



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

TOCCATA, PRELUDIOS, ESTUDIOS Y CONCIERTO SOLISTA

Notas al programa: *Obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Manuel María Ponce y Sergei Prokofiev.*

Para obtener el título de licenciatura en Música Piano

que presenta Saraí Hernández Castro

Asesor para el trabajo escrito: Dra Artemisa Reyes Gallegos

Asesor para el examen práctico: Mtro. Paolo Mello

Ciudad de México a febrero de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A veces volteo al cielo, sonrío y digo “Yo sé que fuiste tú”...
En memoria de mis primos Alte, Coquito y Edy.*

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, principalmente a mis padres Laura y Marco que siempre me apoyaron, estuvieron ahí y me han demostrado su amor.

A mis hermanos Toño y Mimí gracias por su inspiración y amor.

A mi abuelita Coty, mis tíos, tías, primos, primas y sobrinos, gracias por su cariño.

A mis maestros de instrumento que no solo me enseñaron la teoría y la práctica musical, sino también el amor hacia el piano: Dula Cedillo, María Elena Mercado, Olga Ruiz, Camelia Goila, Tere Frenk, Armando Merino y en especial a Paolo Mello quien gracias a su constante ayuda, paciencia y pasión por la música hizo posible esta titulación, muchas muchas gracias.

A mi asesora teórica la doctora Artemisa Reyes Gallegos gracias por su amabilidad y calidez para ayudarme a relizar con trabajo escrito.

A mis sinodales: Paolo Mello, Artemisa Reyes, Tere Frenk, Monique Rasetti y Mauricio Ramos gracias por su tiempo y apoyo.

A la UNAM por permitirme realizar mis estudios, conocer gente maravillosa y desarrollarme como artista.

A mis amigos pianistas con quienes comparto aventuras, Quique, Fer, Mitch, lo, César, Richard, David, Roque, Denisse, a todos gracias totales. A mis amigos Ariadna, Mandoki, Mariana, Amanti, Gaby, Fany, Omar, Sol, Gabriel, Luis, Oliva, Said... a todos.

A mis alumnos que me enseñaron la profesión de la docencia, en especial a Ely.

A todas las personas que me permitieron realizar a su lado el bello arte musical, compartiendo hermosos momentos y haciendo amistad: HDB, Jorge, Maria Elva, Aide, Miguel Pacheco y la familia Ramos Juárez, gracias.

A todos los quiero, admiro y agradezco infinitamente.

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| PROGRAMA DEL CONCIERTO | I |
| INTRODUCCIÓN | II |
| <i>TOCCATA EN DO MENOR BWV 911 DE JOHANN SEBASTIAN BACH</i> | 1 |
| CONTEXTO HISTÓRICO MUSICAL DEL PERIODO BARROCO | 1 |
| TEORÍA DE LOS AFECTOS | 2 |
| JOHANN SEBASTIAN BACH, DATOS BIOGRÁFICOS | 9 |
| CONTEXTO DE LA OBRA | 12 |
| <i>TOCCATA</i> | 12 |
| ANÁLISIS ESTRUCTURAL | 14 |
| REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS TÉCNICO – INTERPRETATIVAS | 26 |
| PRELUDIOS ENCADENADOS DE MANUEL M. PONCE | 28 |
| CONTEXTO HISTÓRICO MUSICAL DEL SIGLO XX EN MÉXICO | 28 |
| MANUEL M. PONCE, DATOS BIOGRÁFICOS | 32 |
| CONTEXTO DE LA OBRA | 37 |
| PRELUDIO | 38 |
| ANÁLISIS ESTRUCTURAL | 43 |
| REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS TÉCNICO – INTERPRETATIVAS | 52 |
| 14 ESTUDIOS OP. 2 DE SERGEI PROKOFIEV | 55 |
| CONTEXTO HISTÓRICO DEL SIGLO XX EN RUSIA | 55 |
| SERGEI PROKOFIEV, DATOS BIOGRÁFICOS | 58 |
| CONTEXTO DE LA OBRA | 63 |
| EL ESTUDIO | 63 |
| ANÁLISIS ESTRUCTURAL | 66 |
| REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS TÉCNICO – INTERPRETATIVAS | 84 |
| CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN DO MENOR, NO. 3 OP. 37. DE LUDWIG VAN BEETHOVEN | 88 |
| CONTEXTO HISTÓRICO MUSICAL DEL CLASICISMO | 88 |
| LUDWIG VAN BEETHOVEN, DATOS BIOGRÁFICOS | 94 |
| CONTEXTO DE LA OBRA | 100 |
| EL CONCIERTO SOLISTA EN EL CLASICISMO | 102 |
| ANÁLISIS ESTRUCTURAL | 106 |
| REFLEXIÓN PERSONAL Y SUGERENCIAS TÉCNICO – INTERPRETATIVAS | 122 |

| | |
|---------------------|------------|
| CONCLUSIONES | 127 |
| BIBLIOGRAFÍA | 128 |
| ANEXOS | 134 |

PROGRAMA DEL CONCIERTO

Toccata en do menor, BWV 911

J. S. Bach (1685-1750)

Preludios Encadenados

Manuel M. Ponce (1882-1948)

4 Estudios Opus 2

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Concierto para piano y orquesta en do menor, No. 3 Opus 37

L. V. Beethoven (1770-1827)

Allegro con brío

Largo

Rondo – Allegro

INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas se exponen las *Notas al programa*, las cuales se desarrolla de acuerdo con las obras que conforman el recital del examen profesional.

El repertorio fue escogido con el deseo de hacer un recorrido a través de diferentes estilos dentro de la literatura pianística, y está conformado por la *Toccata* BWV 911, de Johann Sebastian Bach, los *Preludios Encadenados* de Manuel María Ponce, los *Cuatro Estudios* Op. 2, de Sergei Prokofiev y el *Concierto para piano y orquesta No. 3*, de Ludwig van Beethoven.

Justificando este programa, considero básica, para el aprendizaje de cualquier instrumento de teclado, la música de Johann Sebastian Bach. Sus obras de lenguaje polifónico son consideradas importantes en el repertorio pianístico y es por ello que elegí la *Toccata* en do menor BWV 911. Después escogí música de Manuel María Ponce, por valorar la música mexicana de concierto y por las características de la obra *Preludios Encadenados*, la cual se considera modernista dentro del catálogo del compositor. Continué con los *Cuatro Estudios* de Sergei Prokofiev, considerándolos primero como un reto personal el abordar estudios virtuosos del compositor ruso y al mismo tiempo conocer su singular lenguaje musical. Y para finalizar opté por el *Concierto para piano y orquesta No.3* de Ludwig van Beethoven, interesándome principalmente en abordar la forma del concierto solista.

El propósito del presente trabajo es aportar información sobre las obras ya mencionadas, con el objetivo de obtener herramientas teóricas y prácticas para una buena interpretación.

En cada capítulo se encuentran los contextos históricos de los periodos en que fueron escritas dichas obras, datos biográficos del compositor, información de la forma musical de la obra así como de su contexto, su análisis estructural y sugerencias técnico interpretativas que constituyen mi aportación personal.

Los contextos históricos que corresponden a las obras del repertorio, son: el barroco, el clasicismo, y el siglo XX en México y en Rusia. En dichos apartados menciono datos históricos importantes y su influencia en las artes, así como las características de la sociedad de la época, y del estilo musical. Dicha información tiene como finalidad acercarse al pensamiento de la sociedad de aquella época.

Con el mismo objetivo menciono datos biográficos del compositor ordenados de acuerdo a los lugares donde vivió para visualizar mejor su trabajo y/o su periodo formativo. También añado un breve contexto de la obra con datos específicos, como fecha de composición y su relación con la vida del autor.

Parte de este trabajo incluye datos sobre la forma musical *Toccata*, *Preludio*, *Estudio* y *Concierto solista*. En este apartado menciono parte de su historia, su desarrollo y los compositores que las han utilizado. Y aunque la *Toccata*, el preludio y el estudio son formas con estructuras libres, pretendo describir sus características. La idea es que el hilo conductor del recital en relación con el trabajo escrito sea la forma de la pieza musical.

Continúo con el análisis de la obra, que es de igual importancia para la interpretación, ya que sin la comprensión armónica y estructural se dificultaría su aprendizaje. Las obras que conforman el programa son de amplias dimensiones y están descritas mediante partes y secciones, de manera que se comprenda su estructura y armonía. A este apartado añado extractos de las partituras de la obra que considero relevantes, como los temas principales.

Y para finalizar agrego una reflexión personal con sugerencias técnico interpretativas que conforman mi aportación personal a este trabajo. Ahí presento consejos sobre cómo abordar y estudiar pasajes que, según mi criterio, poseen ciertas dificultades, asimismo incluyo consejos sobre el uso de pedales y tiempos.

Todo el trabajo aporta herramientas para un conocimiento más amplio de las obras, ayudando al desarrollo interpretativo y esperando aportar elementos a futuros intérpretes.

La realización de este trabajo no solo muestra datos teóricos, sino también parte de mi propia experiencia al interpretar dichas obras, y a pesar del conocimiento aún no profundizado que aquí se muestra, sinceramente espero que este trabajo sirva de ayuda y motivación para mis compañeros.

TOCCATA EN DO MENOR BWV 911 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Contexto histórico musical del periodo barroco

El periodo barroco se puede definir dentro de un intervalo de tiempo que tiene ciertas características, y “en la historia de la música se acepta de un modo generalizado que el barroco se encuentra limitado por el renacimiento y el clasicismo”.¹ Por otra parte, los estudiosos lo delimitan entre los años 1600 y 1750, y para una mejor visión lo dividen en tres etapas: el barroco temprano, el barroco medio y el barroco tardío.

Tomando en cuenta la situación cultural de la época, a Italia se le considera la cuna de este estilo, no sólo por el desarrollo que tuvo durante el Renacimiento en diversas áreas como la arquitectura, la escultura y los avances científicos de Galileo Galilei, si no también como efecto de la Contrarreforma. El poder eclesiástico radicado en Roma utilizó el arte como medio expresivo religioso para acercar a los fieles, y de esta manera, indirectamente ayudó al desarrollo artístico.²

El término Barroco se utilizó por primera vez en una crítica para significar audacia, dureza e incoherencia de la ópera *Hippolyte et Aricie* del compositor francés Jean Philippe Rameau.³ Así mismo en portugués existe la palabra *Barruco*, de la cual pudo derivarse y cuyo significado es: perla de forma irregular.⁴ Se puede entender que en un principio se usara de manera despectiva, ya que se consideraba a la nueva tendencia una forma deteriorada del Renacimiento.⁵

¹ (CAMINO, 2002, pág. 19).

² (WALTER, 2005, pág. 30).

³ (STANLEY, 2001).

⁴ (MALVERDE, 1981, pág. 7).

⁵ (BUKOFZER, 1947, pág. 17).

Uno de los principios estéticos del barroco fue la expresión de las emociones; esta idea tuvo sus bases en el surgimiento del humanismo y la filosofía de la Contrarreforma. Durante el barroco, el desarrollo de las artes (la pintura, la escultura y la música) mostró influencias de la retórica clásica de los griegos; en Alemania los teóricos desarrollaron analogías entre la retórica y la música. A esta teoría estética se le conoce como la Teoría de los afectos.

Teoría de los afectos

Influenciados en la oratoria griega que exponía el uso de ciertos modos para afectar las emociones, los músicos teóricos del siglo XVII discutieron que el efecto de un texto podía reflejarse en una melodía para producir en el oyente la emoción deseada. Esta idea fue en su momento el tema de diversos tratados, en los cuales se alegaba que cualquier obra ya fuera vocal o instrumental debería expresar un afecto: alegría, tristeza, amor, odio, etc.

En esta época, tal teoría fue producto de una era de racionalismo que intentaba ordenar las emociones humanas, según Johann Mathesson: “todo lo que ocurra sin un elogiado afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada”.⁶

La relación de los músicos del periodo barroco con las ideas de la retórica tiene dos fundamentos, el primero es la influencia del Renacimiento por revivir los ideales de la cultura clásica griega⁷ (surgiendo el género de música poética con similitud a la poética literaria) y como segundo, la necesidad de los compositores de reflejar por medio de sus obras su capacidad de conmover y agitar los afectos de un auditorio tal como los oradores hacían con sus discursos.

A los estados emocionales se les llamó afectos o pasiones del alma y el tratado teórico que tuvo mayor influencia entre los artistas de este periodo fue *Les passions de l'âme* (1649) de René Descartes.

⁶ (CANO, 2000, pág. 46).

⁷ Los orígenes de la Teoría de los afectos se remontan, en la Antigüedad, a la Teoría de la Música de las Esferas y al *ethos* griego.

En dicho tratado Descartes define las pasiones o emociones del alma (sentimientos), que son causadas, sostenidas o fortificadas por el movimiento de los espíritus a los cuales llama 'espíritus animales'. Los espíritus animales son partes ligeras de la sangre que a causa de un estímulo se mueven al cerebro y agitan el alma, provocando alguna pasión o afecto (amor, odio, alegría, tristeza, deseo etc.). Cada movimiento de los espíritus es determinado por alguna de las siguientes causas: lo que percibimos con nuestros cinco sentidos, alguna fantasía producto de la imaginación, algún recuerdo, temor, obsesión etc., o el temperamento personal. A partir de esta teoría cada músico y compositor elaboró su propio estudio especulativo para crear un sistema que le permitiera analizar y manejar los afectos.⁸

Por ejemplo, Johann Joachim Quantz⁹ decía que para reconocer el afecto predominante en una obra, se debían considerar cuatro elementos: a) los modos, b) los intervalos y las figuras rítmicas, c) las disonancias y los ornamentos y d) las indicaciones de *tempo* y de carácter.¹⁰

La idea de mover el ánimo y los sentimientos mediante la música fue base para la realización de diversos tratados que tenían como finalidad organizar la gramática musical. Sin embargo esto no quiere decir que haya una codificación de las figuras musicales equivalentes a figuras retóricas.¹¹

Dentro de los tratados de composición más relevantes de la época, se encuentran el de Marc Antoine Charpentier (*Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de l'Accompagnement, 1670 [?]*) [sic], Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre, 1713*) y Jean Philippe Rameau (*Traité de Harmonie, 1722*)¹² quienes relacionan ciertos afectos con cada tonalidad, por ejemplo Charpentier vinculaba lo alegre y guerrero a la tonalidad de do mayor, mientras

⁸ (CANO, 2000, págs. 49 - 58).

⁹ Compositor, teórico y flautista alemán, maestro de Federico el Grande y autor de un importante tratado de flauta (1697-1773).

¹⁰ (CANO, 2000, pág. 62).

¹¹ (CARRILLO VIVEROS).

¹² (CANO, 2000, pág. 63).

que para Mattheson, dicha tonalidad generaba cólera, enfado e impertinencia, y para Rameau significaba avivado y regocijante.¹³

Por otro lado se encuentra la creación del discurso. Según la retórica existen dos partes: la primera es la *Dispositio*, en donde las ideas o el tema (descubiertas en la *Invention*) son ordenados de manera eficaz y oportuna, y la segunda parte es el desarrollo del discurso en donde los retóricos reconocieron seis pasos:

1.-*Exordium* es la introducción en donde se atrae al público (introducción).

2.-*Narratio* donde se expone un marco preparatorio (presentación del motivo).

3.-*Propositio* se presenta el argumento de la obra (temas).

4.-*Confutatio* se expresan ideas a favor y en contra acerca del tema (refutar)(desarrollo).

5.-*Confirmatio* después del debate en *Confutatio*, se reexpone el argumento principal y se retoman las ideas elegidas pero esta vez con mayor intensidad (reexposición).

6.-*Peroratio* donde se resume el tema con alguna conclusión y a veces termina de la misma forma como empezó (*coda*).¹⁴

Los compositores de los siglos XVII y XVIII conocían la elaboración del discurso según la retórica y lo aplicaban a sus obras, utilizando los elementos de la *Dispositio*.

Con esta breve reseña sobre la Teoría de los afectos se puede comprender la estrecha relación entre la música barroca y la retórica musical. La idea de componer obras musicales que expresaran, transmitieran y afectaran las emociones del oyente formaban parte de la ideología del Barroco.

¹³ (CANO, 2000, pág. 64).

¹⁴ (BARTEL, 1997, pág. 80).

La relación con la retórica como elemento narrativo le da a la música una importancia como lenguaje, porque va más allá de lo que puede narrar y se acerca a lo intangible, en términos barrocos a lo divino, permitiendo describir lo imposible de mostrar en otro lenguaje.¹⁵

Características generales de la música barroca

- Predominio de la música vocal:
Desarrollo de estilo y formas vocales como el recitativo, la cantata, el oratorio y los comienzos de la ópera.
- Crecimiento de las formas musicales instrumentales:
Aparición de diferentes formas instrumentales, por ejemplo, la toccata, el preludio, el aria, la fuga etc.
- Monodia acompañada:
Tipo de textura musical en que una voz solista es acompañada por instrumentos, es decir, melodía acompañada.
- Bajo continuo:
Elemento de la composición que caracteriza al periodo barroco, por el cual el compositor escribe la línea del bajo y deja al ejecutante la realización de la armonía.
- Polifonía:
Textura musical que combina dos o más voces simultáneas.
- Contrapunto:
Técnica de composición musical que estudia la relación entre dos o más melodías simultáneamente.
- Desarrollo físico y técnico de los instrumentos:
Búsqueda del mejoramiento sonoro en los instrumentos por parte de los fabricantes, lo que conlleva a un desarrollo de la técnica por parte de los ejecutantes.

¹⁵ (CÁCERES ORTIGOZA, 2016, pág. 2).

Barroco temprano (1600 - 1650)

La búsqueda e innovación del estilo por parte de los compositores de esta época fue progresiva; la experimentación con nuevos elementos iba en aumento: cromatismo, disonancia, monodia, recitativo y bajo continuo.¹⁶ Al mismo tiempo se retomó la representación del drama de la tragedia griega que dio origen a la ópera.

En Italia se desarrolló la música vocal y la instrumental, ya que contaba con compositores, intérpretes y mecenas que movilizaban las nuevas corrientes de composición, y para finales del siglo XVII su influencia fue extendiéndose por toda Europa. La imprenta musical ayudó notablemente a este fenómeno, como también lo hizo el desplazamiento de los compositores e intérpretes que viajaban de un país a otro en busca de trabajo. Durante este periodo se libró la guerra de los treinta años (1618-1648) la cual tuvo consecuencias políticas, religiosas y sociales.¹⁷

Entre los compositores más destacados se encuentra Claudio Monteverdi (1567 - 1643) y Jacopo Peri (1561 - 1633) los cuales compusieron las primeras óperas y motivaron a la aparición de teatros en Italia que fueron financiados por familias como los Médicis y los Gonzaga.¹⁸ Otro precursor fue Giovanni Gabrieli (c. 1554/1557 - 1612), compositor conocido por su trabajo en el ámbito de la música instrumental.

Barroco medio (1650 - 1700)

En este momento la música vocal tuvo diversas innovaciones tanto en la música sacra como en la ópera. En Italia surgió el *Aria da capo* y la *cantata* con la intención de resaltar el virtuosismo del cantante, al igual que el oratorio que es formalmente cercano a la ópera. También surgió el concierto y la sonata en trío y para solista, las cuales agradaron al público y se desarrollaron.

¹⁶ (CAMINO, 2002, pág. 21).

¹⁷ Este movimiento se desarrolló en Europa central, su origen político fue entre los partidarios de la Reforma y la Contrarreforma. (WALTER, 2005, pág. 30).

¹⁸ Dichas familias fungían como mecenas de los artistas de la época, en diversas áreas como la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, etc.

En Francia, el compositor Jean Baptiste Lully (1632 - 1687) adaptó la ópera al gusto francés, dándole protagonismo al ballet y a la orquesta.¹⁹ Este espectáculo bajo su dirección llegó a ser famoso en Europa por el alto nivel técnico de sus instrumentistas.²⁰

En Italia, al igual que el género operístico, se desarrolló la música instrumental y la fabricación de instrumentos, apareciendo los prestigiosos lauderos como Amati, Stradivarius y Guarneri.

Barroco tardío (1700 - 1750)

La tonalidad quedó establecida en esta etapa. No fue cuestión de un solo compositor o escuela, más bien surgió paralelamente en la ópera napolitana y en la música instrumental de la escuela de Bolonia y Rameau.²¹ Una vez establecida la tonalidad, la polifonía y la armonía se fusionaron, creando una nueva técnica compositiva, que permitió el desarrollo de nuevas formas musicales que enfatizaron el virtuosismo del instrumentista. Algunas de esas formas son, la sonata para solo o en trío, el *concerto grosso*, y para solista, preludios, fugas, fanfarrias, corales, *suites* y *toccatas*.²²

En este momento aparecieron los *castrati*²³, que son personajes del virtuosismo vocal, quienes, para preservar su voz infantil (voz blanca) clara y aguda, se sometían a un procedimiento quirúrgico mediante el cual eran castrados. Su desarrollo musical estaría a cargo de un maestro y obtenían una buena educación por parte de algún mecenas como la iglesia o familias acaudaladas. Su fama se intensificó con las óperas italianas, motivando a que los compositores expusieran sus voces en sus obras.

¹⁹ La ópera se originó en Florencia hacia finales de siglo XVI.

²⁰ (CAMINO, 2002, pág. 23).

²¹ (BUKOFZER, 1947, pág. 229).

²² (CAMINO, 2002, pág. 25).

²³ Castrados.

Para finales del siglo XVII la música Italiana y el estilo francés estaban siendo asimilados de diferente manera en el centro de Europa, provocando que cada región desarrollara un estilo musical propio.²⁴

- En Italia se resaltó el elemento melódico, desarrollando géneros dominantes como la *cantata*, la ópera, el oratorio, la sonata para solista y el concierto.
- En Francia la ópera se fusionó con el teatro y la danza. La viola da gamba y el clave tuvieron mayor desarrollo en este país.
- En Inglaterra, la ópera se relacionó con el teatro, dando pie a la semi-ópera²⁵, y un género autóctono fue la música para *consort* de violas.²⁶
- En Alemania se le dio importancia al contrapunto y se desarrolló el coral luterano con letra en alemán. Algunas formas predilectas fueron el preludeo y fuga, la fantasía, la cantata sacra y el concierto.
- En España se desarrolló la música vocal sacra (apegada a las formas antiguas) y la zarzuela²⁷, arias, canciones populares y danzas influenciadas por el estilo italiano.²⁸
- En las colonias sudamericanas se vio reflejada la influencia española y portuguesa, y la iglesia continuó apoyando la creación de música sacra. Como dato histórico en la Nueva España, al músico Manuel de Sumaya se le atribuye la primera ópera seria de América: *La Parténope*, en 1711.²⁹

²⁴ (CAMINO, 2002, pág. 28).

²⁵ “Obra de teatro con cuatro o más episodios separados que incluyen canto, baile, música instrumental y efectos escénicos, la forma floreció en Inglaterra entre 1673 y 1710. (PRICE & K. STEIN, 2001).

²⁶ (CAMINO, 2002, pág. 30).

²⁷ La Zarzuela es un tipo de teatro musical en el que la palabra hablada se alterna con música y también contiene fragmentos cantados e instrumentales. Por su origen y desarrollo es un género estrictamente español (K. STEIN & ALIER, 2001).

²⁸ (CAMINO, 2002, pág. 31).

²⁹ (H. RUSSELL, 2019).

Johann Sebastian Bach, datos biográficos

El único propósito y razón final de toda la música debería ser la gloria de Dios y el alivio del espíritu

*J. S. Bach*³⁰

Johann Sebastian Bach fue uno de los principales compositores alemanes del periodo barroco y, dentro de la literatura de los instrumentos de teclado, el más importante. Su amplio catálogo de composiciones abarca obras vocales como: oratorios, misas, cantatas, pasiones, corales; y obras instrumentales como: conciertos, sinfonías, preludios, fugas, *suites*, partitas y fantasías.

Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania, proveniente de una familia de músicos de talento extraordinario,³¹ a tal grado que Bach escribió con orgullo un compendio sobre sus antepasados, titulado 'El origen de los músicos de la familia Bach'.³²

Los padres de Johann Sebastian Bach fueron Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y Maria Elisabeth Lämmerhirt (1644-1694), quienes le dieron sus primeras lecciones de música. Lamentablemente, a la edad de nueve años quedó huérfano de madre, y su padre falleció meses más tarde.

Su hermano mayor, Johann Christoph, se hizo cargo de él en Ohrdruf, una población cercana a Eisenach, en la cual se desempeñaba como organista de la iglesia de San Miguel. Fue ahí donde Bach se familiarizó con las formas instrumentales, así como el órgano y el clave, e igualmente aprendió lógica, retórica, latín y luteranismo ortodoxo.³³

En 1700, Johann ingresó al coro de San Miguel en Lüneberg (aproximadamente a 300 km de Ohrdruf) con la ayuda de su maestro Elias Herda, quien le sugirió

³⁰ (CISNEROS, 2000).

³¹ (FORKEL, Juan Sebastian Bach, 1950, pág. 49).

³² (DOWLEY, 2001, pág. 11).

³³ (DOWLEY, 2001, págs. 12 - 23).

continuar su educación allá, puesto que los cantantes (niños) recibían un pequeño salario, pensión e instrucción.³⁴

Tras terminar sus estudios en Lüneberg (de donde se trasladó a Hamburgo para escuchar al organista J. A. Reinken), la vida y carrera musical de Bach puede dividirse en varias etapas según las ciudades donde ejerció: Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen y Leipzig.³⁵

Arnstadt (1703-1707)

Obtuvo su primer trabajo formal como organista, y durante cuatro meses, entre 1705 y 1706, visitó, escuchó y tomó clases con el organista alemán Dietrich Buxtehude en Lübeck, a quien consideraba como maestro.

Mühlhausen (1707 - 1708)

Obtuvo un mejor empleo como organista en la iglesia de San Blas. Contrajo matrimonio con su sobrina María Bárbara, con quien tuvo siete hijos. Entre los más destacados, con carrera musical, fueron Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Gottfried.

Weimar (1708 - 1717)

Durante este periodo fue nombrado organista de la corte, lo cual favoreció su composición instrumental. Gran parte de sus corales, preludios, *toccatas* y fugas para órgano y clave datan de este periodo, al igual que sus primeras cantatas. Cabe destacar la influencia musical de tres personas: su hermano mayor Johann Christoph; el famoso organista de la época Dietrich Buxtehude, con quien tomó clases; y Georg Böhm,³⁶ compositor y organista cercano a Bach, quienes contribuyeron en sus composiciones de *partitas*, corales y cantatas.

³⁴ (DOWLEY, 2001, pág. 26).

³⁵ (WOLFF, EMERY, WOLLNY, LEISINGER, & ROE, 2001).

³⁶ Compositor y organista alemán (1661 – 1733), conocido por sus obras para flauta, órgano y clavecín y con quien Bach tuvo una estrecha amistad.

Köthen (1717 - 1723)

En 1717 fue nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt. Durante este periodo compuso los seis conciertos de *Brandenburg*, el *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann* (ca.1720), el primer libro del *Clave bien temperado* (1722), el *Notenbüch für Anna Magdalena Bach* (1723), las seis Sonatas y *Partitas* para violín solo y las seis suites para violonchelo. En 1720 falleció su esposa María Bárbara y al año siguiente contrajo matrimonio con Anna Magdalena con quien tuvo trece hijos, pero sólo seis alcanzaron la edad adulta.

