



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**



---

---

**FACULTAD DE MÚSICA**

**NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE:  
JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN, FRANZ  
LISZT Y RODOLFO HALFFTER.**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN MÚSICA PIANO**

**PRESENTA:  
RAÚL FLORES RAMÍREZ**

**ASESOR PARA EL TRABAJO ESCRITO: MTRA. ADRIANA SEPÚLVEDA VALLEJO  
ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA: MTRA. ANIKÓ KRISZTINA DELI**

**CDMX**

**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.

## *Agradecimientos*

*Quiero agradecer a mis padres Rómulo Flores rojas y Rosa María Ramírez López por su apoyo y cariño.*

*A mi hermano Eduardo Estanislao Flores Ramírez, por sus consejos y por ser parte del sostén económico de mis estudios.*

*También quiero agradecer a mi esposa Tanya Flores Vedra, quien me apoyó en todo el proceso de titulación.*

*Finalmente le agradezco a la maestra Krisztina Deli Aníko por aceptarme como alumno y por la dedicación que puso a mi educación como pianista.*

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Facultad de Música*

*Muchas gracias.*

## Examen Público

**Nombre del Alumno:** Raúl Flores Ramírez  
**Para obtener el Título de:** Licenciado en Música Piano

### Programa

**Partita Si bemol mayor BWV 825**

*Praeludium*  
*Allemande*  
*Corrente*  
*Sarabande*  
*Menuet I*  
*Menuet II*  
*Gigue*

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)  
15'

**Sonata en Re mayor Op.10. No.3**

*Presto*  
*Largo e mesto*  
*Menuetto*  
*Rondo*

Ludwig van Beethoven  
(1770 – 1827)  
26'

**Variaciones sobre el tema de “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach**

Franz Liszt  
(1811-1886)  
20'

**Laberinto Op.34**

Cuatro intentos de acertar con la salida

*Intento primero*  
*Intento segundo*  
*Intento tercero*  
*Intento cuarto*

Rodolfo Halffter  
(1900 – 1987)  
14'

Tiempo total: 75'

## Índice

<b>Introducción</b> .....	6
<b>I. Obras musicales de piezas enlazadas que fueron organizadas para poder crear distintos géneros musicales en sus respectivos periodos estilísticos</b> .....	7
<b>II. Partita en Si bemol mayor BWV 825 de Johann Sebastian Bach</b>	
1. El Barroco y su contexto histórico-cultural.....	9
2. Datos biográficos de J. S. Bach.....	13
3. Series musicales en el barroco.....	19
4. Las suites barrocas.....	20
5. Análisis de la Partita en Si bemol mayor BWV 825 de J. S. Bach.....	21
6. Sugerencias interpretativas.....	27
<b>III. Sonata en Re mayor Op.10. No.3 de Ludwig van Beethoven</b>	
1. El Clasicismo y su contexto histórico-cultural.....	30
2. Datos biográficos de L. van Beethoven.....	33
3. Series musicales en el Clasicismo.....	37
4. La sonata clásica.....	38
5. Análisis de la Sonata en Re mayor Op.10 No.3 de L. van Beethoven.....	40
6. Sugerencias interpretativas.....	56
<b>IV. Variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach por Franz Liszt</b>	
1. El Romanticismo y su contexto histórico-cultural.....	59
2. Datos biográficos de F. Liszt.....	62
3. Las variaciones románticas.....	67
4. Análisis de las Variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach por F. Liszt.....	68
5. Sugerencias interpretativas.....	73

## **V. Laberinto Op.34 de Rodolfo Halffter**

1. Tendencias en la música española del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial.....	74
2. Corrientes en la música mexicana del siglo XX.....	75
2.1 Antecedentes.....	75
2.2 La música mexicana en la segunda mitad del siglo XX.....	76
3. Datos biográficos de R. Halffter.....	77
4. La serie como opción de la forma libre.....	80
5. Análisis del Laberinto Op.34 de Rodolfo Halffter.....	81
6. Sugerencias interpretativas.....	91
<b>Conclusiones.....</b>	<b>93</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>94</b>
<b>Anexo: Programa de mano.....</b>	<b>97</b>

## Introducción

Las obras para piano que he elegido para conformar mi examen práctico tienen en común que se constituyen a partir de piezas enlazadas que fueron organizadas para poder crear distintos géneros musicales en sus respectivos periodos estilísticos.

El objetivo de mis notas al programa es investigar cual era la idea musical que conecta y articula los diferentes elementos para conformar estructuras más complejas dotándolas de sentido, coherencia y emoción. Para esto, será necesario tomar en cuenta el contexto histórico y social de cada época musical para poder conocer los factores que influyeron en la composición de las obras que interpretaré.

Por otro lado, el tomar en cuenta los datos biográficos de los compositores nos mostrará paso a paso su evolución personal y profesional que los llevó a componer de tal o cual forma, por lo que esto será otro de los elementos a considerar a la hora de saber cuáles eran las razones artísticas de agrupar series musicales.

Del mismo modo, llevaré a cabo un análisis detallado de las obras propuestas donde buscaré las características más importantes de los diferentes estilos musicales y sus lazos con las costumbres interpretativas de la época una vez proporcionando sugerencias interpretativas modernas.

Finalmente de acuerdo a lo investigado acerca del contexto, la biografía y el análisis de las obras podré dar una conclusión del porqué de la agrupación de las piezas en estas series musicales.

