva York: Idea Books.

LANDOLFI, H. (s.f.). *Historia del piano*. "Recuperado el 14 de enero de 2017", de *www.pianomundo.com*: <http://www.pianomundo.com.ar/informacion.htm>

LATHAM, A. (s.f.). *"Air"*. "Recuperado el 17 de noviembre de 2016", de *www.oxfordmusiconline.com*:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/opr/t114/e129?q=AIR&search=quick&pos=2&_start=1

LICONA, S. (2002). *Mario Ruiz Armengol*. "Recuperado el 10 de enero de 2017", de *www.cronica.com.mx*: <http://www.cronica.com.mx/notas/2002/41151.html>

MADERA, H. F. (1990). Prefacio. En A. M. RUIZ, *19 danzas cubanas*. Veracruz, Ver.: Instituto Veracruzano de Cultura.

MASSIN, J. (1987). *Ludwing van Beethoven*. Madrid: Turner.

NICHOLS, R. (2011). *Ravel, nuevo refugio*. Londres: Yale University Press.

PADEREWKSKI. (1949). *Studies for piano*. Warsaw, Poland: Paderewski.

PEDRO, D. d. (2004). *Manual de formas musicales (curso analítico)*. Chile: Real Musical.

PÉREZ, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Istmo.

- PETIT, P. Y. (1975). *Ravel*. Madrid: Espasa Calpe.
- RANDEL, D. M. (2001). *Diccionario Harvard de música*. Madrid, España: Akal.
- RATALINO, P. (1982). *Historia del piano, el instrumento, la música y los intérpretes*. Milán: SpanPress.
- RETMNANT, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona, España: Manon troppo.
- ROLAND, M. (1921). *Maurice Ravel y su obra*. Bilbao, España: Unión musical española.
- ROLAND, M. (1952). *Ravel*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- ROLDÁN, R. (1998). *Análisis de las formas musicales*. Madrid, España: Ediciones Si bemol.
- ROMERO, C. M. (agosto de 2006). *La danza como introducción a la forma musical*. "Recuperado el 11 de abril de 2017", de www.filomusica.com: www.filomusica.com/filo77/danza.html
- RUIZ, P. S. (4 de marzo de 2004). *Biografía*. "Recuperado el 14 de abril de 2017", de www.mruizarmengol.com: www.mruizarmengol.com/biografia.html
- SADIE, S. (2000). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Madrid: Akal.
- SALAZAR, A. (1951). *Juan Sebastián Bach: un ensayo*. México: El Colegio de México.
- SAMSON, J. (s.f.). *Frédéric Chopin*. "Recuperado el 10 de diciembre de 2016", de www.oxfordmusiconline.com:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1358?q=chopin&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit.
- SANCHEZ, d. I. (1923). *El folk-lor en la música cubana*. La Habana, Cuba.
- SCHOLES, P. A. (1984). *Diccionario Oxford de la música*. Barcelona: Sudamericana.
- VALLETA, I. (1945). *Chopin: la vida, obra y amores del gran músico*. Buenos Aires: Atalaya.
- WILLIAMS, J.-P. (2002). *The piano*. Nueva York: Billboard Books.
- YANKELEVICH, V. (1951). *Ravel, el músico y su obra*. Buenos Aires: Lesada.
- ZAMACOIS, J. (2007). *Curso de formas musicales*. Madrid, España: Mundimúsica.