Leipzig (1723 - 1750)

En esta última etapa de su vida trabajó en la iglesia de Santo Tomás, donde dirigía los actos musicales de la ciudad; ahí compuso sus obras corales más importantes: el mayor número de cantatas, la Misa en si menor, las Cuatro Pasiones (de las cuales solo se conocen dos), el Oratorio de Navidad, las seis *Partitas*, el Concierto Italiano, las Variaciones Goldberg, el *Clave Bien Temperado II* (1744), la Ofrenda Musical, el Arte de la fuga (el cual quedó incompleto), entre otras. En los últimos años sufrió de cataratas, lo que le ocasionó ceguera, restringiendo su capacidad de trabajo. Falleció el 28 de julio de 1750.

Poco antes de morir, la música de Johann Sebastian Bach ya no se interpretaba; pasaron cincuenta años después de su muerte para que otros músicos redescubrieran sus obras. En 1829, el compositor Félix Mendelssohn interpretó la *Pasión según San Mateo*, siendo este acontecimiento parte esencial para el rescate de la obra de Bach.³⁷

³⁷ (DOWLEY, 2001, pág. 164).

Contexto de la obra

La *Toccatà* en do menor BWV 911 fue compuesta por el año 1710 (barroco tardío) y forma parte del grupo de siete *toccatas* que Bach compuso para clave (BWV 910 - 916): tres de ellas, BWV 913, 914 y 915 fueron compuestas antes de los 23 años en 1708 y las demás aproximadamente por 1710.³⁸ En este periodo Bach se encontraba viviendo en Weimar y trabajando como organista y violinista de la capilla. Ahí transcribió obras de compositores como Albinoni, Vivaldi, Corelli y Buxtehude los cuales indudablemente influyeron en sus composiciones.

Toccatà

El término italiano *toccatà* significa 'tocar'. Se considera una pieza musical originalmente para instrumentos de teclado; sin embargo se ha utilizado también para ensambles instrumentales. Un ejemplo es la obertura de *Orfeo*³⁹ del compositor italiano Claudio Monteverdi.

La *toccatà* no es considerada como una estructura estable o fija, porque posee una forma libre; sin embargo, una de sus principales características es que resalta la habilidad técnica del intérprete. Se podría confundir con el preludio, ya que ambos son bastante libres y muchas veces preceden a una danza o fuga.⁴⁰ La *toccatà* puede constar de varios tiempos o partes de diverso carácter; así como, movimientos lentos o rápidos, y de expresiones suaves o apasionadas.

Su primera aparición fue en Italia durante el periodo renacentista, época en que las *toccatas* se escribían para instrumentos de teclado (como el clavecín, el órgano o el clavicordio). Algunos de los compositores de esta época que emplearon la *toccatà* fueron: Girolamo Diruta, Adriano Banchieri, Claudio Merulo, Andrea y Giovanni Gabrieli y Luzzasco Luzzaschi.⁴¹

³⁸ (CISNEROS, 2000).

³⁹ La ópera *La fábula de Orfeo* comienza con una *toccatà* instrumental. La obra fue estrenada en Mantua en febrero de 1607 (WALTER, 2005, pág. 63).

⁴⁰ (BAS, Tratado de la forma musical, 1947, pág. 200).

⁴¹ (CALDWELL, *Toccatà*, 2001).

Hacia el periodo barroco algunos de los compositores que retomaron la forma *toccata* fueron: Michelangelo Rossi, Johann Jakob Froberger, Jan Peterszoon Sweelinck, Alessandro Scarlatti, Dietrich Buxtehude y Girolamo Frescobaldi, quien escribió dos libros de *toccatas* y un prefacio donde explica la manera de tocar sus obras, los ornamentos y pasajes.⁴²

Por esas fechas, el compositor alemán Hans Leo Hassler (1564-1612), viajó a Italia para conocer y estudiar la música de Andrea y Giovanni Gabrieli; fue él quien llevó la forma *toccata* hacia Alemania, en donde posteriormente el compositor J. S. Bach la desarrollaría.⁴³

Bach escribió sus *Toccatas* para clave y órgano durante el periodo que vivió en Weimar; las BWV 910 a 916 y BWV 564 a 566 fueron escritas entre 1708 y 1713.⁴⁴ Cabe mencionar que aunque Bach conoció el fortepiano y visualizó el potencial del instrumento, aunque no escribió obras para éste y no llegó a contar con uno.

Dicha forma tiene su auge durante el periodo barroco, desarrollándose principalmente en obras para clavecín y órgano. Después, fue olvidada y retomada poco antes del periodo romántico, por Czerny (*Toccata* op. 92) y poco después por Robert Schumann (*Toccata* op. 7).

En el siglo XX, el piano inspiró la composición de *toccatas*. La forma fue reemplazada por Debussy en su suite *Pour le piano* y por Ravel en *Le tombeau de Couperin*. Ambas *suites* finalizan con una *toccata*. También está la *Toccata* op.11 de Sergei Prokofiev, escrita en 1912, y la *Toccata* de Sofía Gubaidulina, escrita en 1971. Aunque esta forma no era predilecta de los ingleses, el compositor Ralph Vaughan Williams escribió una *Toccata* en el primer movimiento de su Concierto para piano y orquesta en 1926;⁴⁵ así como Ottorino Respighi compuso una *Toccata* para piano y orquesta en 1928.

⁴² (WALTER, 2005, pág. 71).

⁴³ (CALDWELL, 2001).

⁴⁴ (CÁCERES ORTIGOZA, 2016).

⁴⁵ (CALDWELL, 2001)

Análisis estructural

Dentro de este apartado, se analizará la *Toccatà* BWV 911, es decir, sus dimensiones, sus partes libres, cambios de carácter, su parte coral y su fuga.⁴⁶

Dicha obra está escrita en la tonalidad de do menor, en compás de 4/4, se desenvuelve a lo largo de 175 compases y su estilo es polifónico. Presenta una introducción, un coral a 4 voces y una fuga doble desarrollada a 3 voces. Su estructura se conforma por tres importantes secciones y una *coda*.

- La primera sección del compás 1 al 12 (figura 1 y 2) es una introducción con escalas sobre la tonalidad de do menor que se desarrollan a cuatro voces.
- La segunda sección es un *Adagio* coral con una melodía que aparece a modo de *fugato*. Su extensión es del compás 12 al 33 (figura 3, 4 y 5).
- La tercera sección es el desarrollo de una fuga doble a tres voces, con un tema de cinco compases y está dividida en dos partes:

En la primera, se expone el tema y su extensión va del compás 33 al 85 (Véase sección 3 parte 1).

Y la segunda parte, con el mismo tema aparece un nuevo contrasujeto (véase sección 3 parte 2); su extensión es del compás 85 al 170.


- La última sección (*coda*) va del compás 171 al 175, y es un *Adagio* en donde se reitera la tónica.

⁴⁶ Las imágenes para el análisis de esta partitura corresponden a la edición de Breitkopf und Härtel, disponible en:



[https://imslp.org/wiki/Toccatà_in_C_minor%2C_BWV_911_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Toccatà_in_C_minor%2C_BWV_911_(Bach%2C_Johann_Sebastian))
(último acceso el 11 de febrero de 2019).



Sección 1 - Introducción

La primera sección abarca del compás 1 al 12 y se analiza según las siguientes referencias:

 Compases 1 al 4: notas que reiteran la tónica (figura 1). Las primeras dos aparecen con mordentes.

El resto de la primera sección (figura 2) continúa en estilo polifónico y dos motivos rítmicos en juego:

  El primer motivo rítmico descendente está representado bajo los recuadros de color verde en los compases del 5 al 12.

  El segundo motivo rítmico ascendente seguido por una línea en grados conjuntos es representado con los recuadros y líneas de color morado en los compases del 5 al 12.


 Los recuadros naranjas indican acordes relevantes, pueden ser de inflexión o modulación que ayudan a delimitar las secciones (figura 2, 4 y 5). La primera sección termina en el acorde de V grado, es decir sol mayor.

Figura 1: compases 1 a 4 que se desarrollan sobre la escala de do menor.



Figura 2: compasses 5 a 12.

Sección 2 – *Adagio*, coral *fugato*.

La segunda parte comienza mostrando un tema en la voz superior (soprano), el cual se irá desplazando a través de las cuatro voces que conforman el coral, y el *tempo* cambia a *Adagio* (compases 12 a 33). Esta parte es lenta y tranquila, la cual muestra tensiones y relajaciones que se desarrollan en cada voz.

Tema del fugato en I grado, do menor

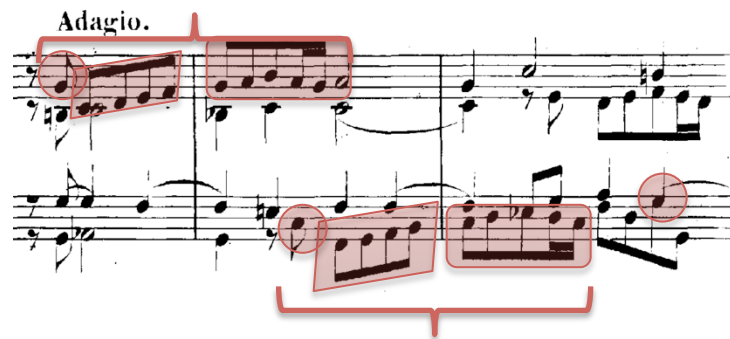


Figura 3: Tema del *fugato* sobre el IV grado, fa menor.

Figura 3: compases 12 a 14. La voz aguda canta el tema en los primeros dos compases, mientras la voz del bajo canta el tema en IV grado.⁴⁷

⁴⁷ Canto del tema en la voz soprano con notas: sol, do, re, mi^b, fa, sol, la^b, si^b, la, sol, la^b.

The image displays a musical score for measures 15 to 29, arranged in four systems. Each system consists of a treble and bass staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Red annotations are used throughout the score: red boxes highlight specific melodic phrases or chords, and red circles highlight individual notes. A wooden clothespin is placed vertically on the right side of the score, overlapping the final measure (measure 29), which is marked with the dynamic instruction 'piano'.

Figura 4: compases 15 a 29.

En los siguientes 4 compases (figura 5) aparece nuevamente una parte rápida, muy parecida a la del principio de la obra, y que tiene la función de puente para finalizar la segunda sección y dar entrada a la fuga. Los acordes señalados indican una resolución hacia la dominante.



Figura 5: compasses 30 a 34.

Sección 3 - Fuga

La sección 3 se compone de dos partes, ya que se trata de una fuga doble a tres voces; en la primera parte se expone el tema (figura 6) en las tres voces, y tiene una duración de 53 compases, mientras que en la segunda hay dos temas melódicos y su duración es de 90 compases, es decir es más amplia que la primera. El tema de la fuga es el siguiente:

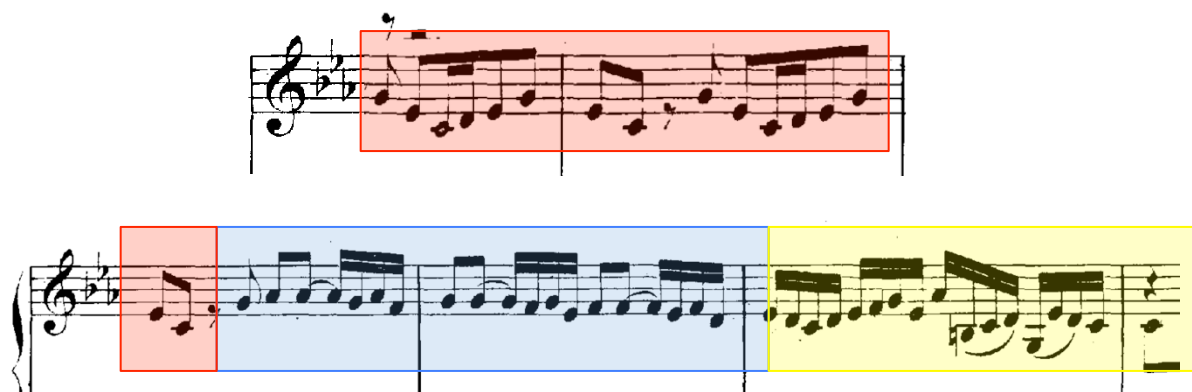


Figura 6: compases 33 a 38, tema de la fuga de la *toccata* BWV 911.

El tema de la fuga se analiza en tres partes: la cabeza, el cuerpo y final.

Cabeza del tema conformada por un mismo inciso repetido, pronunciando las notas del acorde de la tonalidad Do menor (sol, mi \flat y do).

Cuerpo del tema conformado por una progresión rítmica a modo de grupeto sobre las notas sol, fa y mi.

Final del tema conformado por grados conjuntos ascendentes que van del I al V grado. Seguido por un salto descendente de tercera menor y luego un salto ascendente de cuarta aumentada, tres notas consecutivas y luego salto

descendente de quinta justa. Tres notas descendentes hasta la tónica y terminando con la repetición de la última nota.

Sección 3 parte 1

Estructura de la primera parte de la fuga, compases 33 a 85.

| SECCIÓN | COMPASES | VOCES | TONALIDAD |
|-------------------------------------------------------------------------------|----------|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| EXPOSICIÓN (primera aparición del tema en las diferentes voces) | 33 - 38 | Voz intermedia | Do menor |
| | 38 - 43 | Voz superior | Sol menor |
| | 46 - 51 | Voz grave | Do menor |
| 1º EPISODIO (a dos voces) | 43 - 46 | Voz superior e intermedia | Do menor |
| 2º EPISODIO | 51 - 55 | Voz superior, intermedia y grave | Do menor , la ^b mayor y mi ^b mayor |
| SUJETO | 55 - 60 | Voz intermedia | Mi ^b mayor |
| | | | |
| 3º EPISODIO | 60 - 64 | Voz superior, intermedia y grave | Mi ^b mayor , fa mayor, si ^b mayor y re mayor |
| SUJETO (respuesta) | 64 - 68 | Voz superior | Sol menor |
| 4º EPISODIO | 68 - 69 | Voz superior, intermedia y grave | Do menor, re mayor y sol mayor |
| SUJETO | 69 - 74 | Voz intermedia | Do menor |

| | | | |
|--------------------|---------|----------------------------------|--------------------------------|
| 5º EPISODIO | 74 - 75 | Voz superior e intermedia | Do menor |
| SUJETO | 75 - 80 | Voz grave | Do mayor |
| CODA | 80 - 84 | Voz superior, intermedia y grave | Do menor, sol mayor y re mayor |
| ADAGIO | 85 | Voz superior, intermedia y grave | Re mayor y sol mayor |

Sección 3 parte 2

Esta segunda parte es más amplia que la primera y el diálogo entre las tres voces se vuelve más interesante por la aparición de un nuevo contrasujeto.

El nuevo contrasujeto es el siguiente (figura 7):

The image shows musical notation for measures 86 to 90. Measure 86 is highlighted in red. Measures 87-89 are highlighted in blue. Measure 90 is highlighted in yellow. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and various rhythmic values and articulations.

Figura 7: compases 86 a 90.

Este contrasujeto se conforma de tres partes: cabeza, cuerpo y final.

- Cabeza conformada por la doble repetición de un motivo que dura 8/16.
- Cuerpo conformado por una progresión rítmica melódica que se repite.
- Final

Segunda sección de la fuga, compases 85 a 175

| SECCION | COMPASES | VOCES | TONALIDAD |
|---------------------------------------------------|-----------|----------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| SUJETO | 85 - 90 | Voz intermedia | Do menor |
| CONTRASUJETO (Exposición a 2 voces) | 86 - 90 | Voz superior | Do menor |
| 1º EPISODIO | 90 - 91 | Voz superior e intermedia | Do menor , re mayor y sol menor |
| SUJETO | 91 - 96 | Voz superior | Sol menor |
| CONTRASUJETO (Exposición a 2 voces) | 92 - 96 | Voz intermedia | Sol menor |
| 2º EPISODIO | 96 - 97 | Voz superior e intermedia | Re mayor, sol menor y do menor |
| SUJETO | 97 - 102 | Voz grave | do menor |
| CONTRASUJETO (aparición de la 3era voz) | 98 - 102 | Voz superior | do menor |
| 3º EPISODIO | 102 - 104 | Voz superior, intermedia y grave | Do menor, re mayor y sol menor |
| SUJETO | 104 - 109 | Voz intermedia | Sol menor |
| CONTRASUJETO | 104 - 108 | Voz grave | Sol menor |
| 4º EPISODIO | 109 - 115 | Voz superior y grave | Do mayor, mi ^b mayor, sol menor y do menor |
| SUJETO | 115 - 120 | Voz intermedia | Do menor |
| CONTRASUJETO | 115 - 119 | Voz superior y voz grave (alternancia) | Do menor |

| | | | |
|-------------------------------|-----------|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5° EPISODIO | 120 - 122 | Voz superior, intermedia y grave | Do menor y sol mayor |
| SUJETO | 120 - 127 | Voz grave | Do menor |
| CONTRASUJETO | 120 - 126 | Voz intermedia y superior (alternancia) | Do menor |
| 6° EPISODIO | 127 - 133 | Voz intermedia y grave | Do menor, fa menor, sol mayor, si _b mayor, do mayor y mi _b mayor |
| SUJETO | 133 - 138 | Voz superior | Mi _b mayor |
| CONTRASUJETO | 133 - 138 | Voz intermedia | Mi _b mayor |
| 7° EPISODIO | 138 - 141 | Voz superior, intermedia y grave | Mi _b mayor y do menor |
| SUJETO | 141 - 146 | Voz intermedia | si _b mayor |
| CONTRASUJETO | 142 - 146 | Voz grave | si _b mayor |
| 8° EPISODIO | 146 - 153 | Voz superior, intermedia y grave | si _b mayor, fa mayor, mi _b mayor y fa menor |
| SUJETO (incompleto) | 153 - 156 | Voz superior | Fa menor |
| 9° EPISODIO | 157 - 162 | Voz superior, intermedia y grave | Fa menor, do menor y sol mayor |
| SUJETO | 162 - 166 | Voz superior | Do menor |
| CONTRASUJETO | 163 - 166 | Voz grave | Do menor |
| 10° EPISODIO | 167 | Voz grave | Pedal de dominante – V |
| | 168 - 169 | Voz superior | Do menor |
| FINAL | 171 | Voz superior, intermedia y grave | Do menor |

Para terminar la obra, el compositor inserta una parte libre, como en la primera sección, con escalas y acordes que restablecen la tonalidad de do menor.

The image displays a musical score for measures 171 to 175, divided into two sections: Adagio and Presto. The Adagio section (measures 171-174) features a slow tempo with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The Presto section (measures 175-176) is marked with a faster tempo and includes sixteenth-note passages in both hands. Blue boxes highlight specific chords in both sections, which are identified as tonic reiterations (major triads with a lowered third).

Figura 8: compases 171 a 175.

■ Reiteración de la tónica (mayor con la tercera de picardía).

Reflexión personal y sugerencias técnico – interpretativas

Johann Sebastian Bach no escribió para el piano. En su época se componía para el órgano y el clave, que eran los instrumentos de teclado de la época. Sin embargo, en la actualidad las obras que escribió para clave se abordan dentro de la literatura pianística, no sólo por su belleza y dificultad, sino también por el manejo polifónico del estilo barroco que dicho compositor logra.

El Clave bien temperado, las suites inglesas y francesas, las partitas, *toccatas* y Conciertos, por mencionar algunas obras, se abordan en el piano con las características que este instrumento cuenta.

El piano tiene posibilidades técnicas y sonoras muy diferentes a las del clave, como son: variedad de dinámicas a través de diferentes pulsaciones, y el uso del pedal, que desde mi punto de vista, pueden enriquecer la obra cuando se utilizan correctamente.

En primera instancia recomiendo utilizar la partitura Wiener Urtext Edición, ya que la partitura está apegada a la original y la digitación sugerida es de gran ayuda.

Introducción de la *Toccat*

El inicio de la *Toccat* tiene un carácter libre, y en mi interpretación sugiero contrastar cada frase, relacionando cada voz con cambios imaginarios de registro, como si se interpretara en un órgano. En cuanto a la velocidad, acelero y desacelero ya que tiene un carácter improvisatorio. Hago hincapié en los ornamentos comenzando siempre en la nota superior, y sólo utilizo el pedal en el compás 11 sobre cada octavo, así como en los calderones para resaltar la sonoridad.

Adagio – Coral

Al abordar cualquier obra, es de gran importancia asignar una buena digitación, ya que si deseamos conseguir una buena interpretación logrando velocidad, limpieza en los pasajes y un buen manejo polifónico, se sugiere la revisión de digitaciones adecuadas.

En esta segunda parte de la obra, considero determinante la digitación para lograr resaltar el tema y alcanzar un *legato* que mantenga el carácter solemne del sujeto. El *tempo* deberá ser estable; yo interpreto el $\text{♩}=66$. La parte *fugato* es lenta y tiene una atmósfera reflexiva; por lo tanto me ayudo del pedal de resonancia para crear una atmósfera a modo de órgano, cambiándolo en cada octavo. A partir del compás 27 se dirige la frase hacia los tiempos fuertes, sugiriendo un *crescendo* que culmine en el calderón del compás 30.

Fuga

Con el mismo matiz suave (*p*) con el que se terminó el movimiento anterior comienzo el tema de la fuga. El *tempo* cambia a *Allegro*, sin embargo el *tempo* que debe considerarse es el de la segunda parte de la fuga, ya que cuenta con figuras rítmicas de treintaidosavos. Esto, con la finalidad de que la fuga mantenga su pulso. Es primordial resaltar los temas, lograr la ornamentación y contar con una buena fluidez y memoria muscular.

Una de las dificultades de esta obra fue el trabajo de la memorización, para el cual sugiero trabajar por voces, tener suficientes puntos de referencias a lo largo de la fuga, por ejemplo cada vez que comienza un episodio o entra el tema, contar con un esquema completo de la fuga y sobretodo tocarla en público varias veces.

Concluyo mencionando que es una obra de grandes dimensiones, donde Bach desarrolló el tema de la fuga con gran elocuencia y amplitud. Considero que dentro de las *toccatas* que Bach escribió para clave, la BWV 911 es de las más complejas y con la fuga más amplia.

PRELUDIOS ENCADENADOS DE MANUEL M. PONCE

Contexto histórico musical del siglo XX en México

Iniciado el siglo XX, México transitó por el periodo final del Porfiriato (1877 - 1911) y el inicio de su Revolución, los cuales fueron importantes periodos que afectaron al país. A pesar de que en el Porfiriato se vivieran conflictos y desaciertos, fue una etapa de desarrollo económico, social y cultural. El país logró vincularse con las ideas de Europa y América, dando apertura a nuevas tendencias. Y en el ámbito artístico, la música de concierto transitó básicamente por 2 corrientes estéticas, la de salón y la concierto.

Para las últimas tres décadas del siglo XIX, México ya contaba con el Conservatorio como escuela profesional de música. Había desarrollado una tradición pianística, y se producía música orquestal y de cámara. Sin embargo, la composición musical carecía de novedad y de evolución estilística.

Finalizando el Porfiriato, los compositores influenciados por la estética Europea, encaminaron sus actividades hacia el ámbito musical en teatros, salas de música, orquestas y escuelas de música. Comenzando la Revolución, México desarrolló un espíritu de conciencia nacional que conllevaría a un movimiento cultural y artístico: el Nacionalismo.⁴⁸

Este movimiento surgió por el impacto político, social y cultural que provocó dicho levantamiento, al igual que las ideas nacionalistas que se habían desarrollado en muchas naciones europeas y que contagiaban América, despertando entre los eruditos y artistas el interés por los valores folclóricos; de esta manera el concepto de nacionalismo también fungió como un proyecto de construcción de nación.⁴⁹ En 1919, se fundó la “Revista Musical de México”, a cargo de Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos, y hacia la década de los treinta, los programas institucionales propusieron la reestructuración del Conservatorio Nacional de

⁴⁸ (ROBLES Cahero, 2000).

⁴⁹ (MAYER SERRA, 1941, pág. 97).

Música, la promoción de la investigación sobre la música mexicana y la creación de la Orquesta Sinfónica de México (1928).⁵⁰

En cuanto a las corrientes musicales de este momento, se encuentra el romanticismo, el impresionismo y el neoclasicismo, provocando una mezcla de ideas y corrientes híbridas entre los compositores. Primero apareció el estilo romántico, que fuera el resultado de un mestizaje cultural entre danzas y la música de salón (valeses, polkas, mazurcas). Compositores como Gustavo E. Campa, Ricardo Castro y Manuel M. Ponce pertenecieron a esta corriente.⁵¹

Manuel M. Ponce fue una figura relevante en el ámbito musical de México. Fundó el Nacionalismo en música y se sirvió de la canción mexicana como punto de partida de este movimiento. Señalaba que la canción, era el género que expresaba las emociones musicales de las clases desheredadas, y que dignificando los cantos populares, se proyectaría un carácter propio nacional.⁵²

Entre algunos ejemplos de arreglos de la canción popular mexicana se encuentran: *A la orilla de un palmar*, *Marchita el alma*, *Cuiden su vida*, *Serenata mexicana* y *Soñó mi mente loca* de Manuel M. Ponce; *La Adelita* y *La cucaracha* de Carlos Chávez, y *La fresca Rosa*, *A la Aurora*, *Mañanitas zacatecanas*, *La Adelita* y *Cielito lindo* de José Pomar.⁵³ Otra corriente musical importante fue el nacionalismo indigenista; cuyo iniciador fue Carlos Chávez, y sus discípulos Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo, y José Pablo Moncayo continuaron con este movimiento. Esta corriente retoma elementos de los antiguos ritos del México prehispánico y los ambientes característicos de la vida indígena.⁵⁴

Son hermosos nuestros cantos, es inagotable la inspiración popular, y con ellos tenemos la materia prima para la creación de obras de empuje verdadero.

Carlos Chavez⁵⁵

⁵⁰ (PICÚN & CARREDANO, 2012, págs. 1 - 8).

⁵¹ (ROBLES Cahero, 2000).

⁵² (PICÚN & CARREDANO, 2012, pág. 6).

⁵³ (PICÚN & CARREDANO, 2012, págs. 7 - 8).

⁵⁴ (MAYER SERRA, 1941, pág. 160).

⁵⁵ (PICÚN & CARREDANO, 2012, pág. 7).

También la novedosa influencia francesa del impresionismo dejó huella en compositores como José Rolón, José Pomar y Manuel M. Ponce, al igual que el expresionismo (que es la búsqueda de intensidad expresiva), desarrollado por Silvestre Revueltas y Carlos Chávez,⁵⁶ quien realizó una importante labor en el desarrollo musical de México, ya que proponía la difusión de la música mexicana y consideraba que la riqueza cultural del país debía aprovecharse:

Los músicos debemos conocer nuestra tradición. Mientras esto no sea, los compositores no harán música mexicana y seguirán diciendo que hay que continuar la tradición europea porque la tradición mexicana no existe.

Carlos Chávez⁵⁷

Chávez afirmaba que el nacionalismo musical debía ser fruto del mestizaje en que la expresión del artista no fuera absorbida por lo Europeo (es decir tomando sus formas y lenguaje). Por otro lado, la preocupación del compositor Silvestre Revueltas se concentró en la recuperación de las tradiciones, el desarrollo de los artistas y de la música nacional, y de esta forma contribuir a la utopía de un mundo mejor a partir de la emancipación del proletariado:

el artista, para ser verdaderamente fuerte, requiere en la actualidad no sólo talento, técnica, ímpetu creador, sino también velar cuidadosamente porque estas cualidades estén al servicio exclusivo de una causa social justa; la única: la de la liberación proletaria y su cultura.