## **I. Obras musicales de piezas enlazadas que fueron organizadas para poder crear distintos géneros musicales en sus respectivos periodos estilísticos.**

A lo largo de la historia de la música, los compositores han recurrido a la agrupación de una serie de piezas musicales para poder crear obras que por su riqueza de contrastes han trascendido por generaciones. Como ejemplo del Barroco, en la Partita en Si bemol mayor BWV 825 de Johann Sebastian Bach, investigaré los factores que influyeron en la organización de las danzas que la conforman, ya que, a pesar de que estas danzas son originarias de diferentes países y que constan de un carácter contrastante entre sí, de alguna manera, se lograron agrupar para crear una fórmula muy popular en la sociedad del siglo XVII.

Por otro lado, en el Periodo Clásico, se consolidó la forma sonata que a su vez estaba construida a base de varios movimientos que, al igual que las danzas, contrastaban entre sí en cuanto a su carácter. La forma sonata o forma de primer movimiento, representaba además el reto de agrupar los movimientos dentro de la estructura musical predeterminada que regía en la época. La Sonata en Re mayor Op.10. No.3 de Ludwig van Beethoven muestra cómo se pueden respetar las tradiciones y la forma de sonata, aplicando sin embargo, algunas innovaciones que permiten ensanchar el género de una manera sólida y equilibrada.

En el Romanticismo, las obras de mayor extensión, como las elaboradas y extensas variaciones, servían para demostrar el virtuosismo del pianista, evocando su creatividad al entrelazar piezas individuales vinculadas por un mismo tema pero cada una con un carácter y un problema técnico distinto.

Las Variaciones sobre el tema de “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach por el compositor Franz Liszt, son una muestra de cómo el virtuosismo y los pensamientos trascendentales filosóficos pueden manifestarse a través de la agrupación de pequeñas piezas.



Posteriormente, en el siglo XX, los compositores contemporáneos iniciaron la búsqueda de un estilo propio de composición que conllevaba la creación de una forma personalizada según sus propios criterios. Es por esta razón, que los requisitos para agrupar una serie de piezas en una misma obra ya no estaban determinados por una tradición sino por una hipótesis muy personal. En el Laberinto Op.34 de Rodolfo Halffter, el compositor nos muestra que la organización de las cuatro piezas que conforman esta obra está encausada para resolver un problema lógico mediante cuatro intentos de acertar con la salida.

En resumen, a lo largo de la historia de la música occidental, las piezas pequeñas que crean un género musical más grande han sido estructuradas por diferentes factores propios de cada época. En mi trabajo escrito, examinaré las circunstancias socio-culturales, la influencia de las costumbres históricas, inclinaciones artísticas del compositor, la utilidad de la obra musical e incluso la moda de la época, entre otros elementos, para intentar descubrir cuales habrían sido esas características que resultaron determinantes en la creación de las piezas que interpretaré en mi examen público.

## II. Partita en Si bemol mayor BWV 825 de Johann Sebastian Bach

### 1. El Barroco y su contexto histórico-cultural.

La historia ubica al periodo barroco entre 1600 y 1740, aunque también se considera el fin del barroco con la muerte de Bach en 1750. La palabra **barroco** hace referencia a una “perla irregular”, es decir, no completamente redondeada, y extraída de las almejas. Posteriormente la palabra se usó para referirse a algo recargado, excesivo o adornado.

El barroco fue una corriente cultural que se desarrolló paralelamente con la crisis europea que se vivía en el siglo XVII. Esta crisis inició por la disputa religiosa entre protestantes (Reforma) y católicos (Contrarreforma), y posteriormente pasó a ser un conflicto político entre los países que conformaban el Sacro Imperio Romano Germánico<sup>1</sup> más España y Francia, lo que se conoce como la Guerra de los Treinta años. La guerra terminó con los tratados en donde se reestablece la frontera de Europa. En el Tratado de Westfalia (1648), Alemania devuelve a Francia las provincias de Alsacia y Lorena mientras que, diez años más tarde, en el Tratado de los Pirineos (1658) España devuelve de igual forma a Francia las provincias de Rosellón y Artois situadas en la frontera con los Países Bajos<sup>2</sup>.



**Fig. 1 La Paz de Westfalia.**  
**Gerard Terborch, 1648.**

Fuente: Tomada de [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

---

<sup>1</sup> Además del territorio de Holstein, el Sacro Imperio Romano Germánico comprendía Bohemia, Moravia y Silesia. Por el sur se extendía hasta Carniola en las costas del Adriático; por el oeste, abarcaba el condado libre de Borgoña (Franco-Condado) y Saboya, fuera de Génova, Lombardía y Toscana en tierras italianas. También estaba integrada en el Imperio la mayor parte de los Países Bajos, con la excepción del Artois y Flandes, al oeste del Escalda.

<sup>2</sup> (Historia universal, s.f.)

Después de la Guerra de los Treinta años, Francia fortaleció su posición de líder europeo, desplazando a la católica España, que había sido la gran potencia en el siglo XVI; además se instauró la monarquía absolutista bajo el concepto de que el rey había sido elegido por Dios (elección divina) y por tal motivo no debía rendir cuentas a nadie. El mejor exponente del absolutismo fue “El Rey Sol” Luis XIV (1654-1715).

El otro país que emergió después de la caída de España fue Inglaterra, con potencial de competir contra Francia. La llegada al trono del Rey Jacobo I (1603-1625), inauguró la dinastía de los Estuardo en Inglaterra al suceder a su tía Isabel I Tudor. En una sociedad profundamente dividida en el terreno religioso, el nuevo monarca apoyó a la Iglesia Anglicana frente a los católicos y a los puritanos. Durante su reinado, Jacobo I impuso una monarquía absolutista haciendo a un lado al Parlamento. Después de la muerte de Jacobo, su hijo Carlos I asciende al trono intentando mantener el régimen absolutista de su padre, sin embargo, ésta vez el Parlamento, conformado por la nobleza y la burguesía, no estuvo de acuerdo, por lo que la tensión creció desembocando en una guerra civil.

La guerra civil terminó en el momento en el que el ejército parlamentario, comandado por Oliver Cromwell venció al Ejército Real, lo que trajo como consecuencia que el Rey Carlos I fuera acusado de traición y ejecutado en 1649. Tras la ejecución de Carlos I, se instauró en Inglaterra un régimen republicano. Después de la muerte de Cromwell, Carlos II toma el trono e intenta volver a imponer la monarquía absolutista pero de nuevo surgen riñas con el Parlamento, lo que impide que sea un gobierno estable.

Posteriormente asciende al trono Jacobo II pero, la Revolución Gloriosa por parte de Guillermo de Orange y María II, restaura el orden político devolviendo a Inglaterra una monarquía parlamentaria (1688). A partir de este año, el puerto de Londres se convierte en uno de los más activos en el comercio y por otro lado se

funda el Banco de Londres (1694), lo que lleva a Inglaterra a convertirse en la primera potencia comercial europea<sup>3</sup>.

Paralelamente a estos tiempos de guerra, comenzó un desarrollo en los campos de la cultura, el arte y la ciencia. En la literatura surgen grandes personajes como Lope de Vega, Calderón o Molière; en la pintura se destacan artistas como Velázquez, Murillo, Caravaggio, Rubens y Rembrandt; en la arquitectura aparecen Bernini y Borromini y en el campo de la ciencia, Galileo Galilei e Isaac Newton<sup>4</sup>.



**Fig. 2 El sacrificio de Isaac.  
Caravaggio, 1603.  
Fuente: Tomada de  
[www.artetorre.blogspot.com](http://www.artetorre.blogspot.com)**

En el ámbito cultural, a principios del siglo XVII, en Italia comenzó a ganar popularidad un nuevo género musical llamado ópera, la cual aprovechó los recursos musicales ya existentes: la melodía con acompañamiento instrumental (monodia) y el bajo continuo que realizaba un acompañamiento ininterrumpido de notas graves mediante instrumentos polifónicos (como el órgano, el clave y el arpa). La ópera comenzó a representar temas religiosos y mitológicos (ópera sacra) para después incluir aspectos de la vida cotidiana en lo que se llamó *ópera bufa*. La primera ópera de la que se tiene conocimiento es "Orfeo" de Claudio Monteverdi<sup>5</sup> compuesta en 1607.

---

<sup>3</sup> (Roldán)

<sup>4</sup> (Bordes, 2011)

<sup>5</sup> Claudio Monteverdi. Compositor italiano nacido en Cremona, actual Italia, en el año de 1567 y muerto en Venecia en 1643.

La Iglesia Católica, aunque ya no tenía la misma hegemonía, seguía teniendo un gran peso en el periodo Barroco. En la música vocal, tanto la Iglesia Católica como la protestante aprovecharon las innovaciones en la música profana para difundir sus ideologías, desarrollando el coral, motetes y misas para aplicar la música a los textos religiosos.

Además de utilizar los recursos existentes, surgieron nuevos géneros como el oratorio, el cual extrae textos de la biblia. El oratorio no se escenifica, sin embargo se interpreta en un lugar de culto sagrado donde existe la figura de un narrador que va explicando la acción mediante el recitativo. Los grandes compositores de este género son Georg Friedrich Händel con su obra “El Mesías” y Johann Sebastian Bach con obras como el “Oratorio de Navidad”.

Otro género barroco emergente era la cantata, que en italiano significaba “música para cantar”. Este género nace dentro de la música vocal profana y son los músicos de la iglesia protestante los que lo convirtieron en una forma de música religiosa cambiando el texto basándose en fragmentos del Evangelio, salmos y otros temas religiosos. La cantata es más breve que el oratorio. Entre los principales compositores encontramos a Georg Philipp Telemann y a Johann Sebastian Bach.

Finalmente, la pasión es un género vocal que se define como un oratorio que trata exclusivamente de la pasión y muerte de Jesucristo, basándose en los Evangelios. En cuanto a la forma, la pasión también tiene arias, coros y el evangelista narra los acontecimientos en forma de recitativo. El compositor más importante y destacado de este género es Johann Sebastian Bach con dos obras fundamentales: “La pasión según San Mateo” y “La pasión según San Juan”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> (Bordes, 2011)

Ya en la música instrumental, se dio paso a la creación de nuevas formas como la *suite*, la *fuga* y la *sonata*. Por otro lado el nacimiento del género *concerto*, le dio mayor expresividad a la música logrando su completa autonomía porque se basa en contraponer distintos planos sonoros y timbres entre solista y orquesta haciendo este género muy interesante <sup>7</sup>.

## 2. Datos biográficos de J. S. Bach

Johann Sebastian Bach sin duda, marca la culminación y el final del periodo musical barroco<sup>8</sup>.

Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia (Alemania). Sus antecedentes musicales se remontan a su abuelo Christoph Bach (1613-61) y los hermanos del mismo, Johann (1604-73) y Heinrich (1615-92), quienes eran conocidos por sus actividades como músicos en las iglesias. Por otra parte de la descendencia de Christoph, encontramos a su hijo Johann Ambrosius Bach, padre de Johann Sebastian, el cual trabajaba en la misma localidad en la que nació, en Eisenach, como músico municipal y contrajo nupcias con Elisabeth Lämmerhirt, quien provenía de una familia de granjeros de Sajonia.