Silvestre Revueltas⁵⁸

A modo de conclusión, el nacionalismo fue un movimiento que pretendía recuperar y rescatar la música popular e indígena, y de esta forma expresar con libertad lo que es propiamente mexicano.

Otras ramas de este movimiento fueron el nacionalismo neoclásico y el postromántico. El primero es el retorno a las formas y géneros clásicos, desarrollado por compositores como Miguel Bernal Jiménez, Rodolfo Halffter y Carlos Jiménez Mabarak; y en el segundo, de estilo tonal y de evocación

⁵⁶ (ROBLES Cahero, 2000).

⁵⁷ (PICÚN & CARREDANO, 2012, pág. 14).

⁵⁸ (PICÚN & CARREDANO, 2012, pág. 19).

sentimental se encuentran en las obras de compositores como Arnulfo Miramontes, entre otros.

Dentro de las nuevas tendencias compositivas del siglo XX cabe mencionar a Julián Carrillo, quien siendo violinista, director de orquesta y compositor, trabajó con tercios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, bautizando a su sistema con el nombre de “Sonido trece”, ya que había traspasado los doce semitonos. De igual manera creó sus propios instrumentos, como pianos, violines y arpas afinados de acuerdo a su sistema, y compuso obras microtonales.

La ruptura de las corrientes nacionalistas se inició en México a finales de los años cincuenta encabezada Carlos Chávez. A partir de esta generación surgieron compositores como Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras y Manuel de Elías, y pioneros en la música de vanguardia como Mario Lavista, Julio Estrada y Federico Ibarra, continuando la apertura hacia nuevos lenguajes para finales de siglo.⁵⁹

Hacia la segunda mitad del siglo XX, la aparición de corrientes artísticas tanto en Europa y Estados Unidos condujeron a variedad de lenguajes y estilos, y la asimilación de estas nuevas tendencias transitó por Latinoamérica, conllevando a que el país necesitara de un elemento cuyo objetivo fuera la producción, difusión y educación artística a nivel nacional, por lo que se creó en 1950 el Instituto Nacional de Bellas Artes .

La época de transición que vivió México durante el siglo XX impulsó indudablemente a las artes, suscitando que la música mexicana experimentara diferentes corrientes y estilos logrando reconocimiento a nivel mundial.

⁵⁹ (ROBLES Cahero, 2000).

Manuel M. Ponce, datos biográficos

Y surge la canción de lo profundo, del alma desolada y sin consuelo, que anhela libertarse [sic] de este mundo y remontarse en el azul del cielo

Manue M. Ponce⁶⁰

Manuel María Ponce Cuéllar es uno de los principales compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XX. Dentro de su catálogo de obras encontramos música instrumental, vocal, de cámara, sinfónica y conciertos para instrumentos solistas y orquesta. De igual manera, desarrolló diferentes estilos a lo largo de su trayectoria, que reflejan su vasto conocimiento y dominio en la composición.⁶¹ Es considerado fundador del nacionalismo mexicano ya que armonizó cantos del pueblo y creó también motivos folklóricos propios.

Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo Zacateca; sin embargo meses más tarde su familia se trasladó al estado de Aguascalientes, donde se establecería definitivamente. Las primeras clases de piano las recibió de su hermana Josefina y luego del organista de la ciudad y abogado Cipriano Ávila. A temprana edad mostró habilidades para la música, y a los ocho años escribió su primera obra musical llamada *La Marcha del Sarampión*⁶² relacionada con el padecimiento de dicha enfermedad. Ponce creció en un México lleno de música y tradiciones, por las fiestas, ferias,⁶³ mercados, y cantos populares que se escuchaban en dicha época, los cuales influenciaron en su producción musical.

En 1900, viajó a la ciudad de México y estudió piano con Vicente Mañas y teoría con el italiano Eduardo Gabrielli en el Conservatorio de Música. Sin embargo por cuestiones burocráticas le obligaban a cursar materias desde primer grado, por lo que decidió regresar a Aguascalientes. En este momento de su vida se relacionó con otros artistas como Saturnino Hernán y Ramón López Velarde, con quienes cambia impresiones para realizar un arte nacional.

⁶⁰ Extracto de la canción *Insomnio* de Manuel M. Ponce.

⁶¹ (MELLO, La obra pianística de Manuel M. Ponce (segunda parte), 2002).

⁶² (CASTELLANOS, 1982, pág. 22).

⁶³ La Feria de San Marcos en Aguascalientes, estado donde el compositor vivió.

De este periodo son sus composiciones *Gavota* y *Malgré Tout*.⁶⁴

Europa

Su primer viaje a Europa fue a finales de 1904, al Liceo Musical de Bolonia en Italia. Dicha experiencia sólo pudo ser realizada con la ayuda de una carta de recomendación de su antiguo profesor Eduardo Gabrielli, el apoyo económico de sus hermanos (en especial de Fray Antonio Ponce), ahorros de una gira de conciertos que había realizado y la venta de su piano Steinway.

Al llegar a Italia tomó clase con Dall'Olio y Luigi Torchi. Más tarde, al fallecer Dall'Olio, Ponce se trasladó a Berlín, donde ingresó al conservatorio Stern y tomó clases con Martin Krause (quien fuera alumno de Liszt y futuro maestro de Claudio Arrau). La influencia de Krause fue vital para que Ponce terminara de desarrollar la técnica pianística y dominara el instrumento. Ahí conoció a Eugene D'Albert, Ferruccio Busoni y Edwin Fischer.⁶⁵

México

A finales de 1906, Ponce regresó a México y radicó un tiempo en Aguascalientes laborando como docente. Pero tras la muerte de Ricardo Castro (1864 – 1907, quien fuera director del conservatorio), Gustavo E. Campa asumió la dirección dejando la vacante de profesor de piano, y Ponce fue recomendado para impartirla. Al instalarse en la Ciudad de México, Ponce hizo amistad con artistas e intelectuales de la época, como Ernesto Elorduy y Miguel Lerdo de Tejada.⁶⁶

Durante estos años de trabajo, Ponce se dio a conocer en la escena musical de México, como compositor, pianista y maestro. Realizó giras nacionales, abrió una academia en su domicilio y organizó recitales, en los que se estrenaron algunas de sus obras. Dentro de sus alumnos destacados se encuentra el compositor Carlos Chávez.⁶⁷

⁶⁴ (MIRANDA, Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, 1998, pág. 15).

⁶⁵ (MIRANDA, Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, 1998, pág. 21).

⁶⁶ (MIRANDA, Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, 1998, pág. 23).

⁶⁷ (MIRANDA, Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, 1998, págs. 26 - 28).

El 7 de julio de 1912, se estrenó su *Concierto* para piano y orquesta, en el teatro Arbeu, con Julián Carrillo como director y Ponce al piano. Quizá esta sea la obra más importante de su fase romántica.⁶⁸ Dicho concierto tuvo otros dos estrenos con composiciones propias de Ponce, *Tres cuadros nocturnos* para orquesta de cuerdas y el *Trío* para violín, chelo y piano; además ejecutó obras para piano solo como el *Tema mexicano variado* y la *Primera Rapsodia Mexicana*. El programa fue un éxito y consolidó a Ponce como la figura más importante de la escena musical del momento del país.

Con la Revolución Mexicana, Ponce se mantuvo al margen de las cuestiones políticas, recibiendo estímulos económicos del gobierno en turno. Recibió apoyo de Francisco I. Madero y después de Victoriano Huerta, pero cuando Venustiano Carranza entró al poder, quienes se relacionaron con el antiguo mandato se volvieron 'personas inciertas', y un grupo anónimo de antagonistas trataron de desprestigiar a Ponce, provocando que abandonara el país.⁶⁹

Cuba

Por tales razones, en 1915 el compositor se autoexilió en Cuba, donde llevó a cabo veladas literario-musicales al lado del poeta mexicano Luis Urbina, quien también estaba exiliado. Fundó una academia de piano, escribió reseñas y artículos en periódicos, y compuso varias obras en las que predominan características de la música regional, entre ellas tres *Rapsodias cubanas*, de las cuales solo nos queda la primera, y la *Suite Cubana*, ambas para piano.⁷⁰

Este viaje resultó muy fructífero ya que conoció el folklore de aquel país dejando nuevas aportaciones a la literatura pianística.⁷¹ Dos años más tarde, en 1917, regresó a México, y el 3 de septiembre del mismo año contrajo nupcias con Clementina Maurel.⁷²

⁶⁸ (CASTELLANOS, 1982, pág. 31).

⁶⁹ (MIRANDA, Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, 1998, págs. 29 - 35).

⁷⁰ (MELLO, La obra pianística de Manuel M. Ponce (primera parte), 1998).

⁷¹ (CASTELLANOS, 1982, pág. 35).

⁷² Cantante de ascendencia francesa.

El 28 de diciembre de 1917, debutó como director de la Orquesta Sinfónica Nacional, ocupando dicho puesto hasta 1919, y llegando a dirigir solistas como Pablo Casals y Arthur Rubinstein.⁷³ En 1919 fundó, con Rubén M. Campos la *Revista Musical de México*, la cual publicaría solo un año. Sin embargo, más tarde colaboraría con la revista *México Moderno* en su sección musical.

París

Tras la búsqueda de un lenguaje musical propio, Ponce decidió regresar a Europa y renovar sus conocimientos. Su segunda estancia en Europa la vivió en París de 1925 a 1933, como alumno de Paul Dukas en la *École Normale de Musique*; entre sus compañeros se encontraban José Rolón y Joaquín Rodrigo.

Como resultado de su búsqueda musical, definió un carácter y estilo propio, con interesantes armonías y contrapuntos y en ocasiones con lenguaje politonal, graduándose en composición en 1932.⁷⁴

México

A su regreso a México, en 1933, ocupó el puesto de director interino del Conservatorio Nacional de Música (1933-1934) simultáneamente impartió las clases de Historia de la Música, Pedagogía, Estética y Música Folklórica en el mismo plantel, así como Piano, Composición, Análisis Musical, y Música Folklórica⁷⁵ en la Escuela Universitaria de Música. También fue director de la Escuela Universitaria de Música (ahora Facultad de Música) de 1945 a 1946;⁷⁶ además de consejero de Bellas Artes.⁷⁷

En 1938 la salud de Ponce se agravaría por su problema de uremia; sin embargo continuarían sus publicaciones en *Cultura Musical*, la última revista que dirigiría.

⁷³ (MIRANDA, Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, 1998, pág. 49).

⁷⁴ (MELLO, 2003).

⁷⁵ Fundó en ambas escuelas la cátedra de música folklórica. Primeramente en la Escuela Universitaria de Música en 1934. (MELLO, La obra pianística de Manuel M. Ponce (segunda parte), 2002).

⁷⁶ (BARRÓN Corvera, 2004, pág. 17).

⁷⁷ (AGUIRRE LORA, 2008, pág. 189).

Por estas fechas Ponce terminó el *Concierto del sur* para guitarra dedicado a su amigo Andrés Segovia, el cual fue estrenado el 4 de octubre de 1941 con Lamberto Baldi a la batuta y Segovia en la guitarra.⁷⁸ En 1943 se estrenó su concierto para violín y orquesta, con Carlos Chávez dirigiendo OSM y el violinista Henryk Szeryng como solista. La última presentación de Ponce como director de orquesta fue en 1944 con la Orquesta Sinfónica de la Universidad y con un programa conformado por sus obras.⁷⁹

En febrero de 1948, Ponce recibió el Premio Nacional de las Artes y Ciencias⁸⁰, siendo el primer músico galardonado y asistiendo a la premiación en silla de ruedas. Falleció por un ataque de uremia el 24 de abril de dicho año en su casa ubicada al sur de la Ciudad de México.

Dada la variedad del catálogo de Ponce y por la costumbre de realizar una división, Pablo Castellanos propone dos fases divididas en cuatro etapas:⁸¹

Fase romántica

- 1.- 1891 - 1904 Antes de su primer viaje a Europa
- 2.- 1905 - 1924 Después de su primer viaje a Europa

Fase moderna

- 3.- 1925 - 1932 Durante su segunda estancia en Europa
- 4.- 1933 - 1948 Después del segundo viaje

Sin embargo, la estética de Ponce no permanece en las divisiones radicales como distinción entre su forma de componer, sino que depende de sus procesos creativos y el lenguaje que utiliza, ya sea anterior o contemporáneo.⁸²

⁷⁸ (MIRANDA, Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, 1998, pág. 85).

⁷⁹ (MIRANDA, Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra, 1998, pág. 87).

⁸⁰ Premio otorgado por la presidencia de la república Mexicana, instaurado a partir de 1945.

⁸¹ (CASTELLANOS, 1982, pág. 18).

⁸² (MIRANDA, Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana, 2001, pág. 207).

Contexto de la obra

En la etapa de 1925 a 1932, Ponce se encontraba en París bajo la dirección de Paul Dukas.⁸³ Dentro de las obras que compuso en esta etapa predominan los títulos de la música abstracta: Preludio, Fuga, Suite, Sonata y Estudio;⁸⁴ siendo el caso de los *Preludios Encadenados*.

A través de sus elementos rítmico-melódicos, la influencia mexicana prevalece en esta obra, la cual fue compuesta en 1927 en París y se encuentra dentro del acervo de obras maestras para piano de latinoamérica, siendo contemporánea a *Saudades das selvas brasileiras* y el *Rudepoema*, ambas de Heitor Villalobos.⁸⁵

Durante su estancia en París, Ponce recurre a un lenguaje modernista, utilizando nuevas técnicas compositivas diferentes a las que había empleado hasta entonces.⁸⁶ Esta obra está conformada por cuatro preludios unidos (encadenados) por un sonido; y cada uno presenta diferente carácter, estilo y *tempo*.

⁸³ Compositor francés de la escuela impresionista (1865 - 1935), quien fuera consejero de Falla, Ravel, Villalobos etc.

⁸⁴ (CASTELLANOS, 1982, pág. 37).

⁸⁵ (RITTER, 2014, pág. 30).

⁸⁶ (MELLO, La obra pianística de Manuel M. Ponce (segunda parte), 2002).

Preludio

La palabra 'preludio' proviene del latín *praeludium* (preámbulo), por lo que se aplica a una pieza de introducción. El uso del término preludio se ha utilizado en gran número de composiciones, desde breves, sencillas e improvisadas, hasta amplias y estructuradas. El concepto de preludio no está ligado a una forma propia, ya que depende de su carácter (tranquilo o vivo), su extensión y su finalidad.⁸⁷ Puede ser concebido de diferentes maneras dependiendo del autor, la época y el estilo, ya que existen preludios como piezas independientes desposeídas de carácter de introducción o preparación.⁸⁸

Los primeros preludios de los que se tiene noticia, fueron compuestos para órgano y se utilizaban en las iglesias para la preparación vocal⁸⁹, de tal forma que ayudaban al coro a incorporarse a la tonalidad de la obra musical. También se utilizaron como preparación para el intérprete (organista o clavecinista), y algunos preludios contenían aspectos técnicos específicos.⁹⁰

Hacia finales del siglo XVI en Alemania, España e Italia, aparecieron obras 'introdutorias' como la *Intrada* y la *Toccata*, de ahí el gran parecido entre estos géneros libres.

Durante el siglo XVII, en Francia, el término preludio no sólo se aplicó a música para instrumentos de teclado, sino también para flautas y laúd.⁹¹ Los primeros preludios para laúd datan de 1620 y eran de estilo contrapuntístico y polifónico.

Los compositores franceses Jean-Baptiste Lully y Jean-Philippe Rameau utilizaron el preludio polifónico como pieza orquestal introductoria de alguna escena dentro de sus óperas.

La influencia francesa en Italia, alrededor de 1680, asoció al preludio como el primer tiempo de la sonata o de la suite. Ejemplos de ello fueron las sonatas de

⁸⁷ (BAS, Tratado de la forma musical, 1947, pág. 198).

⁸⁸ (BAS, Tratado de la forma musical, 1947, pág. 198).

⁸⁹ (LEDBETTER & FERGUSON, 2001).

⁹⁰ (CALDWELL, 2001).

⁹¹ Véase *Prelude non mesuré* p. 41.

camera y las sonatas para violín de Arcangelo Corelli las cuales abren con un prelude. Este modelo continuó en los conciertos de François Couperin y en las *suites* para violín, violonchelo y clavecín de J. S. Bach,⁹² quien también desarrolló el prelude en el Clave Bien Temperado I y II. Se trata de dos compendios conformados por 24 preludios y fugas en todas las tonalidades.⁹³

Durante el estilo clásico (1750 - 1820), la forma sonata desplazó a muchas danzas y formas del estilo barroco, entre ellas al prelude, propiciando su reaparición hasta el siglo XIX.

Algunos autores del siglo XIX que retomaron el prelude

| Autor | Obra | Año de composición |
|-------------------|---------------------------------|--------------------|
| Johann N. Hummel | 24 preludios Op.67 | 1810 |
| Félix Menselssohn | 6 preludios y fugas Op.35 | Entre 1832 y 1837 |
| Frederic Chopin | 24 preludios op.28 | Entre 1836 y 1839 |
| Franz Liszt | Prelude y fuga en B-A-C-H | 1855 |
| Johannes Brahms | 2 preludios y fugas para órgano | Entre 1856 y 1857 |

La colección de 24 Preludios de F. Chopin fue un modelo para compositores como Stephen Heller (Op. 81) , Valentin Alkan (Op. 31), César Cui (Op. 64) y Ferruccio Busoni (Op. 37), quienes establecieron el prelude como un importante tipo de pieza no programática y libre.⁹⁴

Posteriormente en el siglo XX, el prelude fue utilizado por autores de corrientes post-románticas, impresionistas y modernas como: A. Scriabin, K. Szymanowski,

⁹² (LEDBETTER & FERGUSON, 2001).

⁹³ Véase el prelude y la fuga p. 42.

⁹⁴ (LEDBETTER & FERGUSON, 2001).

S. Rachmaninoff, C. Debussy, D. Kabalevski, G. Antheil, G. Gershwin, O. Messiaen, A. Ginastera y B. Martinu .

Dentro de las últimas corrientes vanguardistas, Arnold Schönberg compuso un prelude para coro y orquesta Op. 44, el cual no tiene relación alguna con el prelude original barroco. También John Cage compuso un prelude meditativo para piano preparado, y François-Bernard Mâche, un prelude con recursos electrónicos en 1959.⁹⁵

A continuación se describirá diferentes tipos de preludios:

1.- Prelude con un tema solo.

En los preludios breves, la forma es la de un periodo musical simple, doble o triple, y/o con una breve *coda*. Algunos ejemplos son los Números 2, 4, 7 y 20 de los 24 Preludios para piano de F. Chopin.

También frecuentemente se adopta un patrón rítmico, algunos ejemplos son los Preludios 1, 5 y 8 de F. Chopin (Op. 28) y los Preludios Números 1, 2, 5, 6 y 22, entre otros del *Clave Bien Temperado I* de J. S. Bach.⁹⁶

2.- Prelude con dos o más temas.

Cuando el prelude es bastante amplio, generalmente está elaborado sobre dos o más temas. Dependiendo de su proporción puede tener una estructura A-B-A¹ o una forma rondó. Un ejemplo es el prelude en Mi b Mayor para órgano de J. S. Bach.⁹⁷ En el estilo de contrapunto clásico, también son comunes los preludios con fugato como el No. 7 del *Clave Bien Temperado I*.⁹⁸

⁹⁵ (LEDBETTER & FERGUSON, 2001).

⁹⁶ (BAS, Tratado de la forma musical, 1947, pág. 198).

⁹⁷ (BAS, Tratado de la forma musical, 1947, pág. 199).

⁹⁸ (BAS, Tratado de la forma musical, 1947, pág. 198).

3.- *Prélude non mesuré.*

Este género se utilizó en Francia durante el siglo XVII, su escritura puede o no contener indicaciones de ritmo y compás. Algunos ejemplos se pueden observar en piezas de Louis Couperin, Nicolas Lebègue, Gaspard Le Roux y Jean-Henri d'Anglebert. La interpretación de estas piezas causa confusión entre los investigadores e intérpretes en cuanto a la métrica (figuras 9 y 10).⁹⁹

Ex.1 Louis Couperin: Prelude no.6

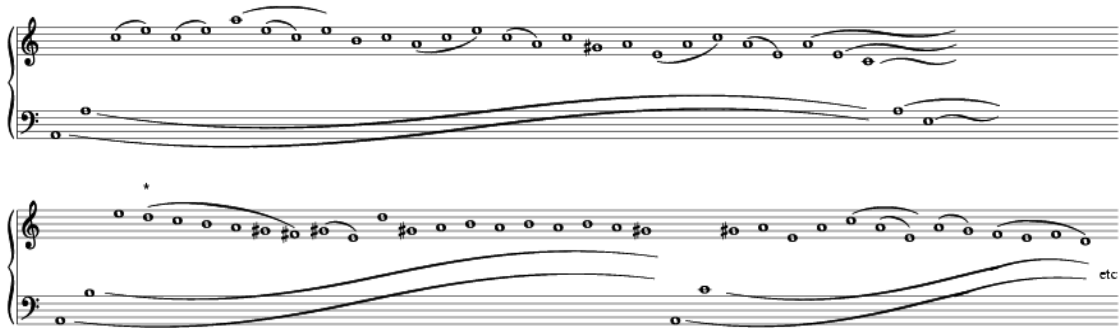


Figura 9: muestra el preludio no.6 de Louis Couperin (1626-1661), ejemplo de la libertad rítmica para tocar un preludio *non mesuré*.

Ex.5 D'Anglebert: Prelude no.2



Figura 10: ejemplo del preludio no. 2 *non mesuré* de D'Anglebert Jean Baptiste Henry (1662-1735).

⁹⁹ (CALDWELL, 2001) Ambas imágenes fueron extraídas de: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=prelude+non+mesure&button_search.x=0&button_search.y=0&button_search=search&search=quick

4.- El preludeo y la fuga.

El compositor alemán J. S. Bach ejemplifica esta unión, en dos libros con 24 preludios y fugas cada uno, a los cuales llamó *El Clave Bien Temperado* (vol. I en 1722 y vol. II en 1744)¹⁰⁰. La única relación que estos preludios tienen con respecto a la fuga es la tonalidad, no siempre la estética.¹⁰¹ En el siglo XX, Dmitri Shostakovich compuso *24 Preludios y fugas* op. 87, como un eco moderno del *Clave Bien Temperado*.

5.- Preludio de ópera (obertura).

Es una introducción de cortas dimensiones en donde se exponen algunos de los temas que posteriormente serán utilizados como materia prima de la ópera.¹⁰²

6.- Preludio sinfónico.

Como su nombre lo dice, es un preludeo para orquesta, por lo tanto, es de amplias proporciones. La forma puede ser de tipo binario o ternario y el propósito del autor es sólo introducir y presentar los temas de una obra grande por la orquesta.¹⁰³ Suele ser de menor trascendencia que la obertura, la fantasía o el poema sinfónico.¹⁰⁴

El compositor húngaro Franz Liszt escribió *Les préludes*, siendo su Poema Sinfónico No. 3, sin embargo esta obra no está relacionada al preludeo sinfónico ya que tomó el título de un poema de Lamartine.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Bach escribió dicha obra con la finalidad de que pudiera ser interpretada bajo un mismo temperamento, ya que en el siglo XVI existían diferentes tipos de afinaciones.

¹⁰¹ (BAS, Tratado de la forma musical, 1947, pág. 201).

¹⁰² (LLACER PLA, Guía analítica de formas musicales para estudiantes, 1982, pág. 127).

¹⁰³ (BAS, Tratado de la forma musical, 1947, pág. 201).

¹⁰⁴ (LLACER PLA, Guía analítica de formas musicales para estudiantes, 1982, pág. 128).

¹⁰⁵ (LEDBETTER & FERGUSON, 2001).

Análisis estructural

Preludios Encadenados, de Manuel M. Ponce, es una obra conformada por 4 preludios unidos por un sonido. Cada uno muestra diferente estilo, *tempo* y carácter:

1.- *Andantino Expressivo*

2.- *Agitato*

3.- *Andante*

4.- *Allegro, ma non troppo*

A continuación el análisis de cada preludio.¹⁰⁶

1.- Andantino Expressivo

El primer Preludio está escrito en la tonalidad de mi \flat menor, su compás varía entre 3/4, 4/4 y 5/4, se desarrolla en 41 compases, y su escritura es polifónica en contrapunto imitativo. Está compuesto por tres elementos melódicos: el tema principal, un breve motivo, que a veces sirve de contrasujeto, y un elemento melódico expresivo.

El tema se repite en forma diferente, a veces completo o fragmentado, en movimiento contrario (compás 3 de la figura 11) o en aumentación (compás 8 de la figura 11) y se entreteje con los otros dos elementos melódicos. El tema se muestra con frecuencia en *stretto*, es decir, que aparece en diferentes voces sin haber concluido.


La libertad del preludio junto con su escritura polifónica nos muestra una estructura variada donde el compositor presenta un tema entrelazado con sus elementos melódicos. Sin embargo, podemos reconocer que dicho preludio consta de tres partes climáticas las cuales están escritas con las dinámicas *f* y *ff*.

¹⁰⁶ Para una mejor comprensión del análisis, se propone contar con la partitura, la cual puede ser descargada en el siguiente link:

[https://imslp.org/wiki/Preludios_encadenados_\(Ponce%2C_Manuel\)](https://imslp.org/wiki/Preludios_encadenados_(Ponce%2C_Manuel)) Las imágenes del análisis fueron extraídas de dicha página (último acceso el 14 de febrero de 2019).

A continuación, en la figura 11, la representación del Preludio completo señalando el tema y los motivos melódicos según los colores indicados:¹⁰⁷

■ Tema  (compás 1).

■ Motivo Melódico Breve  (compás 3).

■ Elemento melódico expresivo (compás 4).

1

P legato

4

7

10

animando *cresc.*



¹⁰⁷ Análisis propuesto por Paolo Mello.

13

f Ped. Ped.

16

ff Ped. Ped. Ped. * *dim.*

19

pp (Senza Ped.) *pp dolciss. legato*

22

25

un po' affret... *f* Ped. *

28

31

34

37

a tempo

p

ff

p

rall.

smorz.....

(Senza Ped.)

Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Simile.....

Figura 11: partitura completa del primer preludio. Sol \flat con el que finaliza el primer preludio y se enlaza (enarmónicamente) con el segundo.

En la primera sección, compás 1 al 17, se exponen el tema y los elementos melódicos; tiene su parte relevante en el compás 16 con la dinámica *ff*. El segundo momento importante aparece en el compás 27 con la dinámica de *f*, y el último y posiblemente el más contundente, dada su escritura en octavas y arpeggios en la mano izquierda, se encuentra en el compás 32 con la dinámica de *ff*, dejando una

pequeña *coda* del compás 35 al 41. El prelude finaliza con un sol \flat ; nota que se “encadena” al siguiente prelude con la enarmonía de fa \sharp (ver figuras 11 y 13).

2.- *Agitato*

El segundo prelude está escrito en la tonalidad de si menor, su compás varía entre 2/4, 3/4 y 4/4 y se desarrolla a lo largo de 39 compases. Su carácter es *agitato*, mantiene una escritura polifónica a tres voces y la melodía se alterna entre los siguientes tres elementos rítmicos (figuras 12 y 13):



Figura 12: Octavo con punto y dieciseisavo, octavo y dos dieciseisavos y tresillo, respectivamente.