**Fig. 3 J.S. Bach.**  
Fuente: Tomada de [www.consentidoscomunes.blogspot.com](http://www.consentidoscomunes.blogspot.com)

Desde edades tempranas, Johann Sebastian Bach estuvo rodeado de música gracias a su padre y abuelo. A la edad de ocho años, ingresó a la Escuela Latina de Eisenach junto con su hermano Johann Jacob, donde estudió la historia de la Biblia, el catecismo y gramática. Debido a su buena voz, Bach ingresó al coro de dicha escuela que se presentaba los domingos en la iglesia de San Jorge.

---

<sup>7</sup> (Bordes, 2011)

<sup>8</sup> (Wolff, 2008)

El 3 de mayo de 1694, cuando Johann Sebastian cuenta con la edad de nueve años, fallece su madre y ocho meses después, el 20 de febrero de 1695, también fallece su padre. Estos acontecimientos provocan que en 1695, Johann Sebastian y su hermano Johann Jacob vayan a vivir a Ohrdruf con su hermano mayor Johann Christoph Bach, quien era organista y antiguo estudiante de Johann Pachelbel.

Durante cinco años, Sebastian permaneció con su hermano, quien le enseñó a tocar el clave y le ayudó a continuar sus estudios en el Lyceum Illustre Gleichense de Ohrdruf donde conoció los postulados y creencias del luteranismo ortodoxo.

Durante su estadía en el Lyceum, Bach ingresó al coro de la escuela que estaba dirigido por Elias Herda. Es a través del coro que Bach recibe un salario con el que ayuda a su hermano con los gastos familiares.

Dado a que la familia de Johann Christoph iba en aumento, Sebastian se vio obligado a abandonar sus estudios por falta de recursos económicos. Antes de dejar la escuela, Elias Herda le contó a Sebastian de su experiencia estudiando en el colegio de San Miguel en la ciudad de Lüneburg y le habló además de un grupo de cantantes que formaban el coro infantil de la iglesia de San Miguel donde recibían un pequeño salario, alojamiento e instrucción musical gratuita cumpliendo con el requisito de provenir de una familia humilde y tener una buena voz. Alentado, Bach se dirige a Lüneburg en 1700, bajo las recomendaciones de Herda, en compañía de su amigo Georg Erdmann.

Ya en Lüneburg, Bach se unió al coro de San Miguel, lo que le brindó una excelente ocasión para reunir allí toda clase de conocimientos en materia de música eclesiástica vocal. Gracias al estudio del acervo musical y al contacto con grandes músicos, Bach se inició en la composición, guiado casi exclusivamente por la observación directa de los más famosos compositores de su tiempo y por sus propias meditaciones<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> (Spitta, 1967)

Para 1702, Bach buscaba un trabajo que le ayudara a solventar los gastos de su vida diaria, por lo que decidió regresar a Turingia. Ya en Turingia, concursó sin éxito por la plaza de organista en la iglesia de Jacobo en el pueblo de Sangerhausen, pero fue hasta el año de 1703 cuando se le presentó la oportunidad de incorporarse en el conjunto de cámara del duque Juan Ernesto de Sajonia en Weimar en donde duró seis meses sustituyendo a los músicos que hicieran falta.

A pesar de que su formación estaba orientada preferentemente hacia la música de clave y órgano, Bach aceptó la plaza solo por necesidad económica, pero este puesto le permitió practicar sus habilidades con diferentes instrumentos, especialmente con los instrumentos de teclado, además de darle la oportunidad de conocer música instrumental, sobre todo italiana, sin alejarse de la música eclesiástica.

Después de estos seis meses, debido a la gran habilidad que Bach había demostrado con los instrumentos de teclado en Weimar, fue invitado para probar y dar un recital de demostración en el nuevo órgano construido para la reciente iglesia de Arnstadt. Este recital fue de gran importancia porque a partir de este punto Bach consiguió el reconocimiento de ser un músico formado y de alto nivel que lo llevó a conseguir su primer puesto profesional como organista municipal en la iglesia de Arnstadt.

El nuevo cargo de organista en Arnstadt le permitía a Bach seguir con sus estudios y composición de obras ya que sus responsabilidades sólo lo solicitaban tres días a la semana. Para Johann Sebastian, lo más importante de su cargo como organista era la posibilidad que le brindaba para seguir desarrollando sus talentos sin trabas.



A pesar de que su trabajo de organista en la nueva iglesia le permitió conocer un amplio repertorio, llegó un punto en el que Arnstadt ya no podía ofrecerle nada nuevo a Sebastian, así que, impulsado por el deseo de ampliar su aprendizaje y habiendo ahorrado el dinero suficiente durante dos años, en el otoño de 1706 Bach tomó la decisión de realizar un viaje largo a la ciudad de Lübeck para conocer al maestro Dietrich Buxtehude.

Después de permanecer en Lübeck por cuatro meses, Johann regresó a Arnstadt. Desafortunadamente, sus superiores en Arnstadt sólo le habían otorgado permiso para ir a Lübeck durante cuatro semanas, por lo que, después de quedarse durante cuatro meses, Bach recibe reclamaciones por parte de sus superiores, a las cuales no puede responder satisfactoriamente. Este y otros conflictos con el consistorio, provocaron que la estancia de Bach en Arnstadt llegara a su fin, facilitando que en el año de 1707, Bach contrajera matrimonio con su prima María Bárbara Bach.

Tras su salida de Arnstadt, Bach ocupa el puesto de organista en la ciudad de Mühlhausen. Desafortunadamente, dado el talento adelantado para su época, Johann Sebastian tiene desacuerdos con los habitantes de Mühlhausen que no aceptan sus innovaciones y justo entonces es llamado por el duque a Weimar.

En 1708, el nuevo cargo de Bach en Weimar estaba dado por dos puestos: el de organista de la corte y el de músico de cámara. Johann Sebastian Bach permaneció en esta ciudad por nueve años, durante los cuales, su gran virtuosismo en el órgano y el clave se desarrollaron en su máximo esplendor. Bach iba aumentando su fama por toda Alemania. El gran aprecio del duque Guillermo provocaba que su salario fuera en aumento.

Sin embargo, en el año de 1717, Bach recibe una invitación por parte del Príncipe Leopoldo de la ciudad de Köthen para ser el maestro de capilla de la corte. Tomando este cargo en la ciudad de Köthen, en la que permaneció por seis años, Johann Sebastian tiene uno de los periodos musicales más fértiles en su vida, ya que es en este momento cuando salen a la luz algunas de sus obras más célebres<sup>10</sup>.

Tras la muerte de su esposa María Bárbara en el año de 1720, Bach atraviesa por un estado de profundo abatimiento. Ya con cuatro hijos de su primer matrimonio, Johann Sebastian decide casarse por segunda vez con Anna Magdalena Wilcken en 1721, con la que tiene trece hijos, de los cuales el más destacado como compositor fue Johann Christian Bach.

La muerte del Kantor de Leipzig en el año de 1722 le brindaba a Johann Sebastian la oportunidad de componer música sacra. Para conseguir el puesto, Bach aceptó condiciones que lo llevaron a tener algunas otras obligaciones, a parte de las religioso-musicales, como instruir a los estudiantes en canto y enseñar latín. Estas obligaciones extra le provocaron algunos disgustos y no promovieron un gran progreso en su carrera.

A pesar de su genio despreciado y sus facultades ignoradas por las autoridades, su estancia en Leipzig (de 1723 hasta su muerte) fue el periodo más glorioso y fructífero de su vida. Aquí realizó, por lo menos, tres ciclos de cantatas; en el año 1724 y 1727 estrenó respectivamente La Pasión según San Juan y La Pasión según San Mateo. Fue también el período del Magnificat en Re bemol mayor (1723), el Oratorio de Pascua BWV 249 (1725), el de Navidad (1734) y el de la Ascensión (1735).

---

<sup>10</sup> Sobre todo en el campo de la música orquestal e instrumental, como lo son sus dos conciertos para violín, los seis Conciertos de Brandemburgo, el primer libro de El clave bien temperado, entre otras.

Entre los años 1726 y 1730, Johann Sebastian Bach publicó una serie de seis suites para clave conocidas como Partitas. A pesar de que cada Partita fue publicada por separado, fueron recogidas en un único volumen en 1731 conocido como Clavier-Übung (Ejercicios de teclado).



**Fig. 4 Clavier Übung, J. S. Bach, 1731.**  
Fuente: Tomada de [www.renegadetribe.com](http://www.renegadetribe.com)

De entre todas las creaciones de Bach relacionadas con el teclado en las décadas de 1720 y 1730, los conciertos para clave generaron el efecto más espectacular por su innovadora propuesta y obligado virtuosismo, las cuales en conjunto, demuestran que Bach se mantenía a la cabeza en cuanto a progreso en las técnicas de ejecución y en el arte de la composición.

Sufriendo Bach de miopía desde su nacimiento, su vista empeora a través de los años. A pesar de esto, continuó creando y manteniendo su espíritu creativo intacto. Finalmente su vida llega a su fin en la ciudad de Leipzig el 28 de julio de 1750 dejando un valioso legado musical a la posteridad.

### 3. Series musicales en el barroco

Durante el período barroco surgieron tres géneros principales en la música instrumental, los cuales a su vez, eran conformados por una serie de piezas que cobraban más fuerza dramática al ser agrupadas. Su popularidad se debió a que estas piezas se conformaban de distintas danzas que contrastaban entre sí en tiempo y carácter. La variedad de caracteres resultó ser atractiva para el público noble, puesto que la música ofrecía diversión para bailar o contemplar.

El *concerto grosso* dio paso al surgimiento del instrumentista solista, ya que el representante virtuoso de un instrumento está en el centro de atención; está compuesto para un solo instrumento solista que se contrapone con el resto de la orquesta. Para resaltar las capacidades virtuosas e interpretativas del solista el *concerto grosso* integró tres movimientos contrastantes en carácter y *tempo*. Los primeros conciertos tuvieron al violín y al oboe como solistas predilectos, pero más tarde, la práctica se extendió rápidamente y una gran cantidad de compositores italianos comenzaron a experimentar con una amplia variedad de instrumentos.

Otro género de alta popularidad, la *sonata*, utilizada principalmente en la música de cámara barroca, también se componía de obras en serie. La palabra *sonata* es de origen italiano y significa “música para sonar” es decir, exclusivamente para instrumentos, y constaba de tres o cuatro movimientos. Cabe mencionar que el término sonata también podía referirse en esta época a una forma binaria para instrumento solista como las que tienen las sonatas de Domenico Scarlatti<sup>11</sup>.

En el caso de la música para teclado el género más popular llegó a ser la *suite*, que era una forma compuesta por la agrupación de las danzas de moda de aquel entonces. Como se trataba de danzas que todo el mundo conocía, los ritmos y caracteres de cada una estaban previamente determinados, por lo que la composición de estas piezas no demandaba una preparación de alto nivel. De esta manera era común que los músicos amateur inventaran melodías con un acompañamiento sencillo. Sin embargo, las suites barrocas compuestas por los

---

<sup>11</sup> (Kühn, 2007)

mejores compositores de la época contienen innovaciones sonoras, técnicas y en ellas se refleja el gusto peculiar de cada región o nación.