Este segundo prelude es enérgico y se desarrolla sobre un *ostinati* rítmico que se mantiene hasta el compás 31. Su estructura es a modo de variaciones. La primera de ellas se presenta en contrapunto imitativo del compás 8 al 10 y la segunda está en la parte final y la podemos apreciar en tresillos y *staccato* (figura 14).



Figura 13: compases 1 a 3, principio del *Agitato*. Fa \sharp (enarmónico de sol \flat) con el que comienza el segundo prelude.

— Con el color azul está indicada la melodía (la cual se modifica con ritmos a lo largo de la obra)

— Con el color rojo se indica una segunda melodía de tres sonidos (generalmente cromático), con ritmo de negras que se mantiene a lo largo del prelude.

Dicho preludio se puede apreciar en tres partes:

- La primera abarca del compás 1 al 19.
- La segunda comprende del compás 20 al 24, situándose en el compás 20 el momento más importante del preludio, donde la melodía se presenta en la mano derecha, en octavas y en fuerte (*f*).
- La tercera sección abarca del compás 25 al 33 y la *coda* de 34 a 39.



Figura 14: compases 25 y 26 con *staccati*.

Este segundo preludio finaliza con la nota si, misma con la que se comienza el tercer preludio: *Andante*.

3.- *Andante*

El tercer preludio es el más calmado y su carácter es *Andante expresivo*. Está escrito en compás de 2/4, tonalidad de mi menor y tiene una amplitud de 35 compases. Se desarrolla bajo un elemento rítmico particular, que se reitera cada compás.



Figura 15: elemento rítmico-melódico sobre el cual está desarrollado el preludio. Primer compás del tercer preludio.

El preludio comprende tres secciones:

- La primera abarca los primeros 12 compases. El elemento rítmico-melódico que lleva la mano derecha con arpeggios breves ascendentes y descendentes, a

modo de ostinati, acompaña en *pp* la melodía que se mueve en las voces inferiores en la mano izquierda.

- La segunda sección abarca del compás 13 al 26, el elemento rítmico continúa en la voz superior, mientras una melodía con valores métricos más amplios se desenvuelve en la voz intermedia. Una característica de esta sección son los pedales de hasta tres compases que Ponce indicó. Se interpreta con sonidos suaves y en búsqueda de una atmósfera impresionista.
- La tercera sección es la *coda* del preludio y abarca 9 compases, de los cuales los primeros tres son iguales a los primeros tres de la primera parte. Continúa el elemento rítmico (figura 16) sosteniendo el sonido de la tónica para enlazar al último preludio.



Figura 16: elemento rítmico alterado. Compases 32 y 33.

Este tercer preludio al igual que el segundo, finaliza con la nota si; misma con la que comienza el cuarto.

4.- *Allegro, ma non troppo*

El último preludio al igual que el tercero, está escrito en la tonalidad de mi menor, compás de 2/4 y es el más amplio de los cuatro, con una extensión de 80 compases. Desarrolla cinco diferentes motivos rítmicos. Comienza con un motivo rítmico en el bajo, conformado por tresillos de cuartos y grupos de dos octavos, el cual es posible asociar con ritmos indígenas (motivo 1).

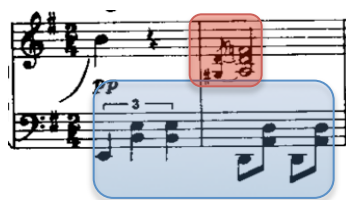


Figura 17: motivo rítmico 1 en color azul y apoyaturas dobles en color rojo (figura rítmica 2). Primer compás del cuarto preludio.

Ponce emplea el motivo rítmico 1 en el último movimiento de su *Sonatine* para piano y en el tercer movimiento de su obra sinfónica *Chapultepec*,¹⁰⁸ proyectando el nacionalismo indigenista como reflejo de lo que ocurría en México en otras manifestaciones artísticas como el Muralismo.¹⁰⁹

En el compás 9 aparece el nuevo material rítmico en el bajo:

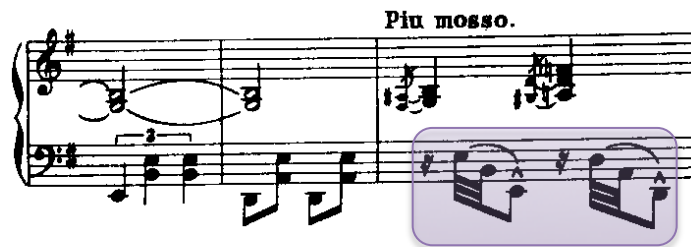


Figura 18: motivo rítmico 3 en color morado. Compases 7 a 9.

A continuación, entre los compases 15 y 24 hay un pasaje en donde la mano derecha realiza terceras y cuartas dobles a modo de trinos (color verde-motivo 4); mientras que en la mano izquierda se repite la figura rítmica 2 (apoyaturas dobles) y aparece un nuevo elemento rítmico (color naranja-motivo 5).

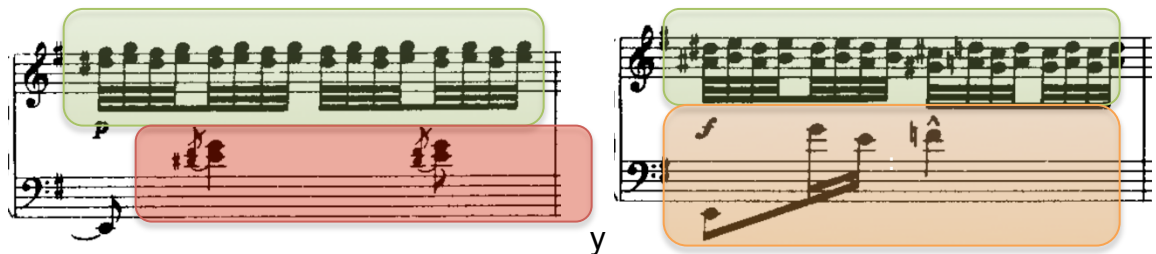


Figura 19: motivo rítmico 4 en color verde, motivo rítmico 5 en color naranja y figura rítmica 2 en color rojo. Compás 15 y 19 respectivamente.

¹⁰⁸ (MELLO, La obra pianística de Manuel M. Ponce (segunda parte), 2002).

¹⁰⁹ Muralismo mexicano: corriente pictórica encabezada por artistas como Orozco, Rivera y Siqueiros, auspiciada por el gobierno para promover la idea de identidad cultural nacional.

Entre los compases 29 y 32 aparecen dos elementos rítmicos nuevos que sólo se desarrollan en dicha extensión:



Figura 20: figuras rítmicas del compás 29 y 31 respectivamente.

También únicamente del compás 33 al 36 Ponce utiliza terceras repetidas y del 37 al 40 octavas repetidas.

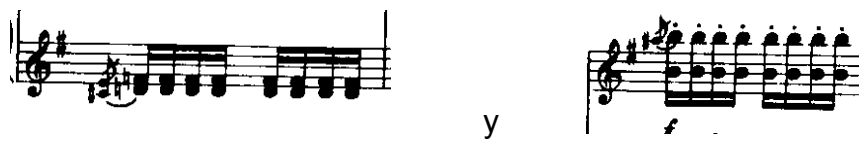


Figura 21: figuras rítmicas del compás 34 y 37 respectivamente.

Ambos elementos rítmicos (figura 20 y 21) nos recuerdan al compositor ruso Sergei Prokofiev en su *Visión Fugitiva no. 10* y el *Sarcasmo no. 3*.¹¹⁰

En la siguiente tabla se ordenan los cinco motivos rítmicos de acuerdo a los compases donde aparecen:

| Compases | Ritmos utilizados |
|----------|------------------------|
| 1 - 14 | 1, 2 y 3 |
| 15 - 24 | 1 y 4 |
| 25 -32 | 1, 3 |
| 33 - 40 | 4 como notas repetidas |
| 41 - 60 | 1, 2 y 3 |
| 61 - 68 | 4 y 5 |
| 69 - 80 | 1, 2 |

Este preludio y la obra en general, termina de manera abrupta con el acorde de mi menor y una apoyatura sobre la 4^a aumentada, en *ff*, en primer tiempo y en octavo.

¹¹⁰ (MELLO, La obra pianística de Manuel M. Ponce (segunda parte), 2002).

Reflexión personal y sugerencias técnico - interpretativas

Preludios Encadenados de Manuel M. Ponce es una obra compleja tanto por su lenguaje como por las necesidades técnicas que demanda para una buena interpretación.

En el primer preludio, *Andantino Expressivo*, encontramos una escritura polifónica, la cual requiere buena digitación, por lo que sugiero una revisión por cada voz y con manos separadas para lograr facilidad y entendimiento de la obra.

El uso del pedal es muy interesante, dado que Ponce sólo escribe algunas sugerencias, y la obra se presta para usarlo continuamente. Se sugiere cuidar el tema principal y resaltar los motivos melódicos con ayuda de dicho elemento.

En cuanto al tiempo, Ponce escribe $\text{♩} = 56$, pero por el carácter *Andantino*, la obra puede interpretarse en un *tempo* más rápido. Mi interpretación es $\text{♩} = 80$. La aparición de los temas junto con las dinámicas conllevan a que el *tempo* esté en constante cambio (*rubato*); es decir, algunos pasajes pueden acelerarse o retardarse.

Por ejemplo, en el compás 11, se tiene la indicación de *animando* y *crescendo*, se puede retardar el *tempo* hasta el último cuarto para remarcar la entrada del motivo melódico breve en el compás 12; lo mismo ocurre en el compás 14.

En el compás 30, que es la parte climática del preludio, encontramos arpeggios en la mano izquierda y el tema principal en octavas en la mano derecha. Dicho pasaje comienza en *p* y culmina en *ff*, se sugiere estudiar con manos separadas.

En el compás 37 se reitera el motivo melódico tres veces, prestándose para un *rallentando* y *decrescendo*; este final del preludio se aborda de forma tranquila para comenzar el segundo. El seguimiento de los matices indicados es esencial para una buena interpretación, tomando en cuenta la idea poética de la obra.

El segundo preludio, *Agitato*, es el más enérgico, su *ostinati* en la mano izquierda debe mantener el pulso preciso, sin aceleración, y siempre resaltando la melodía que se encuentra en la voz intermedia.

En cuanto al *tempo*, Ponce escribe $\text{♩} = 92$, pero debe considerarse el pasaje del compás 20, ya que es la cumbre del preludio y técnicamente el pasaje más complicado. En dicho pasaje, Ponce reitera el tema manteniéndolo en *f* durante tres compases hasta finalizar en un *ff*.

A partir del compás 25, en el regreso al *Tempo I*, Ponce escribe *staccati* sobre los tresillos, los cuales deberán mantenerse hasta el compás 31 donde comienza el *Un po`piu lento* (aunque no estén escritos, se sugiere continuar la idea de los *staccati*).

El tercer preludio, *Andante*, dado que es el más lento y con idea impresionista, se deberá resaltar la melodía y utilizar pedales largos. En los primeros 15 compases no hay señalamiento de pedales, por lo que la opción de utilizarlo queda a criterio del intérprete, de igual manera con el pedal de una *corda*.

En mi caso este pedal lo utilizo en los últimos nueve compases. En cuanto al *tempo*, Ponce sugiere $\text{♩} = 50$; se puede variar poco, siempre y cuando el carácter de *Andante* prevalezca.

En el cuarto y último preludio *Allegro ma non troppo*, se expone la idea de una danza, la cual se representa al principio con el ritmo autóctono en la mano izquierda. Compositores contemporáneos como Sergei Prokofiev y Claude Debussy influenciaron en la escritura de Ponce. En la obra se utiliza trinos de terceras y cuartas, octavas repetidas, acentos y *staccati* en *f*.¹¹¹

En mi opinión, los trinos pueden interpretarse como la invocación de un espíritu; a partir del compás 15 que es donde aparecen, se sugiere estudiar por compases, ya que dicho pasaje requiere de habilidad técnica y resistencia.

¹¹¹ Gran parte de los comentarios aquí expuestos son sugerencias del Maestro Paolo Mello. Pianista e investigador de la música de Ponce, profesor en la Facultad de Música de la UNAM a quien tomo como referencia.

En el compás 20, en la mano izquierda se encuentra una figura rítmica que se reitera más adelante a partir del compás 61; únicamente en dicho compás aparecen escritas las notas mi – mi – do # - re, como se muestra a continuación:



Figura 22: compás 20.

Dicha figura aparece nuevamente en los compases 61, 64, 67 y 68 pero con una nota de diferencia mi – mi – si – re :

Figura 23: compases con el mismo motivo.

Mi sugerencia es cambiar el do # del compás 20 por la nota si. El patrón que utiliza Ponce indicaría que corresponde a la nota si, sin embargo, también se respeta la interpretación del do# relacionando la secuencia del intervalo de tercera en lugar del intervalo de cuarta que aparece a partir del compás 61.

En cuanto al *tempo* de este último preludio, a pesar de que en el compás 9 aparece la indicación de *piu mosso*, se sugiere mantener un pulso constante. Si se interpretan por igual los elementos rítmicos así como las secciones, no se tendrá problema con el *tempo*.

14 ESTUDIOS OP. 2 DE SERGEI PROKOFIEV

Contexto histórico del siglo XX en Rusia

Rusia atravesó por una serie de cambios políticos y protestas sociales que influenciaron todos los ámbitos del país, por lo cual es importante recalcar datos históricos que ayuden a la comprensión de la sociedad rusa de principios del siglo XX y comprender cómo las cuestiones artísticas dependieron de dichos movimientos.

En 1905, el Zar Nicolás II de la dinastía Romanov, la cual llevaba en el poder 300 años, inició una guerra contra Japón para obtener el control del océano Pacífico. Dicha movilización no tuvo éxito y Rusia sufrió una fuerte derrota, provocando descontento hacia el zar y el surgimiento de los *soviets* que eran comités de obreros y soldados quienes lucharon por el socialismo soviético.¹¹² Para simular el interés del zar hacia las exigencias del pueblo, se formó la *Duma*, la cual tenía como propósito redactar una constitución.¹¹³

En 1917, la disolución de la Duma provocó la formación de dos grupos: los Mencheviques, y los Bolcheviques; estos últimos tenían como líder a Vladimir Lenin. El 17 de julio de 1918, el zar, su familia y algunos fieles sirvientes fueron asesinados por soldados bolcheviques radicales, terminando así con la dinastía Romanov.

A partir de este acontecimiento y hasta 1921, Rusia libró su guerra civil, la cual, al principio contaba con un gobierno liderado por Vladimir Lenin pero que más tarde (por cuestiones de salud: apoplejía) ocuparía Iósif Stalin.

Stalin impuso un régimen autoritario basado en el miedo y la opresión, que mantuvo como dictador, de 1924 a 1953. Su gobierno se caracterizó por la autocracia, el totalitarismo y una economía socialista.

¹¹² (FERNÁNDEZ García, 1990, pág. 14).

¹¹³ (ROBINSON, 1988, pág. 62).

Entre 1946 y 1948, el principal ideólogo cultural del periodo Stalinista, Andrey Zhdanov, fue el responsable de aprobar cuatro dictámenes que afectarían la política cultural soviética. El primero referente a las revistas literarias, el segundo hacia el repertorio teatral, el tercero para la industria cinematográfica y el cuarto relativo a la música y ópera. La intención de dichos dictámenes era llevar el arte hacia una línea partidaria unificadora, que enfatizara la tradición popular y mantuviera una perspectiva positiva.¹¹⁴ Andrey Zhdanov sentenció a compositores como Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Aram Khachaturian y Nicolai Myaskovsky, calificando sus trabajos como distorsiones formalistas y tendencias antidemocráticas. Dicha sentencia provocó la prohibición de obras que no se ajustaran a las ideas ya mencionadas.¹¹⁵

Nacionalismo Ruso

El desarrollo artístico soviético siempre estuvo influenciado por los ideales políticos. A partir del mandato del zar Nicolás I, comenzaron los indicios del nacionalismo, el cual proponía que las obras artísticas, tanto en la literatura, pintura y música, constaran de un carácter patriótico inspirado en temas históricos.

Los compositores rusos de este periodo utilizaron la música como medio de expresión de ideas tanto musicales como políticas. La música fue utilizada para diferenciar por un lado “lo ruso” y por el otro “lo extraño, lo ajeno y lo enemigo”. Describiendo de esta forma la realidad y los conflictos, enalteciendo lo nacional y menospreciando lo extranjero.¹¹⁶

Durante el gobierno de Stalin se propuso un nuevo Nacionalismo Soviético “puro”, seleccionando elementos tradicionales que tuvieran como propósito glorificar a la nación.

¹¹⁴ (REDEPENNING, 2001).

¹¹⁵ (REDEPENNING, 2001).

¹¹⁶ (POLJAK, 2017, págs. 81-82).

Los artistas tuvieron un importante papel durante el sistema socialista. Un ejemplo de lo anterior es que durante la Gran Guerra Patria ¹¹⁷, la idea nacionalista impuesta por Stalin se reflejó en la música, las marchas se multiplicaron, la poderosa canción *La Guerra Sagrada* y el *Himno Patriótico de la Unión Soviética* se escucharon por doquier.¹¹⁸ Esto reforzó el sentimiento patriótico y moral de los soldados y de la población.

Música rusa del siglo XX en Europa

La música rusa de principios de siglo XX se dio a conocer en Europa gracias a las temporadas de ballets que organizaba el empresario ruso Sergei Diaghilev en París.¹¹⁹ Diaghilev era un empresario cultural con una compañía de ballet que llegó a presentar obras rusas como *Scheherazade* de R. Korsakov, *La bella durmiente* de P. I. Tchaikovsky, y *El pájaro de fuego*, *Petrushka* y *La consagración de la primavera* de I. Stravinski.¹²⁰

Diaghilev también realizó temporadas de conciertos con lo más destacado de la música rusa, en donde se presentaron obras de P. I. Tchaikovsky, M. Mussorgski, A. Borodin, A. Scriabin, S. Rachmaninov y S. Prokofiev por mencionar algunos.¹²¹ En dichos conciertos, celebrados en París a partir de 1907, se resaltó la herencia folklórica, el lirismo, el romanticismo y el estado revolucionario que se vivió en aquella época en Rusia.

¹¹⁷ Se llama de esta forma a la invasión alemana de 1941 durante la segunda guerra mundial.

¹¹⁸ (POLJAK, 2017, págs. 91-96).

¹¹⁹ (MAES, 2002, pág. 198).

¹²⁰ Sergei Diaghilev encargó a Igor Stravinski la música para el ballet, naciendo de esta forma las obras ya mencionadas. (PÉREZ Adrián, Serguei Prokofiev, 1983, pág. 32).

¹²¹ (ROBINSON, 1988, pág. 175).

Sergei Prokofiev, datos biográficos

*El vicio de mi vida ha sido siempre la búsqueda de la originalidad,
de mi propio lenguaje musical.
Odio la imitación, odio los métodos vulgares .
No quiero llevar la máscara de nadie.
Quiero ser siempre yo mismo.
Sergei Prokofiev ¹²²*

Sergei Prokofiev es uno de los compositores más interpretados en el mundo. Su singular lenguaje musical combina elementos tradicionales rusos, armonía disonante y un amplio juego de ritmos. Su concepción musical lo llevó a ser uno de los grandes compositores rusos del siglo XX. Dentro de su catálogo de obras, se encuentran conciertos (piano y violín), sonatas (para piano solo y de cámara), sinfonías, ballets, óperas y música incidental. Sin embargo la vida política y social rusa influyó inevitablemente en Prokofiev, quien padecería la revolución, el stalinismo y las Guerras Mundiales.

Rusia (1891 – 1918)

Prokofiev nació en Sontsovka el 23 de abril de 1891; fue el último de tres hijos. Sus dos hermanas mayores murieron en la infancia y el joven Sergei creció como hijo único y privilegiado. Sus primeros años los vivió en un ambiente rural y tranquilo en convivencia con la naturaleza, ya que su padre, agrónomo, estaba a cargo de una finca.¹²³

Obtuvo buena educación, su padre le enseñó ciencias y su madre artes. Comenzó sus primeras clases de piano a los cuatro años y sus primeros intentos de composición datan de 1896.¹²⁴

En 1901, la familia Prokofiev viajó a Moscú y conocieron al maestro Sergei Taneiev, quien notó el potencial musical del niño y sugirió a los padres que realizara estudios musicales serios.¹²⁵

¹²² Extracto de una entrevista a Prokofiev (NESTEV, 1960, pág. 148).

¹²³ (NESTEV, 1960, pág. 31).

¹²⁴ (REDEPENNING, 2001).

¹²⁵ (PÉREZ Adrián, Serguei Prokofiev, 1983, pág. 18).

Taneiev recomendó a un alumno suyo como docente: el compositor Reinhold Glière, quien pasó los veranos de 1902 y 1903 en la finca enseñando teoría, composición, instrumentación y piano.¹²⁶

Fue hasta la primavera de 1903 que la familia Prokofiev conoció al compositor y, por aquel entonces, director del Conservatorio de San Petesburgo, Alexander Glazunov. Él insistió a los padres de Sergei para que lo inscribieran en dicha institución. Ello se formalizó al año siguiente donde estudió con Anatol Liadov y Nikolai Rimski Korsakov (quien lo describió como un alumno talentoso pero inmaduro).¹²⁷

En esta época, Prokofiev desarrolló su propio lenguaje, el manejo de intervalos disonantes, superposición de acordes y complejidad cromática, graduándose en composición en 1909.¹²⁸

En 1907 compuso su Sonata no. 1, Op. 1, y en 1909 sus Estudios para Piano Op.2, los cuales presentó en las noches de música contemporánea mismas, que estaban conformadas por un grupo de artistas y críticos como Vyacheslav Karatiguin y Walter Nobel, quien fuera amigo de Sergei Diaghilev. Fue aquí donde hizo su debut como intérprete y compositor, estableciéndose como innovador y controvertido.¹²⁹

En 1910 falleció su padre; sin embargo su madre continuó apoyando los estudios de Sergei. De esta manera, después de su examen de composición, estudió piano con Anna Essipova y orquestación con Nikolay Tcherepnin, graduándose en 1914 con la interpretación de su *Concierto No.1*, para piano y orquesta, con el cual obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional Anton Rubinstein.¹³⁰

¹²⁶ (REDEPENNING, 2001).

¹²⁷ (ROBINSON, 1988, pág. 63).

¹²⁸ (REDEPENNING, 2001).

¹²⁹ (ROBINSON, 1988, pág. 72).

¹³⁰ (NESTEV, 1960, pág. 49).

Estados Unidos (1918 – 1922)

A pesar del estallido de la Revolución Rusa, Prokofiev solicitó permiso al comisario de cultura para ir al extranjero y dar conciertos. De esta forma, el 7 de mayo de 1918 inició su viaje por Petrogrado, Vladivostok y Tokio, realizando algunas presentaciones.¹³¹ A principios de septiembre llegó a Estados Unidos, y su primer recital de piano lo dio en Nueva York el 29 de noviembre del mismo año, donde interpretó obras de Scriabin, Rachmaninov y propias. Fue tal el éxito que la prensa americana lo describió como salvaje, furioso, titán del piano y ultramoderno.¹³²

Una de las obras más importantes de este periodo fue la ópera *El amor por tres naranjas*, encargada por el director de la ópera de Chicago, Cleofonte Campanini.¹³³

Prokofiev pasó tres años dando conciertos y componiendo, viajando entre Europa y Estados Unidos. Con la ayuda de Diaghilev continuó su carrera y realizó presentaciones en París, y con su obra *El cuento del bufón*, se colocó a la altura de Stravinsky.¹³⁴

Europa (1922 – 1936)

En marzo de 1922, Prokofiev se trasladó a vivir al sur de Alemania, continuando su labor como concertista y compositor. Aquí terminó su ópera *The Fiery Angel*, su *Quinta sinfonía* e hizo una nueva versión de su *Concierto para piano no. 2*.

El 1 de octubre de 1923 contrajo nupcias con la cantante española Lina Lluvera,¹³⁵ mudándose a París un mes después. Algunas de sus obras de este periodo son, los *Sarcasmos Op.17*, los *Conciertos para violín y orquesta no.1 y no.2*, la *Sinfonía no.3* y su ballet *The seal step*.

¹³¹ (REDEPENNING, 2001).

¹³² (NESTEV, 1960, pág. 102).

¹³³ (ROBINSON, 1988, pág. 164).

¹³⁴ (REDEPENNING, 2001).

¹³⁵ Intérprete de sus canciones, con quien tuvo dos hijos.

Después de establecerse en París, Prokofiev reanudó contacto con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Su fama en Estados Unidos y en Europa se había viralizado. En la revista soviética *Towards new shores* le habían dedicado cuatro artículos e incluso algunas de sus obras se tocaban con regularidad en San Petesburgo. Probablemente Prokofiev tenía la intención de regresar y por ello procuró relacionarse con la vida musical soviética, por lo que aceptó una gira de conciertos a su país natal, en enero de 1927.

A pesar de que se notaran los cambios ocurridos a causa del sistema político, en diez años de ausencia; Prokofiev pensó que las artes podían mantenerse separadas de la política y se trasladó a la URSS en 1936.¹³⁶

URSS (1936 – 1953)

Prokofiev se mudó a la Unión Soviética con su esposa y sus dos hijos, mientras Stalin estaba en el poder. En las declaraciones públicas que hizo sobre su regreso, expresó un sentimiento patriótico y de nostalgia: “debo volver a ver el verdadero invierno y escuchar el idioma ruso en mis oídos”.¹³⁷

En un principio, conservó su pasaporte ruso y hasta realizó una gira por Estados Unidos, en 1938; sin embargo, tiempo después le fue retirado. Prokofiev intentó adaptarse al nuevo régimen, componiendo obras como los *Valses* op. 120¹³⁸, la *Obertura rusa* Op. 72, *Marchas* Op. 69 y la *Cantata Zdravitsa* Op.85.¹³⁹ Entre sus obras sin implicaciones políticas se encuentra *Pedro y el lobo* Op. 67, su *Concierto para violonchelo* Op. 58, *Música para niños* Op. 65 y el ballet *Romeo y Julieta*.

Hacia 1941, cuando Alemania atacó Rusia, la población fue evacuada y Prokofiev viajó a ciudades como Natchik, Tbilisí, Alma-Ata y Pern. Parte de su trabajo creativo durante los años de guerra fueron tres Sonatas para piano (No. 6, 7 y 8), dos cuartetos de cuerda, la *Sonata para flauta* Op. 94, la *Sonata para violín* y

¹³⁶ (REDEPENNING, 2001).

¹³⁷ (REDEPENNING, 2001).

¹³⁸ Obras para conmemorar el centenario de la muerte de Pushkin.

¹³⁹ (ROBINSON, 1988, pág. 364).

piano Op. 80 y la *Sonata para violín solo* Op. 115. Al finalizar la guerra, dentro de las obras festivas realizadas, contribuyó con su *Oda al final de la guerra* Op. 105.