#### 4. Las suites barrocas

La *suite barroca* está conformada por una serie de danzas estilizadas y agrupadas en un nivel artístico<sup>12</sup>. Éstas tienen su origen en la edad media y el renacimiento, periodos en los cuales bailaban dos danzas con carácter distinto: una de paso solemne y compás binario, y la tras-danza, saltarina y de compás ternario<sup>13</sup>.

La *suite* siempre es instrumental y de estructura binaria. Frecuentemente las danzas eran precedidas por un preludeo o a veces por una toccata, y estaban dispuestas de tal modo que alternaran carácter, tempo y compás. En ocasiones se usaban unas danzas, a veces otras, y podía alterarse el orden<sup>14</sup>.

Con el tiempo se fue conformando una serie con cuatro danzas obligatorias que debían ser incluidas dentro de la *suite*: *Allemande* (danza de origen alemán) de tempo moderado y fluido con compás binario (4/4) y anacrusa; *Courante* (danza de origen francés) más rápida que la Allemande que se desarrolla en compás ternario (3/4) con anacrusa; *Sarabande* (danza de origen español) de tempo grave y solemne con compás ternario (3/4, 3/2) normalmente sin anacrusa, con un rasgo característico el cual es un acento sobre el segundo tiempo; *Gigue* (danza de origen inglés) de tempo vivaz en compás de 6/8 y, en la mayor parte de los casos, muestra rasgos de polifonía, con inversión frecuente en la segunda sección.

Entre *Sarabande* y *Gigue* era común insertar algunas otras danzas tomadas del inmenso repertorio cortesano como el *Menuet*, el *Passépiéd*, la *Gavotte*, la *Bourrée*, el *Aire*, la *Polonaise* y la *Musette* entre otras.

---

<sup>12</sup> (Kühn, 2007)

<sup>13</sup> La *suite* tiene su origen en las parejas de danzas contrastantes (Kühn, 2007).

<sup>14</sup> (Uribe García, 2011)

## 5. Análisis de la Partita en Si bemol mayor BWV 825 de J. S. Bach

Análisis basado en: Johann Sebastian Bach. Partita en Si bemol mayor BWV 825.  
München: Henle Verlag (1979).

La partita en Si bemol mayor forma parte de una serie de seis partitas compuestas entre los años 1726 y 1730 durante la estancia de Bach en Leipzig. La suite contiene las cuatro danzas “obligatorias” para aquella época, las cuales son: *Allemande*, *Corrente*, *Sarabande* y *Gigue*, además de incluir danzas opcionales que esta ocasión son un *Praeludium* que antecede a la *Allemande* y dos *Menuet* que se insertan entre la *Sarabande* y la *Gigue*.

El *Praeludium* está enmarcado en un compás de 4/4 con un carácter alegre y triunfal. Esta danza se desarrolla a partir de una línea ascendente que forman los intervalos a partir del si bemol, desde la segunda hasta la octava, con adornos enfocados en la tónica.

A lo largo del *Praeludium* el tema se presenta varias veces en diferentes tonalidades.

Praeludium

Schmieder-Verz. 825

15

- Tema en la tónica (Si bemol mayor) en el compás 1
- Tema en la relativa menor (Sol menor) en el compás 9
- Tema en la tónica (Si bemol mayor) en el compás 17
- Tema en la tónica (Si bemol mayor) en el compás 19

---

<sup>15</sup> Praeludium, cc. 1-2.

Por otra parte la obra está construida por cuatro grandes secciones, como se ve en el siguiente cuadro:

<b>Secciones</b>	<b>Compases</b>	<b>Tonalidad</b>
Exposición del tema	1 – 4	Si bemol mayor
Tema desarrollado y ampliado	4 – 8	Fa mayor (Dominante)
Imitaciones, diálogos utilizando fragmentos del tema Preparación de la re-exposición	A partir del 9	re menor (relativo de la dominante) Fa mayor (Dominante)
Re-exposición y Coda	17-21	Si bemol mayor

La *Allemande* cumple con las características propias de esta danza, se desarrolla en 4/4 con forma binaria.

Compás 1-18   : A :	Compás 19-38   : A' :
T D	D T

El tema se inicia con anacrusa y se conduce de forma dinámica con una serie de acordes quebrados descendentes y ascendentes repetidos hasta el cuarto compás.



16

A partir del quinto compás un puente nos conduce al interludio (compás 9) que se desarrolla a través de secuencias descendentes. El compás 12 lanza el segundo material temático que finaliza la primera parte con una cadencia con textura polifónica hacia la dominante. Éste mismo esquema se repite de manera similar en la parte A' donde de la tonalidad dominante llegaremos a la tónica al terminar el movimiento.

La *Corrente* italiana se desarrolla en 3/4, con carácter vivaz y enérgico a diferencia de la *Courante* francesa la cual tiene un carácter moderado y solemne. Imita la estructura de la *Allemande*, es de forma binaria. La parte A empieza en la tónica (Si bemol mayor) y termina en la dominante (Fa mayor), mientras la parte A' inicia con la dominante y finaliza en la tónica.

17

---

<sup>16</sup> Allemande, cc. 1-3.

<sup>17</sup> Corrente, cc. 1-4.



El material temático se construye de acordes quebrados según la secuencia armónica en la mano derecha, mientras la mano izquierda marca el bajo. El tema adquiere su carácter enérgico al complementarse del ritmo *giusto* de la mano izquierda que proporciona un énfasis hacia el primer tiempo de cada compás.