Posteriormente, tras los dictámenes de 1948¹⁴⁰, el gobierno de Stalin emitió una prohibición sobre la ejecución de ciertas obras de Prokofiev, orillándolo a reconocer sus presuntos errores artísticos en una carta de deshonra.¹⁴¹

Pero el momento más duro fue cuando su esposa Lina Lluvera fue arrestada y acusada de espionaje y traición, y condenada a 20 años de trabajo forzado. El compositor se enteró por noticias de sus hijos, ya que en 1941 había decidido irse a vivir con su colaboradora Mira Mendelssohn.¹⁴²

Prokofiev escribió cartas a la Unión de Compositores Soviéticos tratando de convencer cuán sinceramente había querido adaptarse al régimen y lo injusto que había sido tratado, las cuales no tuvieron éxito. Tras este acontecimiento se volvió inseguro y enfermizo, sufría de dolores de cabeza y tuvo varios ataques al corazón.

Nunca ocupó ningún cargo administrativo, cultural, ni de docencia y como sus obras rara vez se interpretaban, tuvo problemas económicos, conformándose con una pensión mensual proporcionada por Stalin. Prokofiev aún no había cumplido sesenta y dos años, cuando el 5 de marzo de 1953, después de unas horas de trabajo, sufrió una crisis de asfixia que le provocó la muerte. Lamentablemente, su fallecimiento quedó casi inadvertido, pues ocurrió el mismo día que el de Stalin.¹⁴³

¹⁴⁰ Véase contexto histórico del siglo XX en Rusia.

¹⁴¹ (REDEPENNING, 2001).

¹⁴² Mira Mendelssohn escribió los libretos de las óperas de Prokofiev: *Desposorio en un monasterio*, *Guerra y paz*, y la *Historia de un hombre real*.

¹⁴³ (LISCHKÉ, 1985, pág. 97).

Contexto de la obra

El opus 2 de Prokofiev está conformado por Cuatro Estudios para piano. Fueron escritos en 1909, cuando el autor contaba con 18 años de edad. Están dedicados al primer maestro de piano que tuvo en el conservatorio: Alexander Winkler.¹⁴⁴

Estos Estudios fueron interpretados por el mismo compositor en 'Las noches de música contemporánea' a finales de diciembre de 1910. Al público le gustaron tanto que aplaudieron después de cada Estudio.¹⁴⁵

Las noches de música contemporánea fueron realizadas entre 1900 y 1912, y estaban conformadas por un grupo de artistas y críticos que presentaban las nuevas tendencias musicales.¹⁴⁶

El Estudio

El Estudio es una pieza generalmente de corta duración, cuyo objetivo principal es el desarrollo o perfeccionamiento de un aspecto técnico. Su contenido, dimensión y dificultad varía según la época, el compositor y el instrumento.

El término 'estudio' describe una obra con un objetivo claramente didáctico, por lo que se puede relacionar con diversos tratados como *L'art de toucher le clavecín* (1716) de Francois Couperin, los *Probe-stücke* (1753) de Carl Phillip Emanuel Bach, y el *Handsücke* (1789) de Daniel Gottlob Türk.¹⁴⁷

A principios del siglo XIX el desarrollo de obras para teclado se amplió, especialmente para el piano, favoreciendo la creación de material didáctico dirigido a aficionados y profesionales.

¹⁴⁴ Posteriormente estudió con la maestra Anna Essipova. (ROBINSON, 1988, pág. 78).

¹⁴⁵ (ROBINSON, 1988, pág. 93).

¹⁴⁶ (REDEPENNING, 2001).

¹⁴⁷ (FERGUSON & HAMILTON, 2001).

Algunos de los primeros ejemplos de Estudios para teclado y sus autores son:

- *Gradus et parnassum* de Muzio Clementi.
- *Études* de Johann Baptiste Cramer.
- *Études* de Carl Czerny.

Podemos distinguir los Estudios “didácticos” (como los tres autores anteriores), de los Estudios “artísticos”, ya que no solo albergan dificultades técnicas, sino que pasan a ser composiciones expresivas y se pueden interpretar en conciertos como obras de alta calidad artística.¹⁴⁸ Ejemplo de ello, son los posteriores estudios para piano, que se distinguieron por su dificultad técnica y sus cualidades artísticas. De este modo y con estas características se instauró el ‘estudio de concierto’.¹⁴⁹

Estudio de concierto

El estudio de concierto logró combinar la utilidad de un ejercicio técnico con la expresión musical. Estos aspectos se combinan muy bien en los Estudios para piano de Frédéric Chopin: 12 Estudios op. 10 (1833) y 12 Estudios op.25 (1837). La mayoría de los estudios ya mencionados se concentran en problemas técnicos individuales a la manera de Czerny; por ejemplo: arpeggios, terceras, octavas, acordes, escalas cromáticas, etc. Una característica de los Estudios de Chopin es el manejo armónico y la dificultad técnica que implican. De hecho, Chopin dedica su op. 10 al pianista y compositor húngaro Franz Liszt con el afán de rendirle un homenaje por su extrema dificultad.¹⁵⁰

Igualmente Liszt compone en 1837 (primera versión) y en 1852 (segunda versión) sus Estudios con el título de *Études d'exécution transcendente*. Algunos están basados en textos de importantes poetas por ejemplo: *Mazeppa*,

¹⁴⁸ (LLACER PLA, Guía analítica de formas musicales para estudiantes, 1982).

¹⁴⁹ (FERGUSON & HAMILTON, 2001).

¹⁵⁰ (FERGUSON & HAMILTON, 2001).

Feux Follets y Harmonies du soir.¹⁵¹ De igual forma, Robert Schumann escribió sus *Estudios Sinfónicos* Op. 13, los cuales están escritos en forma de Tema y variaciones. A continuación algunos 'estudios de concierto' del siglo XX con sus autores:

- 6 *Études* Op. 52 de C. Saint Saëns
- 12 *Études* Op. 8 y 8 *Études* Op. 42 de A. Scriabin
- *Études-tableaux* Op. 33 y 39 de S. Rachmaninov
- 12 *Études* Op. 35 y 39 de V. Alkan
- 12 *Études* de C. Debussy
- 3 *Études* Op. 18 de B. Bartók
- 4 Estudios de I. Stravinsky
- 4 Estudios de S. Prokofiev
- 18 Estudios de G. Ligeti
- 4 *Études de Rythme* de O. Messiaen
- 20 Estudios de Philip Glass

Los 24 Caprichos para violín del compositor Niccolo Paganini también son considerados como Estudios de concierto y varios compositores románticos han hecho transcripciones sobre el tema del Capricho No. 24 de Paganini, por ejemplo: las variaciones de J. Brahms Op. 35, las Variaciones para piano y orquesta de S. Rachmaninov, las Variaciones de W. Lutoslawski para dos pianos y las Variaciones de B. Blacher para orquesta.¹⁵² De la misma manera otros compositores escribieron Estudios para otros instrumentos, por ejemplo para violín: F. Fiorillo, R. Kreutzer, P. Rode y P. Baillot, y para violonchelo: F. Dotzauer y F. Grützmacher. También existen estudios para orquesta como los *Cuatro estudios para orquesta* de I. Stravinsky.¹⁵³

¹⁵¹ (FERGUSON & HAMILTON, 2001).

¹⁵² (FERGUSON & HAMILTON, 2001).

¹⁵³ (FERGUSON & HAMILTON, 2001).

Análisis estructural

Estudio Op. 2 No. 1 en re menor

El primer Estudio está escrito en la tonalidad de re menor, en compás de $\frac{6}{8}$, en *tempo Allegro* y se desarrolla en 82 compases, su estructura es A – B – A¹ – Coda.¹⁵⁴ Este estudio comienza y se desenvuelve sobre un *ostinati* rítmico (figura 24), tiene un tema melódico (figura 25) y un elemento rítmico que aparece continuamente (figura 26).



Figura 24: Comienzo del estudio, compases 1 y 2. *Ostinati* rítmico.



Figura 25: compases (anacrusa) 7 al 10. Tema melódico con color azul.



Figura 26 : elemento rítmico de octavo y cuarto.

¹⁵⁴ Las imágenes para el análisis de los Estudios fueron extraídas de la partitura editada por Melville Belwin Mills, *Collected Works of Prokofiev*. Dicha partitura solo se encuentra disponible a la compra, por cuestiones de derechos de autor.

El estudio se puede visualizar en tres partes y la *coda*:

| Parte 1 - A | Parte 2 - B | Parte 3 - A ¹ | |
|-----------------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------------------|------------------|
| Introducción, Tema y 1 ^a Variación | 2 ^a Variación del tema | Reexposición y 3 ^a variación del tema | <i>Coda</i> |
| compases 1 - 31 | compases 31 - 53 | compases 53 - 73 | compases 74 - 82 |

La primera parte, que abarca del compás 1 al 31, comienza con un *ostinati* rítmico en la mano derecha (figura 24), pero a partir del compás 3 pasa a la mano izquierda y se mantiene hasta el compás 18.

Parte 1 - A

| | <i>Ostinati</i> y elemento rítmico | Presentación del tema melódico en mano derecha | Puente y elemento rítmico | 1 ^{ra} Variación del tema | Puente y elemento rítmico |
|----------|------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------|------------------------------------|---------------------------|
| Tono | Re menor | Re menor y la menor | Re menor y la menor | La menor y sol ^{7M} | La menor y |
| Grado | I | I y V | I y V | V y IV | V y IV |
| Compases | 1 - 6 | 6 - 14 | 14 - 18 | 19 - 26 | 26 - 31 |

La segunda parte, con carácter tranquilo, se desarrolla en tres secciones. En la primera se expone una variación del tema (figura 27), después un puente con el elemento rítmico (figura 26) y en la tercera sección se retoma el tema de la primera con una variación en la voz intermedia.

Parte 2 - B

| Sección 1 2 ^a Variación del tema | Sección 2 Puente con elemento rítmico | Sección 3 2 ^a Variación del tema |
|------------------------------------------------|---------------------------------------------|------------------------------------------------|
| Do mayor y fa mayor ^{7M} III | Do ^{AUM} y sol ^{9M} IV | Do mayor y fa mayor ^{7M} III |
| compases 31 - 39 | compases 39 - 45 | compases 46 - 53 |



Figura 27: compases anacrusa a 31 a 35. Variación del tema.

La tercera parte, a modo de reexposición presenta el tema sobre la tónica y se añade una voz intermedia (figura 28).

Parte 3 - A¹

| Reexposición del tema con 3 ^a variación | Puente con elemento rítmico | 4 ^a Variación del tema | Puente con elemento rítmico |
|----------------------------------------------------|---------------------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------------------------|
| Re menor I | La menor ^{7M} y mi \flat menor V | Re menor I | La menor ^{7M} y fa ^{Aum 9M} V |
| compases 54 - 60 | compases 61 - 65 | compases 66 - 71 | compases 71 - 74 |



Figura 28: compases 54 a 57, en los primeros dos compases aparece el tema con una voz intermedia con color azul.

La *coda* está escrita sobre acordes quebrados del acorde de re menor, ambas manos coinciden y presentan nuevamente el elemento rítmico.

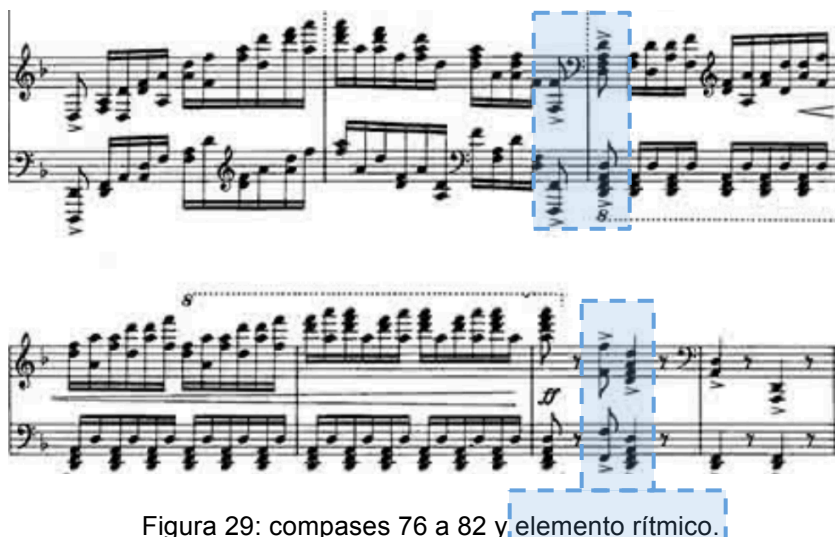


Figura 29: compases 76 a 82 y elemento rítmico.

Estudio Op. 2 No. 2 en mi menor

El segundo Estudio está escrito en la tonalidad de mi menor, se desarrolla en 65 compases y es de carácter *Moderato*. El elemento técnico que desarrolla son las escalas, y una de sus principales características es la biritmia entre dos compases: $\frac{18}{16}$ y $\frac{4}{4}$ (figura 30). Se puede visualizar en tres partes y la *coda*:

A – B – A¹ – Coda.

| Parte A | Parte B | Parte A ¹ | Coda |
|----------|-------------------------|----------------------|----------------------------|
| tema a | tema b y variaciones | tema a | (Elementos del tema a y b) |
| compases | compases | compases | compases |
| 1-16 | 17 - 44 | 45 - 59 | 60 - 65 |

La primera parte del estudio comienza con un compás de $\frac{18}{16}$ para la mano derecha y de $\frac{4}{4}$ para la mano izquierda y consta de dos secciones. En la primera sección la mano derecha lleva escalas en dieciseisavos y la mano izquierda cuartos (figura 30). Y en la segunda sección a lo largo de dos frases aparece un tema melódico en la voz intermedia (figura 31).

Parte A – tema a

| Sección 1 | Sección 2 |
|---------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| <i>Moderato</i> – Introducción | tema a – melodía central |
| $\frac{18}{16}$ y $\frac{4}{4}$ | |
| Mi menor, la \flat^{7m} , la mayor 7m y si mayor | Mi menor, re mayor, si \flat^{7m} , mi \flat mayor y si 7m |
| compases 1 - 8 | compases 9 - 16 |



Figura 30: compases 1 y 2, principio del estudio.



Figura 31: compases 11 a 14. Melodía central.

La parte B se puede comprender en cuatro secciones bien definidas por los cambios de compás.

Parte B – tema b

| Sección 1 | Sección 2 | Sección 3 | Sección 4 |
|---------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------------|
| tema <i>b</i> | <i>Poco agitato</i> Variación | tema <i>b</i> ¹ | Climax |
| $4/4$ y $18/16$ | $18/16$ y $4/4$ | $4/4$ y $18/16$ | |
| Si menor ^{7M} , re # menor ^{7M} , sol menor | Mi menor, la ^{7m} , do mayor, la mayor ^{7m} y si mayor ^{7m} | Si menor y la ^b mayor | Mi menor, sol menor, re menor y si mayor |
| compases 17 - 22 | compases 23 - 30 | compases 31 - 36 | compases 37 - 44 |

Al comienzo de esta parte aparece el compás de $\frac{4}{4}$ para la mano derecha y de $\frac{18}{16}$ para la mano izquierda. Y en la primera (figura 32) y tercera sección se desarrolla un tema b.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The top staff of each system is highlighted with an orange box. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass clef staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The treble clef staff contains a melodic line with various note values and rests.

Figura 32: compases 17 al 20, tema b.

En la segunda sección aparece la indicación de *poco agitato* y se vuelven a cambiar los compases: $\frac{18}{16}$ para la mano derecha y $\frac{4}{4}$ para la mano izquierda. Con relación a la parte A, la mano derecha continúa con escalas de dieciseisavos mientras que la izquierda tiene quintillos de octavos, y octavos, provocando una birritmia de nueve contra cinco y nueve contra cuatro (figura 33):

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'poco agitato' and has a treble clef staff with a 18/16 time signature and a bass clef staff with a 4/4 time signature. The second system has a treble clef staff with a 4/4 time signature and a bass clef staff with a 18/16 time signature. The top staff of the first system is highlighted with an orange box. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Figura 33: compases 23 a 26, variación del tema a.

En la sección cuatro se encuentran la únicas dinámicas de *f* y *ff*, en la mano izquierda se realizan escalas en dieciseisavos en su mayoría cromáticas, mientras la mano derecha lleva una melodía en octavos y dieciseisavos (figura 34).



Figura 34: compases 41 a 44.

En la tercera y última parte del estudio (reexposición) se retoma la parte A, agregando una apoyatura al principio de las escala de la mano derecha (figura 35). Al igual que la parte A, en ambas secciones se mantiene el $^{18}/_{16}$ para la mano derecha y $^4/_4$ para la mano izquierda.

Parte A¹

| Sección 1 | Sección 2 |
|--------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Indicación 'a tempo' | tema a ¹ |
| $^{18}/_{16}$ y $^4/_4$ | |
| Mi menor, la 7m , la mayor ^{7m} y si mayor | Mi menor, re mayor, si 7M , mi b mayor y si ^{7m} |
| compases 45 - 52 | compases 53 - 59 |

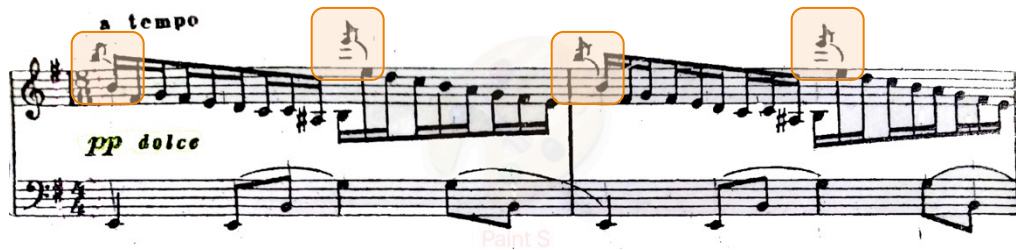


Figura 35: compases 45 y 46, comienzo de la parte 3.

La *coda* va del compás 60 al 65, se mantiene escrita en la tonalidad de mi menor, y presenta el elemento rítmico del tema b repitiéndolo ocho veces en la mano izquierda. En el penúltimo compás se desarrolla un arpeggio sobre la tonalidad de mi menor, ambas manos en compás de $^{18}/_{16}$ y anacrusa al último compás se reitera el elemento rítmico del tema b en compás de $^4/_4$, concluyendo el Estudio.

Estudio Op. 2 No. 3 en do menor

El Estudio No. 3 es el más largo de todos los del Op. 2, con 148 compases, está escrito en la tonalidad de do menor, su compás es $\frac{4}{4}$ y desarrolla dos temas melódicos. Una de sus principales características son dos escalas cromáticas simultáneas, con un intervalo de tercera, siendo éste el objeto técnico del Estudio. Se puede comprender en tres grandes partes, las cuales constan de tres secciones cada una, y la *coda*. Dos de las secciones de las partes B y C se presentan exactamente igual.

En las siguientes tablas se exponen las tres partes del Estudio. Las partes B y C se encuentran puestas paralelamente ya que dos secciones aparecen de igual forma (marcadas por colores similares).

| Parte A | | | Parte B | | |
|------------------------|------------------------------------------------------|------------------|------------------------------------------------------|----------|------------------------------------------------------|
| Introducción Tema a | Sección de escalas cromáticas (3 voces) | Puente Tema a | Sección de escalas cromáticas (4 voces) | Tema b | Sección de escalas cromáticas (4 voces) |
| compases | compases | compases | compases | compases | compases |
| 1 - 13 | 14 - 30 | 30 - 37 | 38 - 54 | 54 - 73 | 73 - 89 |

| Parte C | | | |
|------------------|-----------|------------------------------------------------------|--------------|
| Sección nueva | Tema b | Sección de escalas cromáticas (4 voces) | <i>Coda</i> |
| compases | compases | compases | compás |
| 89 - 99 | 100 - 123 | 123 - 139 | 139 - 148 |

La primera parte se visualiza en tres secciones. La primera, con el carácter *Andante semplice*, es donde se expone el tema a (figura 36), el cual se reitera en la tercera sección y ambos tienen el mismo carácter.

| Parte A | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-------------------------------|
| <i>Andante semplice – accelerando assai al presto - Presto – accelerando – Prestíssimo - Tempo I</i> | | |
| Introducción Tema a | Sección de escalas cromáticas a tres voces | Puente Tema a ¹ |
| Do menor | | Do menor |
| compases 1 - 13 | compases 14 - 30 | compás 30 - 37 |

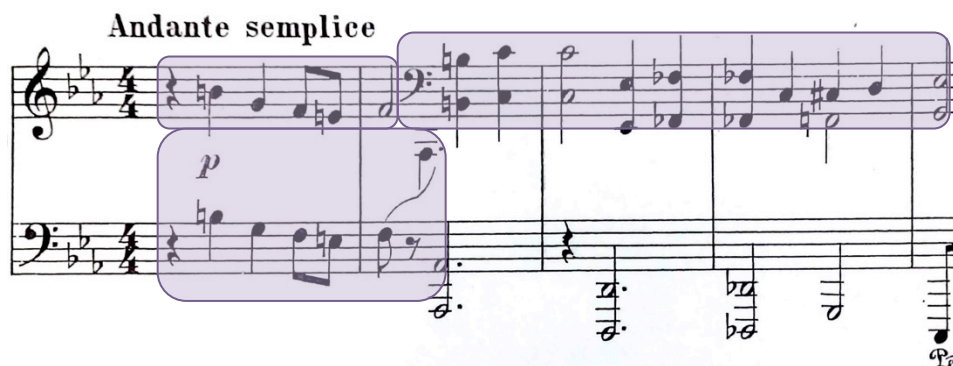


Figura 36 : compases del 1 al 5, comienzo del estudio, tema a.

En la sección de los compases 14 al 30 se encuentran dos escalas cromáticas en la mano derecha, con un intervalo de tercera que se alterna en las voces superior e inferior. La mano izquierda presenta acordes en los tiempos uno y tres (figura 37).

La sección de las escalas cromáticas (tema técnico del Estudio) tiene como característica principal la aceleración del pulso. En el compás 15 se presenta la indicación de *accelerando assai al presto*, la cual que se encuentra hasta el compás 22. De igual manera esta la indicación de *accelerando* en el compás 27 y *Prestíssimo* en el compás 29, regresando al *Tempo I* hasta el compás 30.

The image shows a musical score for piano, measures 35 to 44. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system is highlighted with a purple box and contains the instruction *accelerando assai al presto*. The third system is also highlighted with a purple box and contains the instruction *poco cresc*. A dynamic marking *p legg* is present in the first system. The score features chromatic scales in both hands, with the right hand playing a descending scale and the left hand playing an ascending scale. The bass clef staff in the second and third systems shows a simple harmonic accompaniment.

Figura 37 : escalas cromáticas - compases 35 a 44.

Idéntico pasaje en la parte 1 y 2.

La parte B tiene una forma ternaria, la única diferencia entre las secciones es el pulso. En la primera sección, el tiempo va acelerando, mientras que en la segunda, se mantiene el *Presto*.

Parte B

accelerando assai al presto - presto – accelerando – prestissimo

| | | |
|-------------------------------|------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| Sección 1 | Sección 2 | Sección 3 (la única diferencia con la sección 1 es el pulso) |
| Sección de escalas cromáticas | Sección de escalas cromáticas con tema B | Sección de escalas cromáticas |
| compases 38 - 54 | compases 54 - 73 | compases 73 - 89 |

La sección 2 también tiene como característica principal cromatismos. De las cuatro voces en que se desarrolla esta sección, la más aguda tiene la melodía del tema b, el bajo se mueve en una escala ascendente y las voces intermedias realizan escalas ascendentes y descendentes (figura 38).

The image shows a musical score for four voices (treble and bass clefs) across measures 54 to 62. The top voice (treble clef) contains the melody of theme B, which is a chromatic scale. The bottom voice (bass clef) moves in an ascending chromatic scale. The two middle voices (treble and bass clefs) play chromatic scales, one ascending and one descending. The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *p cresc.* (piano crescendo) in the first system, and *dim.* (diminuendo) in the second system. Fingering numbers (1-5) are indicated for the top voice. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 38: compases 54 a 62, tema b (melodía en la voz superior).

| Parte C | | |
|---------------------------|---|------------------------------------|
| <i>Moderato Tranquilo</i> | - | <i>Presto</i> - <i>accelerando</i> |
| Sección nueva | | tema b |
| compases 89 - 99 | | compases 100 - 123 |
| | | Sección de escalas cromáticas |
| | | compases 123 - 139 |

La parte C, se desenvuelve en tres secciones: la primera sección comienza con un cambio de carácter: *Moderato Tranquilo*, en la segunda se reitera el tema b y en la tercera sección reaparecen las escalas cromáticas.

La primera sección desarrolla nuevo material, la mano izquierda se desenvuelve en un *ostinati* rítmico y en la mano derecha aparece el tema a, acompañado con acordes (figura 39) y finalizando con una escala cromática por tercetas (figura 40).

Figura 39: compases 89 a 94, comienzo de la parte 3 – Moderato Tranquilo.

Ampliación del tema a.



Figura 40: única escala de terceras en mano izquierda - compases 97 -99.

A partir del compás 100 comienza la dinámica *Presto* y en los primeros cuatro compases (100-104) desarrolla un figura rítmica como *ostinati* que se repite 17 veces antes de que empiece el tema b (figura 41).

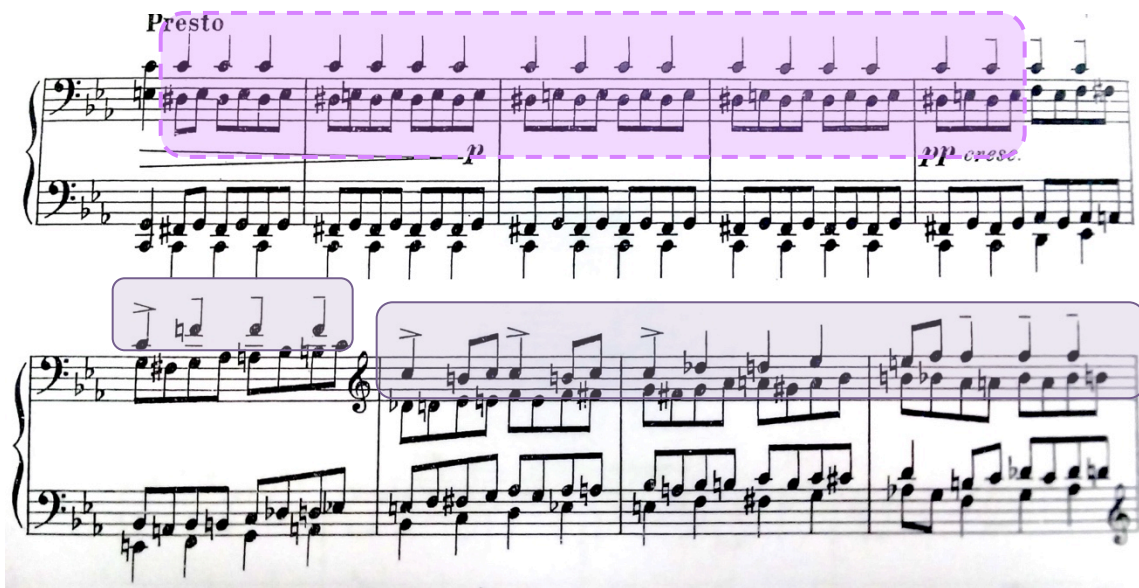


Figura 41: compases 100 al 108, tema b y ostinati

La *coda* del estudio comienza en el compás 139 con la indicación de *Prestissimo* y con la dinámica *ff*, la cual se mantiene hasta el final. Se desarrolla utilizando las escalas cromáticas y el tema a, el cual aparece en la voz superior.