En el compás 5 comienzan una serie de imitaciones del tema que son intercaladas entre la mano izquierda y derecha hasta llegar al compás 10. Bach elabora varias secuencias de los diferentes fragmentos del tema principal, secuencias descendentes y ascendentes que refuerzan el carácter *corrente* de la danza.

18

En el compás 18 el compositor retoma el tema principal completo, ahora ya en la tonalidad dominante en Fa mayor que nos lleva a una cadencia elaborada.

El inicio de la parte A' comienza con el primer tema en la dominante y posteriormente se vuelven a repetir la mayoría de los mismos motivos de la parte A, pero en diferentes tonalidades.

Interesante el cambio de repartición de la idea original entre las manos, material anteriormente presentada en la mano derecha pasa a la izquierda y al revés.

19      20

<sup>18</sup> Corrente, cc. 5-7.

<sup>19</sup> Corrente, cc. 10.

<sup>20</sup> Corrente, cc. 38.

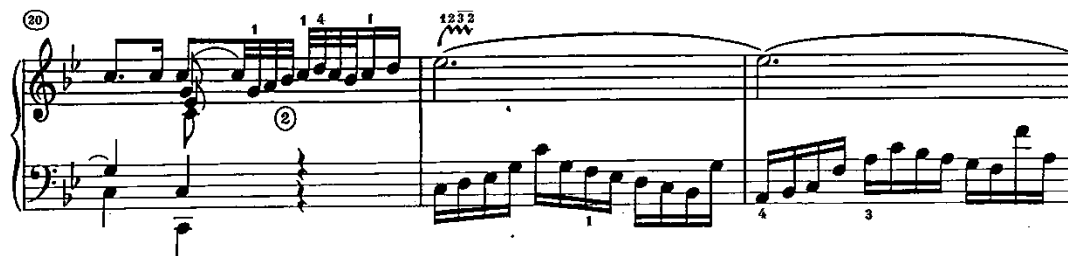
La *Sarabande* es de 3/4 y de forma binaria. Su carácter es solemne, la escritura insinúa un recitativo que está ricamente adornado. El tema se construye de acordes largos que de manera pausada de los cuales se desprende una melodía que va conectándose con cada inicio de compás.



21

En el compás 4 inicia un desarrollo de la idea del recitativo, Bach amplía los arcos de la melodía comenzando serie de modulaciones luego llegar a la dominante. La melodía se va entretejiendo sobre la cambiante textura armónica hasta llegar a la dominante en el compás 9. La parte A termina con una coda en la que se reafirma la dominante mediante una cadencia I - IV – V - I.

La parte A' inicia con el tema principal pero esta vez más extenso en su ornamentación. Lo que sigue es prácticamente una versión extendida de la parte A, sin embargo un elemento nuevo aparece a partir del compás 21, en donde la mano izquierda toma por primera vez el papel de solista lo cual resalta, puesto que en todo lo que va de la *Sarabande* es la primera vez que tiene un papel protagónico.



22

<sup>21</sup> Sarabande, cc. 1-2

<sup>22</sup> Sarabande, cc. 20-22.

Bach en esta suite incluye dos minuetos, en una manera como si el segundo fuera un trio, es decir, con las mismas reglas de repetición de las partes y que el trio es de carácter contrastante.

El *Menuet I* está compuesto en 3/4 y de forma binaria. La danza presenta su tema principal entre los compases 1 y 16. Los primeros ocho compases se cierran en dominante del Si bemol mayor, mientras la repetición del tema en el compás 16 llega a modularse al Fa mayor. El tema está constituido por tres motivos los cuales avanzan de manera dinámica durante toda la danza.

### Menuet I

The image shows three measures of the first minuet in G major, BWV 289. The first measure (labeled '1') shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass line has a quarter note F3, followed by eighth notes G2, A2, and Bb2. The second measure (labeled '3') continues the melody with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F5, and G5. The bass line has a quarter note C3, followed by eighth notes D2, E2, and F2. The third measure (labeled '5') continues the melody with a quarter note A5, followed by eighth notes B5, C6, and D6. The bass line has a quarter note G2, followed by eighth notes A2, Bb2, and C3. Fingerings are indicated: 5 for the first note of the first measure, 2 for the second, 4 for the first note of the second measure, and 3 for the second.

23

Por otra parte el *Menuet II* está escrito en estilo coral con un si bemol como pedal armónico, pero también se parece a la danza Musette que imita la música de gaita. Es de forma binaria, con melodía muy sencilla y poco aventurera.

### Menuet II

The image shows the first four measures of the second minuet in G major, BWV 289. The first measure (labeled '5') shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass line has a quarter note F3, followed by eighth notes G2, A2, and Bb2. The second measure (labeled '3') continues the melody with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F5, and G5. The bass line has a quarter note C3, followed by eighth notes D2, E2, and F2. The third measure (labeled '5') continues the melody with a quarter note A5, followed by eighth notes B5, C6, and D6. The bass line has a quarter note G2, followed by eighth notes A2, Bb2, and C3. The fourth measure (labeled '2') continues the melody with a quarter note E5, followed by eighth notes F5, G5, and A5. The bass line has a quarter note D2, followed by eighth notes E2, F2, and G2. Fingerings are indicated: 5 for the first note of the first measure, 2 for the second, 1 for the first note of the second measure, 2 for the second, 5 for the first note of the third measure, and 2 for the second.

24

<sup>23</sup> Menuet I, cc. 1, 2 y 5 (Imagen de los tres motivos).

<sup>24</sup> Menuet II, cc.1-4.