Estudio Op. 2 No. 4 en do menor

El último Estudio está escrito en la tonalidad de do menor, en compás de $\frac{4}{4}$, se desarrolla en 99 compases y en cuanto a su duración es el más corto. El carácter de todo el Estudio es *Presto energico* y el elemento técnico a trabajar son las octavas. Su estructura se puede entender de la siguiente forma:

$A - B - A^1 - C - B^1 - Coda.$

| Parte A | | Parte B |
|----------|----------|----------|
| tema a | puente | tema b |
| compases | compases | compases |
| 1 - 15 | 15 - 27 | 28 - 43 |

| Parte A ¹ |
|----------------------|
| tema a ¹ |
| compases |
| 43 - 55 |

| Parte C |
|------------------|
| parte polifónica |
| compases 56 - 72 |

| Parte B ¹ |
|----------------------|
| tema b |
| compases 72 - 87 |

| Coda |
|----------------------|
| Variación del tema b |
| 88 - 91 |
| Final |
| compases 92 - 99 |

Las partes A y A¹ que concuerdan van de los compases 3 al 15 y del 43 al 55, la única diferencia es la tonalidad en la que se desarrollan.

El Estudio comienza con el elemento técnico de las octavas quebradas en la mano izquierda (figura 42), que se repetirá junto con el tema a y en la parte C.



Figura 42: compases 1 a 3. Elemento técnico de octavas quebradas en la mano izquierda.

La parte B se compone de un periodo de cuatro frases, repitiéndose el esquema de las primeras dos. Las cuales están en mi menor y tienen un elemento rítmico en *ostinati* en la mano derecha (figura 43, este elemento se expondrá nuevamente en la *coda*), mientras las siguientes dos frases están en do menor. Por otro lado la parte B¹ se encuentra en re menor y si b menor.



Figura 43: compases 28 – 35, tema b.

La parte sombreada es la primera frase de la parte B y señala el *ostinati* rítmico en la mano derecha, mientras la melodía se mueve en la mano izquierda.

La parte delineada muestra la segunda frase de la parte B, mostrando acordes en ambas manos sobre mi menor.

| Parte B | Parte B ¹ |
|---------------------|--------------------------------|
| Mi menor y do menor | Re menor y si \flat menor |
| compás 28 - 43 | compás 72 - 87 |

La parte C es polifónica, la mano derecha se desarrolla a tres voces las cuales se mueven cromáticamente, mientras la mano izquierda realiza el elemento técnico de las **octavas quebradas** como en la parte A (figura 44). La frase del compás 68 al 71 es un puente con septillos en la mano derecha que intensifican el regreso a la parte B¹ (figura 45).



Figura 44: compases 57 a 59, comienzo de la parte C.

En la parte sombreada se puede apreciar la escritura polifónica por el movimiento de tres voces



Figura 45: compases 69 – 71, final de la parte C.

Puente de la parte C hacia la parte B¹ – escalas a modo de glisandos en mano derecha.

La primera frase de la *coda* contiene elementos de la parte B, esta vez con el elemento rítmico de las octavas quebradas en la mano izquierda y la melodía en la derecha.

El Estudio termina con una escala de do menor melódica ascendente, ambas manos **alternando octavas** (figura 46).

The image displays two systems of musical notation for piano, measures 94 through 99. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation is in grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A dotted line with an '8' above it indicates an octave shift. Red dashed boxes highlight specific passages: in the first system, the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes while the right hand plays a melodic line; in the second system, both hands play an ascending melodic scale, with the right hand's final notes marked with a fortissimo (ff) dynamic.

Figura 46: compases 94 al 99, final del Estudio con octavas alternadas.

Reflexión personal y sugerencias técnico – interpretativas

Los Estudios de Prokofiev pueden ser clasificados como ‘estudios de concierto’ por su genial desarrollo temático y los diferentes elementos técnicos que utiliza. De igual manera se exponen las características compositivas del joven Prokofiev, tales como la armonía cromática y la variedad rítmica. En estos se muestran destrezas técnicas como *ostinati* rítmicos, escalas cromáticas, escalas por terceras, y octavas. El dominio de los cuatro Estudios requiere fuerza, precisión, y variedad sonora. Esto se obtiene con la práctica constante de las obras, la memoria del discurso musical, el buen uso del pedal y una buena digitación.

Considero que estas obras de Prokofiev son valiosas no sólo por la dificultad técnica que exigen, sino también por la belleza de las melodías, que representan el estilo único del compositor en la literatura del piano del siglo XX.

Estudio Op. 2 No. 1

La principal característica es el *ostinati* rítmico que aparece en gran parte del Estudio; se sugiere mantener la relajación y la soltura de la muñeca para no llegar a una lesión.

Al final del tema hay una escala en octavas la cual finaliza con un dieciseisavo con punto, treintaidosavo y octavo. Rítmicamente esta es la parte más rápida y en donde se requiere mayor agilidad de la mano derecha para saltar un intervalo de novena (figura 47). Este ritmo aparece nuevamente en los compases 13, 56, 60, 71 y 72 por lo que se sugiere trabajar los saltos, primero muy lentamente e ir aumentando la velocidad.



Figura 47: compases 9 y 10 del estudio No.1, final del tema.

Otra de las secciones técnicamente más difíciles es la de los compases 18 al 26. La característica principal de esta sección son los *staccati*. La mano derecha debe resaltar la melodía ubicada en la voz superior y realizar terceras en la voz media (figura 48); la soltura de la muñeca ayudará a la velocidad del pasaje.



Figura 48: compases 19 y 20, variación del tema.

Finalmente, en la *coda* (del compás 74 al 77) encontramos acordes quebrados sobre re menor, en ambas manos, se sugiere abordarlos lento, practicar los saltos e ir subiendo la velocidad uniformemente.

Estudio Op. 2 No. 2

La característica principal de este Estudio son los cambios de compás, alternando $18/16$ y $4/4$ entre ambas manos, provocando birritmias como 9 contra 2, 9 contra 4, 9 contra 5 y 9 contra 8 (figura 49). Para realizar dichas birritmias se sugiere tocar los dieciseisavos con pulso lento e ir introduciendo la otra mano según corresponda el ritmo.

| | |
|------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| <p>Moderato</p> <p>compás 1 – birritmia de 9 contra 2</p> | <p>poco agitato</p> <p>compás 23 – birritmia de 9 contra 5</p> |
| <p>compás 25 – birritmia de 9 contra 4</p> | <p>compás 41 – birritmia de 9 contra 8</p> |

Figura 49: compases con diferentes birritmias del estudio no. 2.

Estudio Op. 2 No. 3

Uno de los objetivos son las escalas cromáticas, las escalas por terceras y los *accelerandi*. En cuanto a su velocidad, dado que las indicaciones son, *Andante semplice – accelerando assai al presto – Presto – accelerando y Prestíssimo*, se sugiere establecer el pulso a partir del *Prestíssimo* (dependiendo de la velocidad que cada pianista pueda alcanzar) para tener un mayor control y notoriedad en los cambios.

Del compás 46 al 50 aparece por primera vez un tercer pentagrama con una nueva melodía, la cual se puede resaltar con el dedo pulgar de la mano derecha (figura 50).



Figura 50: compases 46 - 49.

Este pasaje se repite en los compases 81 al 85, y del 123 al 138, siendo estos últimos los más complicados del Estudio, porque mantiene la melodía central durante 15 compases y esta sección permanece en *presto*.

En cuanto al pedal, en la primera parte se sugiere cambiarlo en cada nota de la melodía, mientras que en los compases 10 al 13 y 34 al 37, es preferible que dure 4 compases. En la sección de las escalas cromáticas y el tema B, se sugieren pedales que duren un cuarto, concordando con los acordes en la mano izquierda.

En las diferentes partes del Estudio aparecen distintas dinámicas y tiempos, brindándole al pianista diversas posibilidades de abordar cada sección.

Estudio Op. 2 No. 4

El último Estudio tiene como finalidad el desarrollo de las octavas quebradas; el constante movimiento de este recurso técnico puede llegar a tensar la mano, por lo que se sugiere una rotación del antebrazo. En cuanto a su velocidad y carácter (*Presto energico*) deberá de ser constante en toda la obra. Se sugiere tener momentos de relajación, por ejemplo en los cambios de secciones, en donde se intercambian los papeles del *ostinati* de la mano izquierda a derecha y viceversa.

El uso del pedal en el tema a, puede llegar a ser de un compás entero, mientras que en el tema b (en la parte de acordes con *staccati*) se puede cambiar cada cuarto, o si se desea, quitar por completo el pedal. Por otro lado, en la parte polifónica se sugiere el cambio de pedal cada cuarto. En la última frase de la *coda* (escalas de octavas alternadas) se sugiere un *accelerando*, ya que con este pasaje no solo se termina el Estudio, sino que se culmina la obra completa.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN DO MENOR, NO. 3 OP. 37. DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

Contexto histórico musical del clasicismo

En la historia de la música, el periodo clásico dio continuación al periodo barroco; la mayoría de los autores coinciden en que inició a mediados del siglo XVIII, tomando como punto de referencia el fallecimiento de J. S. Bach en 1750¹⁵⁵, y concluyendo entre 1800 y 1830.¹⁵⁶

Se le llama clasicismo por el acercamiento que tuvieron las artes hacia las formas clásicas Griegas.¹⁵⁷ El término clásico proviene de la palabra latina *classicus*, que significa “de primer orden”,¹⁵⁸ refiriéndose a la clase más alta de la sociedad romana, objetos o logros de alto nivel que manifiestan cierto tipo de permanencia o valor duradero.¹⁵⁹

La transición al periodo clásico se dió paulatinamente como cualquier otro cambio, influenciado por elementos sociales, políticos y culturales de Europa de ese momento. El pensamiento europeo de la sociedad del siglo XVIII reflexionó y discutió las ideas sobre el universo y Dios; dichas ideas eran cuestionadas por teorías científicas que dieron paso al racionalismo.¹⁶⁰ La vida cotidiana, al igual que el arte, buscó un equilibrio entre intelecto y emoción, y lógica y sentimiento.

Los artistas de este periodo lograron que la sociedad se cuestionara sobre sus instituciones; los científicos emplearon métodos para solucionar problemas de física y matemáticas y los filósofos repensaron el modo de comprender el arte.

¹⁵⁵ (REINHARD G., 1980, pág. 19).

¹⁵⁶ (LATHAM Alison, 2002, pág. 325).

¹⁵⁷ (VALVERDE, 2008).

¹⁵⁸ (MATA, 1987, pág. 7).

¹⁵⁹ (REINHARD G., 1980, pág. 12).

¹⁶⁰ (DOWNS, 1998, págs. 14-17).

De esta forma se produjo un gran interés por recopilar todo el conocimiento, naciendo la era de la enciclopedia.¹⁶¹

La música de este periodo ya no dependió en su totalidad del impulso financiero eclesiástico, ya que surgió un nuevo y amplio público formado por la burguesía más culta, que apoyó a compositores y artistas.¹⁶² A este sistema se le denominó Patronazgo o Mecenazgo. El desempeñarse como músico al servicio de un rey o un noble era una forma de trabajo respetable y común; sin embargo el patrón establecía una especie de control sobre lo que el artista producía. Generalmente esta relación afectaba directamente a las obras realizadas por los compositores, y a veces, por agradar o satisfacer al mecenas, se destacaba cierta melodía o instrumento.¹⁶³ Denis Diderot describió al patronazgo como una atadura del artista hacia una autoridad, la cual limitaba su libertad de expresión.¹⁶⁴

Por otra parte la industria editorial se desarrolló en este periodo y afectó positivamente a escritores y compositores, obteniendo sumas considerables por la venta de obras. Sin embargo, aparecieron copias no autorizadas (actualmente se le denominaría piratería), y para contrarrestar, los autores realizaban cambios o añadían nuevas partes, con el objetivo que el público consiguiera la versión exacta y más reciente de la obra.¹⁶⁵

El concierto público también se desarrolló a mediados del siglo XVIII, influyendo en la vida cultural de la sociedad y promoviendo las nuevas ideas musicales. En Francia se fundó, en 1725, la primera organización de conciertos públicos llamada *Le concert spirituel*.¹⁶⁶

¹⁶¹ La *Encyclopédie* francesa apareció en 1751 (DOWNS, 1998, págs. 18-25).

¹⁶² (MATA, 1987, pág. 8).

¹⁶³ El patronazgo o mecenazgo también puede ser institucional como la iglesia, el gobierno o una fundación. (MEYER, 2000, pág. 236).

¹⁶⁴ (DOWNS, 1998, págs. 28-29).

¹⁶⁵ (DOWNS, 1998, pág. 32).

¹⁶⁶ (DOWNS, 1998, pág. 34)

Por otra parte, en la ópera surgió la comedia y se buscó una fusión con el teatro,¹⁶⁷ mientras la fama de los *castrati* como Farinelli¹⁶⁸ se mantuvo. El estilo italiano predominó al igual que el aria y el *recitativo*, y en Francia se continuó la tradición del entretenimiento visual al fusionar la ópera con el ballet.

El estilo galante o rococó

Entre 1715 y 1789 se desarrolló en la música instrumental: “el estilo galante”¹⁶⁹, cuyo término proviene del francés *galant* que significa buen gusto, aunque también se le reconoció como *rococó*.¹⁷⁰ Con este estilo se dio la transición del periodo barroco al clásico.¹⁷¹ Este término se utilizó para referirse a la música moderna y sofisticada, oponiéndose a la vieja o pasada. Su objetivo era atraer al público y su discurso debía ser sencillo y natural, tanto desde la perspectiva del oyente como la del intérprete.¹⁷²

El contrapunto imitativo fue abandonado, las partes acompañantes cedían a la línea melódica principal, y como acompañamiento se utilizó el bajo de Alberti.¹⁷³

Entre los géneros más desarrollados se encuentra la *sonata a solo con bajo continuo*, la *sonata a trío* y la *sonata solo para teclado*. Algunos de los más importantes exponentes musicales de este estilo fueron: Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach, Jean Philippe Rameau y Georg Philipp Telemann. Más adelante el estilo galante fue alterado por otro estilo conocido como *Empfindsamer stil*.

¹⁶⁷ (VALVERDE, 2008).

¹⁶⁸ El castrato Carlo Broschi (1705 - 1782) conocido como Farinelli fue el cantante más famoso de Europa.

¹⁶⁹ (VALVERDE, 2008).

¹⁷⁰ Vocablo procedente del francés que describe decoración arquitectónica, muebles u objetos, caracterizándose por sus formas y ornamentos.

¹⁷¹ (FLEMING, 1981, pág. 270).

¹⁷² (DOWNS, 1998, págs. 43-44).

¹⁷³ El bajo de Alberti es un tipo de acompañamiento, que consiste en acordes quebrados. Su nombre es en honor al compositor Domenico Alberti (ca.1710 - 1746) quien lo utilizó con frecuencia en sus sonatas para clavecín o fortepiano.

El *Empfindsamer Stil*

Al *Empfindsamer Stil*, que significa 'estilo sensible', se le consideró una variación del estilo galante, que valoraba la emoción por encima de lo demás, y se desarrolló principalmente en Alemania.¹⁷⁴ La exageración y el excentricismo fueron sus principales características, calificándose como un estilo manierista.¹⁷⁵ Sus principales exponentes fueron los compositores Carl Philipp Emanuel Bach, Wilhem Friedemann Bach y Jirí Benda.¹⁷⁶

Los compositores de dicha corriente mantuvieron flexibilidad en el fraseo y forma, enlazaban melodías largas de hasta seis u ocho compases de duración y sentían atracción hacia los contrastes métricos. Conservaban los refinamientos del estilo galante, pero por naturaleza expandían los recursos musicales y el desarrollo expresivo de la música.¹⁷⁷

Hacia 1760 se apreciaron los indicios de la Revolución Industrial, el hombre comenzaba a comprender la física y la química, y en las artes se continuaba con la idea de expresar el sentimiento.

Sturm und Drang

El título de *Sturm und Drang* que significa 'tormenta e ímpetu', fue tomado de la obra de Maximilian Klinger para nombrar un movimiento literario que afectó a los artistas de este periodo. Este pensamiento describía sentimientos profundos y reacciones instintivas, violentas y hasta irracionales, y los relacionaba con la virtud. La obra más representativa de este movimiento fue la novela *Las penas del joven Werther* de Johann Wolfgang von Goethe publicada en 1774, la cual relata la historia de un amor frustrado.¹⁷⁸

¹⁷⁴ (LATHAM Alison, 2002, pág. 326).

¹⁷⁵ El manierismo fue un estilo artístico del siglo XVI caracterizado por la abundancia y el virtuosismo (GROVE DICTIONARY, 1998).

¹⁷⁶ https://imslp.org/wiki/Category:Benda,_Georg.

¹⁷⁷ (DOWNS, 1998, págs. 66-77).

¹⁷⁸ (DOWNS, 1998, págs. 124-125).

Tanto en la literatura como en las demás artes, para este movimiento lo más importante era la virtud y lo sublime; sin embargo para poder alcanzarlo sostenía que el artista debía experimentar lo doloroso y lo terrible. Dicho pensamiento afectó las ideas y emociones de los compositores de finales del siglo XVIII.¹⁷⁹

Entre algunas publicaciones sobre música relevantes de este periodo, se encuentran:

- La primera biografía de un músico *Memorias de la vida del fallecido Georg Friedrich Handel*, de John Mainwaring en Londres, 1760.
- *Diccionario de música*, de Jean Jacques Rousseau, 1768.
- V Volúmenes de *Una historia general de la ciencia y la práctica musical*, de Sir John Hawkins, 1776.
- *Historia de la música*, del padre Giovanni Battista Martini, 1781.
- *Historia general de la música*, de Charles Burney, 1789.

En cuanto a publicaciones de obras musicales, se fundaron las editoriales de *John Walsh* en Londres, *Breitkopf & Härtel* en Leipzig, y *Artaria y Cía* en Viena.¹⁸⁰

Dentro de los géneros instrumentales más representativos de este periodo, tenemos la *sonata para teclado* y el *trío, cuarteto y quinteto de cuerdas*. En cuanto a música vocal, se desarrolló la canción y continuaba el éxito de la ópera italiana cómica; a la par, la sinfonía y el concierto solista alcanzaron su madurez.¹⁸¹ Algunos de los compositores más relevantes son Franz Joseph Haydn, Muzio Clementi y Wolfgang Amadeus Mozart.

En los últimos veinte años del siglo XVIII, la ilustración propició avances científicos e industriales, al igual que la creencia en el progreso y la perfección. Según este criterio el hombre podía usar su fuerza mental y moral para progresar.¹⁸² Uno de los eventos más importantes de finales de siglo fue la Revolución Francesa (1789), que aunque con causas complejas, se puede resumir en tres términos: el

¹⁷⁹ (FLEMING, 1981, pág. 280).

¹⁸⁰ (DOWNS, 1998, pág. 130).

¹⁸¹ (VALVERDE, 2008).

¹⁸² (FLEMING, 1981, pág. 280).

primero, la necesidad de una ley que declarara que todos los ciudadanos fueran iguales, el segundo, que se advirtiera la injusticia de la nobleza e iglesia al no pagar impuestos y el tercero, finalizar con los privilegios de la aristocracia.¹⁸³

Bajo este nuevo movimiento, la música fue un medio para exaltar los sentimientos patrióticos con himnos y cantos populares que manifestaron las nuevas aspiraciones del pueblo. La música ya no se empleaba únicamente para el entretenimiento de una clase social privilegiada, sino que debía tener objetivos más elevados: despertar el patriotismo, servir al estado y a la humanidad.¹⁸⁴

Las principales ciudades en donde se desarrollaron estas tendencias musicales fueron París, Londres, Berlín, Leipzig y Viena. Cada ciudad tenía sus propios teatros, salas de conciertos y sociedades que difundían la música de concierto. Los compositores expresaban en sus obras la importancia de los sentimientos personales, la exaltación de glorias y la descripción de la naturaleza.¹⁸⁵

Por otro lado los solistas empezaron a parecerse a los divos de las óperas, asumiendo verdadera importancia y realizando giras; un ejemplo de ello fue la vida del pianista Muzio Clementi. “El piano tomó un lugar importante dejando atrás al clavecín, desarrollándose como el instrumento preferido de una clase burguesa en pleno auge, que veía en él la encarnación de sus ideales y de su modelo económico”.¹⁸⁶

Esto desarrolló la composición de diversas formas para el piano u otros instrumentos, como la sonata, las variaciones, la música para piano a cuatro manos, los dúos, tríos, cuartetos, así como canciones, baladas y arias para voz y piano.¹⁸⁷ El principal exponente de finales del clasicismo y quien con su estilo dió paso al romanticismo fue Ludwig van Beethoven.¹⁸⁸

¹⁸³ (DOWNS, 1998, págs. 337-342).

¹⁸⁴ (REINHARD G., 1980, pág. 237).

¹⁸⁵ (DUFOURCQ, 2002, pág. 136).

¹⁸⁶ (CHIANTORE, 2010, pág. 131).

¹⁸⁷ (DOWNS, 1998, págs. 369-378).

¹⁸⁸ (FLEMING, 1981, pág. 292).

Ludwig van Beethoven, datos biográficos

*Hacer todo el bien posible,
amar la libertad por sobre todas las cosas y,
aún cuando fuera por un trono,
nunca traicionar a la Verdad.*
L. van Beethoven ¹⁸⁹

Uno de los personajes más importantes de la música de concierto es el compositor y pianista alemán Ludwig van Beethoven. Dentro de su catálogo de composiciones hay obras para piano, voz y piano, música de cámara, conciertos, sinfonías, obras corales, música incidental y una ópera.

Su registro de nacimiento es el 17 de diciembre de 1770 en la ciudad de Bonn Alemania. De ascendencia de músicos, su abuelo Ludwig van Beethoven (con quien compartió nombre) fue cantante bajo en la corte de Colonia, y llegó a ser maestro de capilla; de igual forma su padre Johann van Beethoven trabajó como tenor y daba clases de piano y violín.¹⁹⁰

Fue el segundo hijo del matrimonio entre Johann van Beethoven, y María Magdalena Keverich. El primer hijo del matrimonio falleció y a pesar de que concebirían cinco hijos más después de Ludwig, sólo dos sobrevivirían: Caspar Anton Carl nacido en 1774 y Nikolaus Johann nacido en 1776; ambos hermanos tuvieron un papel importante en la vida de Ludwig.¹⁹¹

Desde niño recibió educación musical por parte de su padre, y su primer concierto lo realizó el 26 de marzo de 1778. Posteriormente, su primer maestro formal fue Christian Gottlob Neefe,¹⁹² con quien aprendió el *Clave Bien Temperado*¹⁹³ y escribió su primera obra, *Nueve variaciones para piano*.

¹⁸⁹ (ROLLAND, 2006, pág. 91) Hoja de álbum, 1792.

¹⁹⁰ (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001).

¹⁹¹ (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001).

¹⁹² Doctor en derecho en Leipzig, fue teórico, compositor, organista, director de ópera y empresario.

¹⁹³ El Clave Bien Temperado fue escrito por Johann Sebastian Bach. Véase Preludio y fuga pág.43.

Beethoven se ganó la reputación de virtuoso, llegando a sustituir a su maestro Neefe, quien le sugirió ir a Viena a estudiar con Mozart. Sin embargo, dicha relación no ocurriría, ya que al poco tiempo de estar en Viena llegó una carta de su padre en la que le pedía regresar porque su madre había enfermado de tuberculosis; ella falleció el 17 de julio de 1787.¹⁹⁴

Más tarde, su padre fue encarcelado a consecuencia de su conducta y alcoholismo, y Beethoven se hizo cargo de sus hermanos; por lo que a partir de 1789 trabajó tocando la viola en orquestas de la capilla, corte y teatro para sostener a su familia. De esta forma se relacionó con personajes respetables, logrando amistades y mecenas, como el conde Ferdinand Waldstein y la familia Breuning. De hecho, el conde Waldstein fue quien le propuso ir a estudiar con Haydn a Viena, y como su mecenas, la propuesta incluía el pasaje y la subsistencia.¹⁹⁵

Viena 1792

Beethoven llegó a Viena en noviembre de 1792; esta ciudad era la metrópoli musical y sería su hogar el resto de su vida.¹⁹⁶ En su diario se muestra la entrada a los círculos vieneses y sus preocupaciones cotidianas al llegar a la nueva ciudad; sin embargo, no hay mención del fallecimiento de su padre el 18 de diciembre de ese mismo año.

Aunque la enseñanza de Haydn no duraría más de un año, siempre existió una buena relación entre alumno y maestro; por otro lado, el compositor Antonio Salieri ofrecía clases gratuitas a músicos, y se deduce que Beethoven lo contactó, pero la única evidencia de que tuviera un estudio serio con Salieri fue la cantidad de canciones escritas en italiano WoO 92.¹⁹⁷

¹⁹⁴ (LATHAM Alison, 2002, pág. 174).

¹⁹⁵ (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001).

¹⁹⁶ (ROLLAND, 2006, pág. 30).

¹⁹⁷ (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001). WoO es la abreviación de 'Werke ohne Opuszahl' que significa obras sin número de opus.

En 1796 Beethoven realizó una gira de conciertos visitando Praga, Dresde, Leipzig y Berlín; y hacia 1800 su fama había generado que seis o siete editoriales compitieran por sus obras. Y con respecto a su producción musical podía realizar tres o cuatro composiciones al mismo tiempo.¹⁹⁸

En cuanto a las relaciones amorosas, Beethoven se vinculó con mujeres de familias aristocráticas, pero por su nivel socioeconómico, y su temperamento franco, malhumorado y ambicioso, le fue imposible entablar una relación estable y casarse. Sin embargo, siempre fue un idealista de buen corazón y mente noble.¹⁹⁹

Hacia 1796 notó sus primeros síntomas de sordera y cinco años después, al estar conciente que dicho problema era progresivo y probablemente incurable, se enfrentó con una seria crisis. A uno de sus amigos en Bonn, el doctor Wegeler, le confió el secreto a través de una carta:

Debo confesar que estoy viviendo una vida miserable. Durante casi dos años he dejado de asistir a cualquier función social, simplemente porque me resulta imposible decirle a la gente: soy sordo.

Si tuviera otra profesión sería más fácil, pero en mi profesión es una desventaja terrible. En cuanto a mis enemigos, de quienes tengo un buen número, ¿qué dirían?²⁰⁰

Conforme a las descripciones de sus síntomas, los otólogos modernos declaran que la sordera fue causada por otosclerosis mixta, que es el crecimiento anormal del hueso del oído provocando pérdida auditiva. La contradicción de sus estados de ánimo se vio reflejada en sus cartas, en donde expresaba su enfrentamiento a la aceptación de la sordera permanente: “Atraparé al destino por la garganta, ciertamente no me aplastará por completo. Oh, sería tan hermoso vivir mil vidas”.²⁰¹

¹⁹⁸ (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001).

¹⁹⁹ (LATHAM Alison, 2002, pág. 175).

²⁰⁰ Carta a Wegeler. (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001).

²⁰¹ (ROLLAND, 2006, pág. 40).

Testamento de Heiligenstadt

En el verano de 1802, Beethoven viajó a un pueblo en las afueras de Viena donde terminó su 2ª sinfonía y sus Sonatas op. 30 y 31. También ahí escribió un documento conocido como el Testamento de Heiligenstadt, (nombre de dicho lugar) dirigido a sus hermanos Carl y Johann.²⁰² El documento finaliza con la fecha de 10 de octubre de 1802 y su contenido narra el desaliento sobre su sordera permanente, mencionando que aunque descartó la idea del suicidio aún se preparaba para la muerte. Este testamento es conocido como un documento conmovedor sobre la desesperación que debió sentir el compositor en ese momento.

Refugiándose en sus obras, su mayor esfuerzo lo realizó en el verano de 1803 cuando terminó la 3ª sinfonía *Heroica*, que en un principio había sido dedicada a Napoleón Bonaparte, pero tras su proclamación como emperador sustituyó la dedicatoria por 'Compuesta para celebrar la memoria de un gran hombre'.²⁰³ Y hacia 1805 comenzó su primera ópera llamada en un principio *Leonora*, pero que después sería *Fidelio*.²⁰⁴ Un evento familiar importante en esta época fue el nacimiento de su sobrino Karl, hijo de su hermano Caspar Carl, el 4 de septiembre de 1806.

Hacia 1809, gran parte de sus amigos huyeron de la ciudad por la invasión francesa; a su mecenas y alumno el archiduque Rudolph le dedicó la sonata *Les Adieux*, y escribió el *Trío del archiduque* Op. 97, y para 1812 terminó la 7ª *Sinfonía*.

Tras la devaluación de la moneda austriaca y el fallecimiento de su principal mecenas, el príncipe Kinsky, tuvo una economía inestable, pero gracias al éxito de sus composiciones obtuvo dinero por parte de editores y amigos, aunque siempre le preocupó su situación financiera.

²⁰² (ROLLAND, 2006, pág. 39).

²⁰³ (LATHAM Alison, 2002, pág. 176).

²⁰⁴ (CHIANTORE, 2010, pág. 308)

El 15 de noviembre de 1814 falleció por tuberculosis su hermano Caspar Carl; quien un año atrás había firmado una declaración donde lo nombraba el custodio de su hijo. Esto causó una discusión con su cuñada con quien no simpatizaba, provocando un enfrentamiento legal que duraría 4 años y lo desgastaría de forma emocional y económico.²⁰⁵

La relación con su sobrino no fue fácil; la correspondencia entre ellos está llena de reproches y exigencias de afecto y atención. De hecho, estos sucesos provocaron un intento de suicidio de Karl en 1826.²⁰⁶

Hacia 1818 ya estaba completamente sordo y las conversaciones se las escribían; a la fecha se conservan casi 140 libros de anotaciones. En los últimos años de vida se dedicó a componer cuartetos de cuerda, dentro de los más importantes están los op. 127, 130 y 132 encargados por el príncipe Galitzin y no fueron pagados.²⁰⁷

Algunas otras obras de este momento fueron: la Sonata *Hammerklavier* (1818) y la *Misa Solemnis*, y en 1822 comenzó a escribir la *9ª Sinfonía* con sección coral sobre *An die Freude* de Schiller. El 7 de mayo de 1824 fue el estreno de la *Misa en re* y de la *9ª Sinfonía*, siendo un éxito que reflejó su profunda fe personal.²⁰⁸ Sin embargo, tal logro fue pasajero y Beethoven volvió a encontrarse pobre, enfermo y abandonado.²⁰⁹

Su hígado sufría de cirrosis y su salud se agravó en un viaje hacia la propiedad rural de su hermano Johann, en donde desarrolló ictericia y ascitis; a su regreso a Viena, las noticias de la gravedad de su salud ya se habían extendido.

El 23 de marzo de 1827 redactó un testamento en el que dejó todos sus bienes a su sobrino Karl, y falleció tres días después, el 26 de marzo.

²⁰⁵ (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001).

²⁰⁶ (ROLLAND, 2006, págs. 69-72).

²⁰⁷ (ROLLAND, 2006, pág. 68).

²⁰⁸ (LATHAM Alison, 2002, pág. 177).

²⁰⁹ (ROLLAND, 2006, pág. 78).

Su funeral fue un evento público en el cementerio de Währing, en el que se calculó una multitud de 10,000 personas; sin embargo en 1988, los restos de Beethoven y Schubert fueron cambiados al cementerio central Zentralfriedhof.²¹⁰

Periodos formativos

Historiadores como Johann Schlosser y Wilhelm Lenz²¹¹ popularizaron un esquema a grandes rasgos de tres periodos para comprender la vida y obra de Beethoven, haciendo distinciones de estilo de acuerdo a eventos que marcaron la vida del compositor.²¹²

- Periodo temprano 1793 – 1802: primeros años en Viena.
- Periodo medio 1803 – 1815: a partir de la sinfonía *Heroica*. Obras inspiradas del mundo exterior.
- Periodo tardío, 1816 –1826: obras introspectivas, marcadas por cambios emocionales y reflexiones filosóficas.

²¹⁰ (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001).

²¹¹ Ambos historiadores escribieron biografías de Beethoven.

²¹² (JOHNSON, BURNHAM, DRABKIN, KERMAN, & TYSON, 2001).

Contexto de la obra

Durante el periodo clásico el concierto solista se volvió muy popular dentro de los programas de música. De los cinco para piano que Beethoven escribió, el tercero es el único en tonalidad menor. Para este momento, el compositor de treinta años ya presentaba síntomas de sordera y ya había escrito 18 de sus 32 sonatas. Es por ello que esta obra es un parteaguas en el cambio de estilo del compositor y forma parte de su primer periodo compositivo.

El *Concierto* en do menor está dedicado al príncipe Luis Fernando de Prusia, alumno de Beethoven, quien tuvo fama de excelente pianista y notable compositor; de hecho, Franz Liszt compuso su *Elegía sobre temas de Fernando de Prusia* para honrar su memoria.

La idea inicial del concierto se escribió mientras el compositor estaba de gira en Berlín durante mayo o junio de 1796,²¹³ pero fue terminado hasta 1800 y estrenado el 5 de abril de 1803 con el autor al piano, titulado la versión completa de la obra como *Concerto 1803*.²¹⁴ El director de orquesta, Ignaz Xaver Ritter von Seyfried (quien estrenó la ópera *Fidelio*), relató su anécdota al cambiarle las hojas de las partituras la noche del estreno del Concierto:

No vi otra cosa sino páginas vacías, cuando mucho en una y otra unos cuantos jeroglíficos totalmente ininteligibles para mí, pero que él había garabateado para tener algunos puntos de referencia. Tocó prácticamente de memoria todo el concierto, pues como era frecuente, no tuvo tiempo de poner todo en el papel. Me lanzaba una mirada secreta cada vez que llegaba al final de uno de esos pasajes invisibles, y mi poco disimulable ansiedad por no perderme en los momentos decisivos le divertía grandemente, y todavía al recordarla un año después, cuando por fin anotó la parte del piano para el concierto en el que su alumno Ferdinand Ries se presentaría por primera vez en público.²¹⁵

²¹³ (WERNER KÜTHEN, 1988, pág. IV).

²¹⁴ (WERNER KÜTHEN, 1988, pág. IV).

²¹⁵ (RUIZ GUADALAJARA, 2018, pág. 2).

Dicha obra está llena de reminiscencias mozartianas, sobre todo con el Concierto en la misma tonalidad K. 491 de W. A. Mozart, que se sabe que Beethoven admiraba.²¹⁶

Se puede catalogar de transición y en ella se muestra el estilo clásico del concierto, la explotación de recursos rítmicos, armónicos y tímbricos, así como la manera de producir un sonido más incisivo, agresivo y expresivo por parte del piano.²¹⁷ Una peculiaridad de esta obra es que estando escrita en do menor, el segundo movimiento se encuentra en mi mayor.

²¹⁶ (ROSEN, 2006, pág. 446).

²¹⁷ (RUIZ GUADALAJARA, 2018, pág. 3).

El concierto solista en el clasicismo

*Esa es la razón de que sea un concierto, se debe practicar mucho y duro para ser capaz de interpretarlo...*²¹⁸

La palabra 'concierto' deriva del latín *concertare*, que quiere decir actuar conjuntamente o ponerse de acuerdo. Por lo tanto, musicalmente se utiliza el término para describir la ejecución de un instrumento o grupo instrumental.²¹⁹ Al concierto solista se le considera la continuación del *concerto grosso*; forma musical que fue desarrollada en el barroco, principalmente por el compositor italiano Arcangelo Corelli.

En el *concerto grosso* se dividía la orquesta en dos secciones. A la sección más ágil conformada generalmente por los violines u otros tres instrumentos, se le llamó *concertino* porque su misión era concertar con el resto de los instrumentos, y al resto de los instrumentos que era una sección mayor se le llamó *ripieno* que quiere decir relleno. A partir de los conciertos de Corelli, es posible que surgiera la idea de contrastar de entre un pequeño grupo de instrumentos, un solista libre y ágil que se opusiera al conjunto.²²⁰

Posteriormente en las obras de los italianos Giuseppe Torelli y Tomasso Albinoni ya se muestran pasajes para violín solo haciendo una distinción entre solista y orquesta. Sin embargo fue hasta las composiciones de Antonio Vivaldi (1678 - 1741) que se transformó el concierto, mostrando un diálogo entre solista y orquesta. De los 454 conciertos que Vivaldi escribió, la mayoría son para violín, y en menores cantidades para oboe, flauta, viola, flautín y mandolina.²²¹ Dichos conciertos se conformaban por una estructura formal en tres movimientos: rápido – lento – rápido, y las partes del solista se caracterizaban por su virtuosismo.

²¹⁸ Frase de Wolfgang A. Mozart a su padre. (DOWNS, 1998, pág. 290).

²¹⁹ (KÜHN, Tratado de la forma musical, 2003, pág. 131).

²²⁰ (ALIER, 1985, págs. 13-19).

²²¹ (ALIER, 1985, págs. 26-28).

Así, los conciertos italianos se dieron a conocer en toda Europa, especialmente en Alemania, donde se imitaron. Carl Philipp Emanuel Bach fue uno de los pioneros del concierto solista; compuso alrededor de 50 para teclado, de los cuales 35 se escribieron antes de 1760, caracterizándose por su desarrollo técnico en el teclado. Más adelante, Joseph Haydn escribió pequeñas obras tituladas *divertimento* o *concertino* que mantenían la idea del concierto, y dos conciertos para clavecín y/o fortepiano.²²² De igual manera, los compositores de Mannheim, entre ellos Johann Stamitz,²²³ resaltaron en sus conciertos los talentos de los miembros de su famosa orquesta.²²⁴

Los conciertos solistas fueron muy populares en el clasicismo. Los compositores desarrollaron dicha forma con el objetivo de resaltar las habilidades del instrumentista. Hacia finales del siglo XVIII, ya se habían escrito variedad de conciertos para distintos instrumentos; en orden de popularidad, para violín, clarinete, piano, flauta, violonchelo, trompa, oboe, fagot y arpa.²²⁵

Otra característica de los conciertos solistas es la *cadenza*, que es un fragmento que improvisaban los intérpretes, desarrollando temas de la obra.²²⁶ De esta forma podía lucir sus destrezas técnicas, siendo poco frecuente en esta época que el propio compositor la escribiera, a menos que el mismo estrenara la obra.²²⁷

²²² (DOWNS, 1998, págs. 88-89)

²²³ Johann Stamitz (1717 - 1857) fue compositor, violinista y director de orquesta de origen checo que se desempeñó en la corte de Mannheim. Bajo su dirección, la orquesta de dicho lugar llegó a ser la más famosa de Europa por el alto nivel de sus integrantes. (LATHAM Alison, 2002, pág. 1449).

²²⁴ (LATHAM Alison, 2002, pág. 354).

²²⁵ (DOWNS, 1998, pág. 385).

²²⁶ (VALVERDE, 2008).

²²⁷ (ALIER, 1985, pág. 40).

Estructura del concierto solista

El concierto se conformó por tres movimientos. El primero tiene una estructura en forma sonata, el segundo movimiento tiene una forma libre y el último debe ser sencillo y puede tener la forma de *Rondó* .

En cuanto a la composición del primer movimiento, Quantz exponía:²²⁸

- Las melodías deben ser agradables y claras.
- Las ideas temáticas se deben relacionar durante o entre los pasajes del *solo*.
- Debe contar con dos secciones principales, la segunda debe tener ideas más delicadas y majestuosas.
- Se puede introducir una nueva idea bastante distinta a la idea inicial.
- Las secciones del *solo* deben ser líricas, mezclándose con pasajes de brillante trabajo melódico y armónico, propios del instrumento.
- El final no debe ser inesperado ni con apuración, sino contundente. La pieza no debe concluir con ideas nuevas, más bien se reitera el tema melódico escuchado anteriormente.
- Debe concluir en el último *tutti*.

Sin embargo, dichas características no definen estrictamente a la forma; al igual que otras, el compositor cuenta con la libertad de realizar cambios o variaciones.

Dentro de las temporadas del *Concert Spirituel*²²⁹ parisino de esta época, se realizaban programas con dos o tres conciertos solistas, los cuales podían ser para violín o hasta órgano.

²²⁸ Ver pág.3 (DOWNS, 1998, pág. 89).

²²⁹ Véase Contexto histórico del periodo clásico, transición del barroco.

Johann Christian Bach escribió tres conciertos para clavecín. Para él, el concierto, al igual que la sonata, podía tener dos o tres movimientos, y la estructura del primero se mantenía con *ritornelli* de la siguiente manera.²³⁰

| | |
|----------------------------------|-----------|
| Exposición orquestal | I grado |
| Exposición del solista | I-V grado |
| Transición orquestal | V grado |
| Segundo solo | Opcional |
| Recapitulación | I grado |
| <i>Cadenza</i> del solista | I grado |
| Pasaje conclusivo en la orquesta | I grado |

El concierto para piano

Hacia 1800, el concierto para piano, se enfocó en el virtuosismo, siendo los de Mozart (27 conciertos) y los de Beethoven (5 conciertos) los más populares, ya que Haydn (2 conciertos) escribió para clavecín.

Uno de los conciertos más populares de esta época fue el Tercer Concierto para piano Op. 33 de Daniel Steibelt ²³¹ llamado *La tormenta*, publicado en 1799, el cual marcó un avance en las técnicas formales y pianísticas para conciertos posteriores.²³²

²³⁰ (DOWNS, 1998, pág. 178).

²³¹ Pianista y compositor alemán (1765-1823).

²³² (DOWNS, 1998, págs. 389-390).

Análisis estructural

El Concierto No. 3 para piano y orquesta, Op. 37 de Beethoven está constituido por tres movimientos: *Allegro con brio*, *Largo* y *Rondo Allegro*.

Primer movimiento: *Allegro con brio*

El primer movimiento se desarrolla en 443 compases más la *cadenza*, está escrito en compás de $\frac{4}{4}$ y adopta la forma tradicional sonata de tres partes: exposición, desarrollo y reexposición; más la *cadenza* y la *coda*.

La siguiente tabla expone las secciones del movimiento con su amplitud de compases y las tonalidades por las cuales atraviesa:

| SECCIONES | | COMPASES | TONALIDAD |
|---------------------|------------------------|-------------|-----------------------------------------------------------------|
| Exposición | Introducción orquestal | 1 – 110 | Do menor y mi \flat mayor |
| | Solista y <i>tutti</i> | 111 – 227 | Do menor, mi \flat mayor, la \flat mayor y si \flat mayor |
| Desarrollo | Orquesta | 227 – 249 | Mi \flat mayor, sol menor y re mayor |
| | Solista y <i>tutti</i> | 249 – 309 | Re mayor, sol menor, fa menor, re \flat mayor y do menor |
| Reexposición | <i>Tutti</i> | 309 – 416 | Sol mayor, do menor y do mayor |
| Coda | <i>Cadenza</i> | 59 compases | La \flat mayor, re mayor y sol mayor |
| | <i>Tutti</i> | 417 – 443 | Fa mayor y do menor |

Exposición

En la introducción orquestal se exponen y desarrollan los dos temas principales, y su extensión es de 111 compases. El Concierto comienza con el tema A que se presenta en las dos primeras frases, la primera, sobre el acorde de primer grado y la segunda en el quinto (figura 51)²³³. Ambas frases mantienen el mismo molde rítmico.

I - do menor

V - sol mayor⁷

Figura 51: compases 1- 4. Tema A.

Beethoven desarrolla la exposición en dos tonalidades: do menor y mi \flat mayor (el tercer grado y relativo mayor). De esta forma el tema A se encuentra en do menor (figura 51) y el tema B, en mi \flat mayor (figura 52).

Cl.
Hn.
Bssn.
Vln.
Vla.

Figura 52: compases 50 a 57. Tema B.

²³³ Las imágenes para el análisis de esta obra corresponden a edición Schirmer, disponible en la página de IMSLP:

[https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.3%2C_Op.37_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.3%2C_Op.37_(Beethoven%2C_Ludwig_van)) donde al segundo piano se le asigna la reducción de orquesta (último acceso el 11 de febrero de 2019) (BEETHOVEN, 1929).

La introducción orquestal tiene tres partes:

- La primera, de los compases 1 al 50, se expone el tema A en do menor, sol mayor, mi \flat mayor y fa mayor.
- La segunda, de los compases 50 a 69 comienza con el tema B, primero en mi \flat mayor y luego en do mayor.
- La tercera, de los compases 70 al 111 (hasta la entrada del solista) presenta alusiones al tema A, en do mayor, fa mayor y sol mayor.

Las primeras dos partes de la introducción orquestal son similares a las primeras dos de la exposición del solista (compases 114 a 164) quien aparece por primera vez con escalas en *f*, y el tema A en do menor (figura 53).



Figura 53: compases 111 a 117.

A partir del compás 164 el piano expone el tema B (figura 54), y hacia el compás 179 al 227 en la parte solista aparecen birritmias de 2 contra 3, escalas cromáticas, mordentes y trinos largos que se presentan en la reexposición.

La exposición del solista finaliza en el compás 227, dando paso a un puente orquestal de 10 compases para ir al desarrollo.

Figura 54 : compases 164 a 171. Exposición del tema B por parte del piano.

Desarrollo

Los primeros 13 compases del desarrollo (237 - 249), en la tonalidad de re mayor, son iguales a los compases 36 a 48 de la exposición. Y en el compás 249, el piano se presenta con escalas de la misma manera que en la exposición, aunque esta vez sobre re mayor.

A partir del compás 252, la parte de solista presenta nuevo material: extractos del tema A, escalas en tresillos y una parte en octavas quebradas que sólo se encuentran en esta sección (figura 55). En el desarrollo aparecen tonalidades como sol menor, fa menor, re \flat mayor, do mayor y do menor.

Figura 55: compases 294 a 299, desarrollo.

Reexposición

La reexposición se conforma de cuatro partes:

- La primera, de los compases 309 al 317, comienza con la orquesta, al igual que en la exposición. Inicia con el tema A en do menor y sol mayor.
- La segunda, de los compases 318 al 339 a diferencia de la exposición se desarrolla en do menor.
- La tercera, entre los compases 340 y 403, comienza con el tema B en do mayor. Este segmento es semejante a la parte de la exposición entre los compases 164 y 227 en mi \flat mayor.
- En la última parte solo se presenta la orquesta con el tema A en mi \flat mayor y fa menor, pero concluye en do menor dando entrada a la *cadenza*.

Cadenza

Beethoven escribió la *cadenza* para este concierto, sin embargo, a través de los años, varios pianistas y compositores han escritos sus propias versiones. Por ejemplo las *cadenzas* de Ferruccio Busoni, Gabriel Fauré, Franz Liszt, Ignaz Moscheles, Carl Reinecke, Anton Rubinstein, Johannes Brahms y Clara Schumann. Las cuales se caracterizan por su virtuosismo y el lenguaje propio de cada compositor.²³⁴ La *cadenza* de Beethoven consta de 59 compases, en ella se presentan los temas y elementos del Concierto, y está compuesta en cuatro partes:

- Primeros 15 compases. Sus primeros dos compases contienen acordes quebrados en la \flat mayor; y entre los compases 3 y 8 se presentan extractos del tema A (figura 56).
- Exposición de largos arpeggios sobre acordes de la disminuído, la \flat menor, f # menor, la mayor con 7^a, re mayor y sol mayor (figura 57).
- Presentación del tema B en sol mayor (figura 58).
- *Presto*: parte desarrollada en tresillos, escalas cromáticas y trinos.

²³⁴ (IMSLP, 2018).

forte

sf

p

Figura 56: comienzo de la cadenza, compases 1 a 14. Tema A.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (three flats), time signatures, and dynamic markings like "Red.", "Red. piano", and "dimin.". There are also asterisks and a "p" marking. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Figura 57: en la partitura se puede apreciar únicamente dos compases, ya que esta sección se considera una parte improvisada.



Figura 58: compases 19 a 26. Tema B en la *cadenza*.

La *cadenza* finaliza con 4 trinos de unidades, con calderón y un acorde de do mayor con séptima, el cual ya forma parte la *coda* del movimiento (figura 59).



Figura 59: último compás de la *cadenza* y primer acorde de la *coda*.

Coda

La parte final del concierto es un *tutti* (compases 417 a 443), donde se restablece la tonalidad de do menor. Comienza el piano con arpeggios sobre el acorde de mi disminuido (VII → IV fa mayor) y si disminuido (VII → do mayor) (figura 60).



Figura 60: compases 418 a 421.

Después presenta un puente para regresar a la tonalidad de do menor, utilizando el quinto grado con séptima. Y termina resaltando la tonalidad inicial con una escala en do menor que finaliza a la par con la orquesta sobre la nota do (figura 61).

The image shows a musical score for measures 439 to 443. It consists of three systems of staves. The top system has a treble clef staff and a bass clef staff. The middle system has a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system has a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'sf' (sforzando) in measures 439, 440, and 441; 'tutti' in measure 441; and 'Q.' (ritardando) in measure 442. There are also performance instructions like '1 5' and 'tutti' in the middle system. The score concludes with a double bar line in measure 443.

Figura 61: compases 439 a 443.

Segundo movimiento: *Largo*

La tonalidad del segundo movimiento es mi mayor, ofreciendo un contraste con do menor.²³⁵ Según Marion Scott un movimiento en Mi mayor entre dos movimientos de do menor es verdaderamente extraordinario.²³⁶ El segundo movimiento se desarrolla en 90 compases, en $\frac{3}{8}$ y su carácter es *Largo*. Contiene un solo tema y su estructura es tripartita más *coda*.

| SECCIONES | | COMPASES | TONALIDAD |
|------------------------------|-----------------|----------|--------------------------------|
| Tema principal | Piano solo | 1 – 12 | Mi mayor y si mayor |
| | Solo orquesta | 12 – 24 | Mi menor |
| | <i>Tutti</i> | 24 – 38 | Mi menor y si mayor |
| Desarrollo | Piano arpeggios | 39 – 52 | Sol mayor, la menor y mi mayor |
| Reexposición del tema | <i>Tutti</i> | 53 – 81 | Mi menor y si mayor |
| Coda | <i>Cadenza</i> | 81 – 82 | Mi mayor |
| | <i>Tutti</i> | 82 – 90 | Mi mayor |

- En la primera parte se expone el tema con *solo* de piano, y después por la orquesta. Compases 1 a 39 (figura 62).
- La segunda parte está conformada por arpeggios largos y termina hasta la aparición del tema (compases 39 a 52). Los arpeggios de esta parte siguen el patrón de los ilustrados en la figura 63.
- La última parte comienza con el tema principal (reexposición) y desarrolla elementos nuevos como escalas en *staccati* y mordentes.
- La *Coda* comienza con una parte libre del piano del compás 81 al 82 (figura 64), y después de los compases 83 al 90 el solista y la orquesta reestablecen la tonalidad de mi mayor.

²³⁵ (ORTA VELAZQUEZ, 1977, pág. 116).

²³⁶ (SCOTT, 1960, pág. 188).

Largo. (M.M. ♩ = 69; Czerny = 66.)
senza sordino (1) e *pianissimo.*

Solo

Figura 62 : compases 1 a 12. Principio del segundo movimiento.

Solo.
senza sordino e piano

Figura 63 : compás 39. Primer arpeggio de la sección del desarrollo.

sempre con gran espressione

p senza sordino

Figura 64 : pequeña cadenza del segundo movimiento.

Tercer movimiento: *Rondo. Allegro*

El tercero está escrito en compás de $\frac{2}{4}$, comienza en la tonalidad de do menor pero finaliza en un *presto* en do mayor, y se desarrolla en 463 compases. Este movimiento como viene indicado en la partitura, es un *Rondo* y su estructura es la siguiente: A – B – A – C – A¹ B¹ – D – *Cadenza* – *Coda*

| SECCIONES | | COMPASES | TONALIDAD |
|----------------------|---------------------------------------|-----------|--------------------------------------------------|
| A | Tema principal | 1 – 55 | Do menor, do mayor, sol menor y sol mayor |
| | Parte libre del solista | 26 | Sol mayor |
| B | Desarrollo | 56 – 126 | Do menor, mi \flat mayor y si \flat mayor |
| A | Tema principal | 127 – 181 | Do menor, do mayor, sol menor y sol mayor |
| | Parte libre del solista | 152 | Escalas en do menor y escalas cromáticas. |
| C | Tema secundario | 181 - 229 | La \flat mayor y mi \flat mayor |
| | Fuga orquestal | 229 – 252 | |
| | Puente y tema principal | 253 – 274 | |
| | Nuevo material y puente | 275 – 297 | La \flat mayor y mi mayor Do menor |
| A¹ | Tema principal (síntesis) | 298 – 322 | Do menor y sol menor |
| B¹ | Desarrollo (diferente tonalidad) | 323 – 364 | Do menor, do mayor y sol mayor |
| D | Puente con tema principal y arpeggios | 364 – 407 | Re \flat mayor, sol mayor y do menor |

| | | | |
|------------------------------|---------|-----------|-----------|
| Cambio a do menor y $6/8$ | Cadenza | 407 | Sol mayor |
| Coda | Coda | 407 – 463 | Do mayor |

En la sección A se expone el tema principal (figura 65), esta sección concluye con una pequeña *cadenza* (figura 68) que es la única diferencia entre las secciones A.

Figura 65: compases 1 a 8, principio del *Rondo*.

En la sección B, se desarrollan nuevos elementos rítmicos: tresillos, apoyaturas, trinos y escalas cromáticas y, modula a la tonalidad de $mi\flat$ mayor y $si\flat$ mayor. Continúa con la primera sección como A', la cual contiene una pequeña *cadenza* diferente a la primera (figura 69).

El segundo tema aparece en la sección C, la orquesta lo expone por primera vez en el compás 181 (figura 66), y después el piano lo desarrolla añadiendo cromatismos y trinos. Esta sección es la más amplia del movimiento.

Figura 66: compases 181 a 189.

En la misma sección C, del compás 229 al 252 la orquesta desarrolla un *fugato* a tres voces (figura 67), después el solista expone el principio del tema principal en la tonalidad de mi mayor y desarrolla arpeggios y tresillos sobre el acorde de sol mayor finalizando con una escala cromática.

Figura 67: compases 229 a 236. Tema del fugato.

La sección A¹ es una síntesis de la sección A, las primeras cuatro frases son semejantes en ambas secciones (la diferencia es el registro en el que se encuentran) al igual que su última frase.²³⁷

En cambio la única diferencia entre la sección B y la B¹ es la tonalidad en que se desarrollan, la primera está en mi^b mayor y si^b mayor, y la segunda en do mayor y sol mayor.

La sección D desarrolla elementos del movimiento, en ella aparece el principio del tema principal en re^b mayor, el piano realiza escalas y tresillos parecidos a la sección B y la parte final de dicha sección D la realiza la orquesta con la función de puente hacia la *coda*. Ésta comienza con un pasaje libre, es decir una *cadenza*. Las *cadenzas* que Beethoven escribió para este último movimiento no se comparan con la gran *cadenza* del primer movimiento, ya que son mucho más cortas y con la característica de resaltar el virtuosismo del solista. Las tres *cadenzas* que aparecen en los compases 26 (figura 68), 152 (figura 69) y 407 (figura 70) las escribió en un solo compás como pasaje libre. En ésta última el compás cambia a $\frac{6}{8}$, la tonalidad va a do mayor y el *tempo* se vuelve *Presto*.

²³⁷ Los compases 298 al 311 son iguales a los compases 1 a 14, y del 312 a 318 son iguales del 49 al 55.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with the instruction *senza sordino* above the first staff. The second system also consists of two staves, with the instruction *con sordino* placed between them. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *sfz*.

Figura 68: compás 26.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a complex melodic line in the treble clef with numerous fingerings (e.g., 5, 4, 2, 4, 3, 1, 3, 2, 3, 1, 4, 1, 2, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 5, 2, 4, 1, 3) and a section labeled *(Cadenza)* in the bass clef. The second system continues the melodic line with further fingerings (e.g., 4, 3, 4, 5, 4, 5, 2, 4, 1, 3) and includes a *sfz* marking.

Figura 69: compás 152.

Solo

Adagio.

pp

ri - ca - tar - lan - dan - do do

Figura 70: compás 407.

Después de la *cadenza*, el piano presenta una última frase que repetirá la orquesta (figura 71) y desarrolla acordes quebrados que finalizan en un arpeggio de cuatro octavas.

VI.

(p)

Fl.

f1.

Figura 71: compás 411 a 415.

Para finalizar, la parte del piano tiene un pasaje de octavas quebradas sobre la escala de Do mayor, mientras la orquesta finaliza seis compases más adelante con una frase compuesta por acordes de do mayor.

Reflexión personal y sugerencias técnico – interpretativas

A modo de reflexión, el Concierto en do menor de Beethoven muestra un lenguaje propio del estilo clásico pero con nociones de un romanticismo temprano, es decir que puede considerarse una obra de transición. La escritura del Concierto ya está pensada para un ‘pianoforte’. Las escalas, cromatismos y bajos de Alberti muestran la búsqueda de una amplia sonoridad por parte del autor. Recordando que para este momento Beethoven ya iniciaba con padecimientos de sordera.

Como sugerencias generales, es importante contar con una buena digitación para toda la obra, siempre con el objetivo de realizar los pasajes con mayor facilidad. De igual manera el buen uso del pedal, cuidando la limpieza de los armónicos, y utilizarlo como apoyo en *sforzandi*, *legati* y/o diferentes dinámicas, ya que Beethoven escribió pocas indicaciones de pedales. Siempre timbrar la melodía o la voz principal con la finalidad de lograr diferentes capas y distinguirla del acompañamiento. Para el estudio tener en cuenta las partes orquestales, y que al momento de ensamblar con la orquesta (o su reducción al piano) se entienda el dialogo con el solista.

Primer movimiento, *Allegro con brio*

El primer movimiento es el más extenso de los tres, lo primero que impresiona es la monumental introducción orquestal, la cual dura 111 compases. Una vez que se presenta el solista, procurar mantener el pulso, y en relación a los calderones que realiza la orquesta, esperar a que finalice por completo el sonido para continuar. Por ejemplo en el primer movimiento, compás 111 cuando entra por primera vez el solista, y en el compás 416 cuando finaliza la reexposición para dar paso a la *cadenza* (figura 72).



Figura 72: calderones orquestales. compás 111 y compás 416.

Siguiendo el esquema clásico, el primer movimiento se construye por dos temas contrastantes. El primero es de carácter enérgico y el segundo es amable y tranquilo. A partir de esta idea y de las dinámicas que Beethoven escribió, se comprende que se debe interpretar de manera distinta. El primer tema (figura 73) bajo la dinámica de *f*, en octavas y con *staccati* propone un comienzo potente que se puede apoyar con pedales cortos.



Figura 73: compases 113 a 117. Primer tema.

Mientras que el segundo, aunque no tiene mención de dinámica, se percibe como un pasaje *cantabile*, no solo por la melodía, sino también por el acompañamiento de la mano izquierda en *legati* (figura 74). Y de manera curiosa, ambos temas contienen *sforzandi*.



Figura 74: compases 164 a 171, segundo tema.

Cadenza

Sugiero estudiar primero la *cadenza*, ya que es la parte técnicamente más difícil del movimiento. En esta sección se resaltan las habilidades técnicas del solista; está compuesta por escalas, cromatismos, largos arpeggios que abarcan hasta cinco octavas, trinos y, por supuesto, la mención de los temas principales del concierto.

Una característica particular de este concierto son los trinos. En los tres movimientos aparecen trinos de diversas duraciones, pero el más largo se encuentra en la *cadenza* del primer movimiento²³⁸ (figura 75). Los trinos de la mano derecha del compás 53 deben tocarse con dedos 1 y 2 respectivamente, para poder utilizar los dedos 4 y 5 para la melodía superior (figura 75); de igual manera la misma digitación se emplea para la mano izquierda.

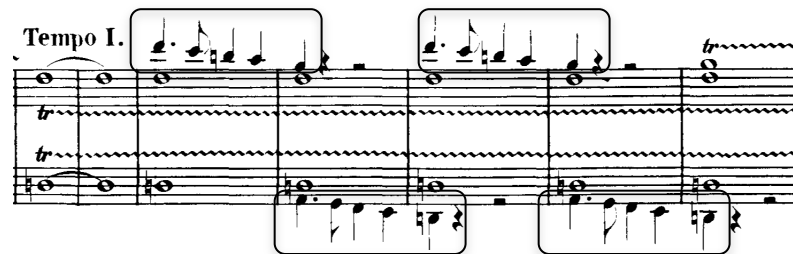


Figura 75: compás 53 de la *cadenza*. Melodía.

Segundo movimiento, *Largo*

La gran dificultad en la mayoría de los movimientos lentos es el *tempo*, medir con precisión las figuras y mantener el pulso. En este movimiento, *Largo*, con compás de $\frac{3}{8}$ presenta figuras de treintaidosavos y sesenta y cuatroavos. Por lo que sugiero subdividir el compás en seis pulsos, es decir por dieciseisavos.

Por otro lado, el uso del pedal de una *corda* ayuda a resaltar con diferente matiz aquellos pasajes con la dinámica de *pp*. Por ejemplo, sugiero utilizarlo en los primeros doce compases donde el solo de piano presenta el tema principal, así como en los últimos 8 compases para finalizar el movimiento.

²³⁸ En la *cadenza* del primer movimiento aparece el trino más largo con una duración de 28 tiempos.

Lo más complicado es la expresividad, la cual se obtiene cuidando la sonoridad deseada. La pequeña *cadenza* de este movimiento es una parte libre que se puede abordar lento o rápido según cada intérprete. Yo sugiero comenzar rápido y hacia el final de pasaje retardar el *tempo* y tocar la última nota lo más *p* posible.

Tercer movimiento, *Rondo Allegro*

Dentro de las intenciones más representativas de este concierto, están los *sforzati*, los cuales pueden ser más contundentes con el apoyo del pedal de resonancia. A lo largo del tercer movimiento aparecen constantemente *sforzati* que requieren fuerza, por ejemplo en el tema principal (figura 76), en algunos arpeggios y en las escalas de la *coda*.



Figura 76: compases 1 a 4.

Entre los compases 182 y 229 se desarrolla una sección en la tonalidad de $la\flat$ mayor, en donde el carácter se vuelve más amable y se tiende a disminuir el *tempo*, sin embargo éste debe conservarse.

La velocidad es una característica de los últimos movimientos. En éste, Beethoven no solo escribe *Allegro* al principio, sino que a partir de la *cadenza* cambia el tiempo a *Presto* para concluir el concierto. El final está escrito en $\frac{6}{8}$, en do mayor y con indicación *Presto*, teniendo como objetivo principal destacar el papel del solista. Por su rapidez, los compases de esta sección se marcan a dos pulsos.

La última parte de los compases 435 al 438 la mano derecha desarrolla un arpeggio quebrado sobre do mayor (figura 77). Si se tuviera problema con la rapidez y claridad, sugiero estudiarlo con fórmulas rítmicas. Es decir, modificando dicho pasaje con diferentes ritmos (figura 78) o *staccati*.

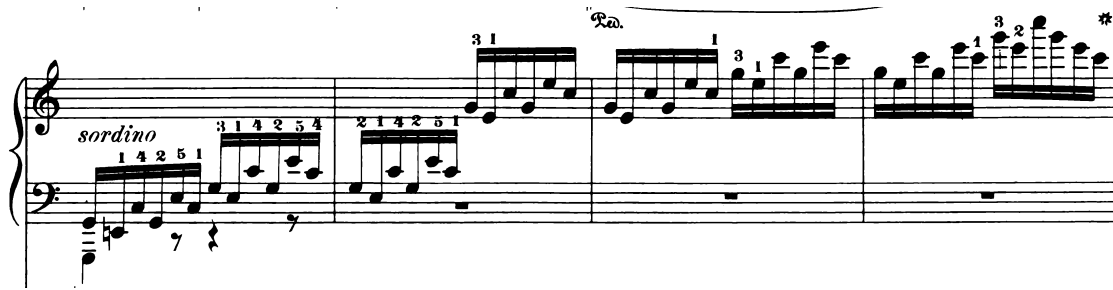


Figura 77: compases 435 a 438.



Figura 78: Estas fórmulas rítmicas se pueden aplicar para el estudio de pasajes difíciles.

Dichas fórmulas rítmicas, al igual que el estudio con *staccati*, se suelen utilizar para abordar los *Estudios* u obras con pasajes similares que requieren cierta destreza o velocidad.

Para finalizar, reitero que la constante práctica atenta y cuidadosa de las obras producirá el dominio de ellas, y que lo aquí expuesto son solo sugerencias. Todo intérprete debe contar con herramientas y adquirir de esta forma experiencia para abordar cualquier tipo de obra, siempre manteniendo el objetivo del discurso musical.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo me di cuenta de la gran cantidad de elementos que enriquecen la interpretación pianística. Las fuentes consultadas me ofrecieron datos que desconocía, ampliando mi visión del autor y de la música.

En relación con mi aportación personal, considero importante que el intérprete exponga sus ideas y consejos, ya que de esta manera no solo proyecta sus conocimientos, sino que refleja el entendimiento y su proceso al trabajar las obras.

A lo largo de mi carrera he trabajado diferentes autores y estilos musicales que me han ayudado a darme cuenta de la variedad musical que hasta el día de hoy existe. Parte de mis sugerencias expuestas en el trabajo provienen de esta experiencia. Y aunque creo que el pianista se desarrolla en un ámbito práctico, es decir, en relación con su instrumento, considero necesaria la recolección de información e investigación, al abordar cualquier obra con el propósito de acumular información que sirva de herramienta.

Para finalizar recomiendo a mis colegas la recolección de datos, ideas, pensamientos y sugerencias, ya que no solo puede ayudar en futuros trabajos, sino también a enriquecer el desarrollo propio.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE LORA. (2008). *Preludio y fuga. Historias transhumantes de la Escuela Nacional de música de la UNAM*. CDMX: ISSUE-UNAM.
- ALIER, R. (1985). *El Concierto*. Barcelona, España: Daimon.
- BACH, J. S. (25 de 05 de 2016). *Petrucci music library*. Obtenido de [http://imslp.org/wiki/Toccatas_in_C_minor,_BWV_911_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Toccatas_in_C_minor,_BWV_911_(Bach,_Johann_Sebastian))
- BARRÓN Corvera, J. (2004). *Manuel Maria Ponce - A Bio Bibliography*. USA: Praeger.
- BARTEL, D. (1997). *Música Poética*. Nebraska, USA: University of Nebraska Press.
- BAS, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. (N. Lamuraglia, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- BAS, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. (N. Lamuraglia, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- BEETHOVEN, L. (1929). *Concerto No. III for the piano*. New York, USA: Schirmer's library of musical classics.
- BRADSHAW, M. C. (1972). *The origin of the toccata*. Los Angeles: American Institute of Musicology.
- BUKOFZER, M. (1947). *La música en la época barroca*. Madrid, España: Alianza.
- CÁCERES ORTIGOZA, D. N. (2016). Análisis de la toccata en do menor BWV 911 de Johann Sebastian Bach para una interpretación estilística en un piano moderno. Bogotá, Colombia.
- CALDWELL, J. (20 de 01 de 2001). *Toccatas*. Recuperado el 02 de 02 de 2018, de Grove Music Online:
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028035>
- CALDWELL, J. (20 de 02 de 2001). *Toccatas*. Recuperado el 02 de 02 de 2018, de Oxford music online:
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028035>
- CAMINO, F. (2002). *Barroco*. Madrid, España: Ollero y Ramos.

- CANO, R. L. (2000). *Música y retórica en el arroco*. Barcelona, España: Amalgama.
- CARLOS, V. G. (2010). *Manuel M. Ponce, el nacionalismo romántico*. Aguascalientes: Colección primer libro.
- CARRILLO VIVEROS, O. (s.f.). *Teoría de los afectos*. Recuperado el 17 de 01 de 2018, de Universidad Nacional de Colombia: <http://unal-co.academia.edu/OscarCarrilloViveros>
- CASARES, E. (1977). *La música en el Barroco*. Oviedo, Asturias, España: Universidad de Oviedo publicaciones.
- CASTELLANOS, P. (1982). *Manuel M. Ponce*. (P. Mello, Ed.) CDMX: UNAM.
- CHIANTORE, L. (2010). *Beethoven al piano*. Barcelona, España: Nortedur.
- CISNEROS, J. M. (2000). *Filomusica revista de musica*. Recuperado el 01 de 02 de 2018, de <http://filomusica.com/filo2/monbach.html>
- DOWLEY, T. (2001). *Bach*. Barcelona, España: Ma non troppo.
- DOWNS, P. (1998). *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. (C. Alonso, Trad.) España: Akal.
- DUFOURCQ, N. (2002). *Breve historia de la música*. D.F, México: Fondo de cultura económica.
- ENCINAS CALVO, A. (2018). *Muralismo Mexicano*. Recuperado el 22 de 07 de 2018, de ArteAC: <http://arteac.es/muralismo-mexicano/>
- FERGUSON, H., & HAMILTON, K. (20 de 01 de 2001). *Estudio*. Recuperado el 18 de 05 de 2018, de Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027018?rskey=uHCZIM&result=6>
- FERNÁNDEZ García, A. (1990). *La revolución rusa*. Madrid, España: Ediciones Istmo.
- FLEMING, W. (1981). *Arte, música e ideas*. (D. J. Pinto, Trad.) D.F, México: Interamericana.
- FORKEL, J. N. (1950). *Juan Sebastian Bach*. (A. Salazar, Trad.) México, México: Fondo de cultura económica.

- FORKEL, J. N. (1950). *Juan Sebastian Bach*. (A. Salazar, Trad.) México, México: Fondo de cultura económica.
- GROVE DICTIONARY. (1998). *The dictionary of art. Vol 20*. (J. Turner, Ed.) New York, USA: Grove.
- H. RUSSELL, C. (20 de 01 de 2001). *Oxford music online, Grove Music Online*. Recuperado el 13 de 02 de 2019, de Manuel de Sumaya: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000031064>
- HANS WERNER, K. (1988). BEETHOVEN . *Klavierkonzert Nr. 3*. Alemania: G. Henle Verlag.
- HARLOW, R. (1987). *Prokofiev*. Buenos Aires, Argentina: La música y los músicos, Javier Vergara editor.
- HILL, R. (2000). Johann Sebastian Bach. *Toccatas BWV 910-916*. Austria: Wiener Urtext Edition.
- IMSLP. (01 de 09 de 2018). *International music score library project* . Obtenido de Ludwig van Beethoven: [https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.3%2C_Op.37_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.3%2C_Op.37_(Beethoven%2C_Ludwig_van))
- JOHNSON, D., BURNHAM, S., DRABKIN, W., KERMAN, J., & TYSON, A. (20 de 01 de 2001). *Ludwig van Beethoven*. Recuperado el 04 de 06 de 2018, de Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>
- KÜHN, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. España: Idea books.
- KÜHN, C. (2007). *Tratado de la forma musical*. Madrid, España: Mundimúsica ediciones.
- LATHAM Alison. (2002). *Diccionario enciclopédico de la música*. D.F., México: Fondo de cultura económica.
- LEDBETTER, D., & FERGUSON, H. (20 de 01 de 2001). *Preludio*. Recuperado el 08 de 05 de 2018, de Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302?rskey=VV3XVz&result=1>

- LISCHKÉ, A. (1985). *Prokofiev*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- LLACER PLA, F. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Valencia, España: Real Música.
- LLACER PLA, F. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. S/C: Real Musical.
- MAES, F. (2002). *A History of Russian Music*. Los Ángeles, California, USA: University of California press.
- MALVERDE, J. M. (1981). *El Barroco: una visión de conjunto*. Barcelona, España: Montesinos.
- MATA, F. X. (1987). *Las mejores obras del clasicismo*. D.F., México: Daimon.
- MAYER SERRA, O. (1941). *Panoráma de la Música Mexicana*. CDMX, México: Fondo de cultura económica.
- MELLO, P. (28 de septiembre de 1998). La obra pianística de Manuel M. Ponce (primera parte). *Conferencia*. D.F., México: Escuela Nacional de Música.
- MELLO, P. (21 a 25 de 10 de 2002). La obra pianística de Manuel M. Ponce (segunda parte). *Conferencia*. D.F., México: Escuela Nacional de Música.
- MELLO, P. (2003). Manuel M. Ponce - Obras para piano. *Cuatro pequeñas fugas para los principiantes*. CDMX, México: UNAM.
- MEYER, L. (2000). *El estilo en la música*. Madrid, España: Pirámide.
- MINTURN, N. (1997). *The music of Sergei Prokofiev*. Durham, North Carolina, USA: Yale University.
- MIRANDA, R. (1998). *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*. Ciudad de México: Ríos y raíces.
- MIRANDA, R. (2001). *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. Xalapa, Veracruz, México: Fondo de cultura económica.
- MUNTEANU, I. (24 de 05 de 2016). *All about Beethoven*. Obtenido de <http://www.all-about-beethoven.com/concerto3.html>
- NESTEV, I. (1960). *Prokofiev*. Buenos Aires, Argentina: Schapire.
- ORTA VELAZQUEZ, G. (1977). *La música de Beethoven en México*. México, México: Manuel Porrúa.

- OXFORD, U. (06 de Abril de 2016). *Oxford Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo_t237
- PÉREZ Adrián, E. (1983). *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 15). (J. Navarro, Ed.) México, México: Pamplona.
- PÉREZ Adrián, E. (1983). *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 15). (J. Navarro, Ed.) Ciudad de México, México: Pamplona Editorial.
- PICÚN, O., & CARREDANO, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. (UNAM, Ed.) CDMX, México: El arte en tiempos de cambio.
- POLJAK, N. (17 de 06 de 2017). El Arte de la Guerra: El discurso nacionalista y la representación del conflicto en la música rusa. El caso de Aleksandr Nevsky, de Sergei Prokofiev. Buenos Aires, Argentina.
- PRICE, C., & K. STEIN, L. (20 de 01 de 2001). *Semi ópera*. Recuperado el 16 de 04 de 2018, de Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025392>
- PROKOFIEV, S. (24 de 05 de 2016). *Petrucci Music Library*. Obtenido de [http://imslp.org/wiki/4_Etudes,_Op.2_\(Prokofiev,_Sergey\)](http://imslp.org/wiki/4_Etudes,_Op.2_(Prokofiev,_Sergey))
- REDEPENNING, D. (01 de 2001). *Prokofiev Serguey*. Recuperado el 10 de 05 de 2018, de Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022402?rskey=8QBvms&result=1#omo-9781561592630-e-0000022402-div1-0000022402.2>
- REINHARD G., P. (1980). *La música en el periodo clásico*. Buenos Aires, Argentina: Victor Leru.
- RITTER, R. (2014). *Manuel M. Ponce Conciencia musical de México* (Patricia Guajardo ed.). CDMX: CONACULTA.
- ROBINSON, H. (1988). *Prokofiev*. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor.
- ROBLES Cahero, J. A. (10 de 2000). La música mexicana de concierto en el siglo XX. *México en el tiempo* .
- ROLLAND, R. (2006). *Vida de beethoven*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

- ROSEN, C. (2006). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, España: Alianza musica.
- RUIZ GUADALAJARA, R. (16 y 17 de Junio de 2018). Ludwig van Beethoven Concierto para piano y orquesta no.3 en do menor, op. 37. *Programa 8 OFUNAM segunda temporada 2018*, 7. CDMX: OFUNAM.
- SCOTT, M. (1960). *Beethoven*. Buenos Aires, Argentina: Schapire.
- STANLEY, S. (01 de 01 de 2001). *The Baroque era*. (L. Alison, Editor) Recuperado el 07 de 10 de 2017, de Oxford Music Online: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/opr/t114/e594?q=barroco&search=quick&pos=7&_start=1
- STEIN, L., & ALIER, R. (20 de 01 de 2001). *Zarzuela*. Recuperado el 16 de 04 de 2018, de Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040742?rskey=FR2sJd&result=1>
- VALVERDE, J. (27 de 11 de 2008). *Blog Historia de la música*. Recuperado el 30 de 09 de 2018, de Periodo clásico: <http://pablousal.blogspot.com/2008/11/periodo-clasico.html>
- WALTER, J. (2005). *La música Barroca*. (A. Giráldez, Trad.) Madrid, España: Akal.
- WERNER KÜTHEN, H. (1988). Beethoven. En L. v. Beethoven, *Klavierkonzert Nr.3 c-moll Opus 37 Klavierauszug* (pág. 96). München, Alemania: G. Henle Verlag.
- WOLFF, C., EMERY, W., WOLLNY, P., LEISINGER, U., & ROE, S. (20 de 01 de 2001). *Oxfordmusiconline*. Recuperado el 25 de 01 de 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040023?result=1&rskey=ha6MWD#omo-9781561592630-e-0000040023-div1-0000040023.2>
- ZAMACOIS, J. (2007). *Curso de formas musicales*. Madrid, España: Mundimúsica ediciones.

ANEXOS

Notas al programa de mano

Toccatà en do menor, BWV 911

J. S. Bach (1685-1750)

Johann Sebastian Bach fue uno de los principales compositores alemanes del periodo barroco y, dentro de la literatura de los instrumentos de teclado, el más importante. Su amplio catálogo de composiciones abarca obras vocales como: oratorios, misas, cantatas, pasiones, corales; y obras instrumentales como: conciertos, sinfonías, preludios, fugas, *suites*, partitas y fantasías.

La *Toccatà* en do menor BWV 911 fue compuesta por el año 1710 (barroco tardío) y forma parte del grupo de siete *toccatas* que Bach compuso para clave (BWV 910 – 916). Esta *Toccatà* se conforma por tres partes, la primera es una introducción escrita a cuatro, la segunda es un *Adagio* coral, y la tercera es una fuga doble. En este periodo Bach se encontraba viviendo en Weimar y trabajando como organista y violinista de la capilla. Ahí transcribió obras de compositores como Albinoni, Vivaldi, Corelli y Buxtehude los cuales indudablemente influyeron en sus composiciones.

Preludios Encadenados

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Manuel María Ponce Cuéllar es uno de los principales compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XX. Desarrolló diferentes estilos a lo largo de su trayectoria, que reflejan su vasto conocimiento y dominio en la composición. Es considerado fundador del nacionalismo mexicano, desarrollando sus obras con base en cantos populares y motivos folklóricos.

En la etapa de 1925 a 1932, Ponce se encontraba estudiando en París bajo la dirección de Paul Dukas. A través de sus elementos rítmico-melódicos, la influencia mexicana prevalece en esta obra, la cual fue compuesta en 1927 en París y se encuentra dentro del acervo de obras maestras para piano de latinoamérica.

Durante su estancia en París, Ponce recurre a un lenguaje modernista, utilizando nuevas técnicas compositivas diferentes a las que había empleado hasta entonces.

Dentro de las obras que compuso en esta etapa predominan títulos como: Preludio, Fuga, Suite, Sonata y Estudio; siendo el caso de los *Preludios Encadenados*. Esta obra está conformada por cuatro preludios ‘encadenados’ por un sonido, es decir, la nota final de cada preludio (o su enarmónico) es la nota con la que inicia el siguiente. Cada uno presenta diferente carácter, estilo y *tempo*.

4 Estudios Opus 2

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sergei Prokofiev es uno de los compositores más interpretados en el mundo. Su singular lenguaje musical combina elementos tradicionales rusos, armonía disonante y un amplio juego de ritmos. Su concepción musical lo llevó a ser uno de los grandes compositores rusos del siglo XX. Dentro de su catálogo de obras, se encuentra música para piano y otras dotaciones como: conciertos, sonatas, sinfonías, ballets, óperas y música incidental. Sin embargo, la vida política y social rusa influyó inevitablemente en Prokofiev, quien padeció la revolución, el stalinismo y las Guerras Mundiales.

El opus 2 de Prokofiev está conformado por Cuatro Estudios para piano, escritos en 1909, cuando el autor contaba con 18 años de edad. Están dedicados a su primer maestro de piano en el conservatorio: Alexander Winkler.

Estos Estudios fueron interpretados por el mismo compositor en ‘Las noches de música contemporánea’ a finales de diciembre de 1910. Al público le gustaron tanto que aplaudieron después de cada Estudio. Las noches de música contemporánea fueron realizadas entre 1900 y 1912, en las que participaba un grupo de artistas y críticos que presentaban las nuevas tendencias musicales.

Concierto para piano y orquesta en do menor, No. 3 Opus 37

L. V. Beethoven (1770-1827)

Uno de los personajes más importantes de la música de concierto es el compositor y pianista alemán Ludwig van Beethoven. Dentro de su catálogo de composiciones hay obras para piano, voz y piano, música de cámara, conciertos, sinfonías, obras corales, música incidental y una ópera. Su vida no fue sencilla, ya que hacia 1796 comenzó con sus primeros indicios de sordera, la cual sería permanente; y en 1802 escribió un documento conmovedor llamado el *Testamento de Heiligenstadt*, el cual relata la desesperación que debió sentir el compositor en ese momento.

Durante el periodo clásico el concierto solista se volvió muy popular dentro de los programas de música. De los cinco conciertos para piano que Beethoven escribió, el tercero es el único en tonalidad menor y para este momento el compositor, de treinta años de edad, ya había escrito 18 de sus 32 sonatas.

El *Concierto* en do menor está dedicado al príncipe Luis Fernando de Prusia, alumno de Beethoven, quien tuvo fama de excelente pianista y notable compositor. Esta obra, que forma parte de su segundo periodo compositivo, es un parteaguas en el cambio de estilo del compositor, entre otros motivos, debido al inicio de su sordera.

Beethoven inició la composición de este Concierto mientras estaba de gira en Berlín durante 1796, pero fue terminado hasta 1800 y estrenado el 5 de abril de 1803 con el autor al piano, titulado la versión completa como *Concerto 1803*. Dicha obra está llena de reminiscencias mozartianas, sobre todo con el concierto en la misma tonalidad, K. 491, de W. A. Mozart, a quien Beethoven admiraba. Una peculiaridad de esta obra es que estando escrita en do menor, el segundo movimiento se encuentra en mi mayor.