La última danza de esta serie es la *Gigue*, escrita en 4/4 de forma binaria (A, A'). La música con la interpretación técnicamente ágil imita los saltos de la danza, puesto que la mano izquierda va saltando de un registro a otro alternado la melodía con el bajo, mientras que la mano izquierda va rellenando los espacios con acordes quebrados los cuales le brindan una conducción armónica.

El tema de la *Gigue* inicia con cuatro compases abarcados, en lugar de una melodía bien dibujada nos guían las armonías. A partir del quinto compás en lugar de terminar con la frase completa en los siguientes cuatro compases se enreda la secuencia armónica ampliándose hasta la cadencia en Fa mayor en el compás 16.

Gigue

25 26

La parte A' aprovecha las posibilidades ofrecidas por las progresiones armónicas que Bach planteó en la primera parte y en lugar de seguir con los 16 compases esperados para marcar una simetría perfecta, se desarrolla ideas armónicas atrevidas en doble extensión abarcando 32 compases.

## 6. Sugerencias interpretativas

Para acercarse a una buena interpretación de la partita es necesario conocer el origen de las danzas que la conforman y de este modo saber cómo fueron obteniendo sus características y como esas características, a su vez permiten el orden y contraste dentro de la misma partita.

---

<sup>25</sup> Gigue, cc. 1-2.

<sup>26</sup> Gigue, cc. 15-16.

Aunque la música barroca para teclado no fue escrita para el piano actual sino para instrumentos como el órgano, el clavecín, el clavicordio y, a pesar de que existen fuentes que hablan del disgusto de Bach por el fortepiano, ya que lo consideraba de teclas pesadas y de sonido tosco, no hay razón de que no podamos aprovechar las innovaciones del piano que llevaron a cabo los constructores en los últimos 250 años y considero que tocar obras barrocas para clave con articulaciones propias del piano moderno enriquece el sonido y nos acerca más a la imitación de la melodía cantada en el Barroco. Por esa razón en mi interpretación utilizaré acentos, toque ligado y, con mucha consideración, los pedales.

Para alcanzar el carácter vivaz del *Praeludium* necesitamos brazo ligero pero con mucha firmeza en los dedos. El brazo asegura los desplazamientos rápidos mientras los dedos firmes el ritmo *giusto* del Barroco. Los trinos que inician el tema principal demandan además una muñeca flexible para poder agilizar el avance del mismo brazo que acompaña la melodía ascendente. El toque *non legato* de los octavos van dando sustento al carácter vivaz mientras los brazos dibujan las curvas de la melodía.

El inicio de la *Allemande* necesita un gran impulso. Los dieciseisavos *leggiero* se complementan con el manejo del brazo menos ligero (comparado con el *Praeludium*) que hace posible el control de los grupos de dieciseisavos. Particularmente difíciles son los últimos dos compases de la parte A debido al contrapunto a cuatro voces que se entrelazan para ir poniendo freno a la energía acumulada. Para poder realizar la organización rítmica de las cuatro voces es necesario practicar con voces y luego manos separadas en tempo lento, escuchar el fino juego rítmico entre ellas. Para la *Corrente* sugiero un toque *portato* en general, ya que la danza tiende a ser más pesada y tenemos que poner énfasis en el ritmo punteado.

Entre las complejidades de la danza, encontramos una en particular ubicada entre los compases 13 - 15 y 50 - 52, donde ejecutar los arpeggios de ambas manos, incluyendo el trino con el que la mano derecha comienza su descenso, requiere de

una gran coordinación y destreza técnica para poder ser resuelto dando un mismo impulso a ambas manos, colocando el peso adecuado en los brazos para así articular el trino con el movimiento de la muñeca y una buena firmeza en los dedos.

En la *Sarabande* se puede utilizar el toque *legato* para abonar más expresividad a la melodía mientras la mano izquierda utiliza en su mayoría un toque non legato marcando los octavos disciplinados. A partir del compás 21 se inicia un trino en la mano derecha que se desenvuelve durante dos compases y tiende a hacerse más pesado y sonoro. Sin embargo lo importante es que no resalte tanto quitándole la atención a la mano izquierda que en este momento comienza a proponerse como solista. Para lograr el equilibrio sonoro es necesario poner más peso en la mano izquierda y quitarle peso a la derecha sin quitarle consistencia a los dedos.

El *Menuet I* se interpreta con repeticiones y como era costumbre de la época, cada presentación de las partes repetidas puede ser diferente en carácter y articulación. Por ejemplo en la presentación de la primera parte se puede utilizar un toque staccato en *piano* mientras en la repetición *non legato* con *mezzoforte*. El *Menuet II* por su nota pedal ligada sugiere un toque legato pero cambiando la dinámica entre cada repetición, yo interpretaré en esta ocasión primero *forte* y luego *piano* para marcar el contraste.

La *Gigue* es el movimiento más virtuoso en la Partita que propone saltos rápidos y extensos de parte de la mano derecha sin alterar el color de las diferentes capas lejanas. Una opción para lograr el control de sonoridad es poner menor peso en la mano izquierda (que complementa con armonías los saltos de la derecha) acomodándola más pegada a la teclas, articulando sin embargo, muy bien con dedos firmes.

### **III. Sonata en Re mayor Op.10. No.3 de Ludwig van Beethoven**

#### **1. El Clasicismo y su contexto histórico-cultural**

El Clasicismo es una época ubicada entre 1750 y 1825 en la historia de la música occidental. Aunque otras artes como la pintura, la escultura y la arquitectura, utilizan el término Neoclasicismo, debido a que estas últimas encontraron un modelo en el cual basarse, mediante los descubrimientos arqueológicos de algunos restos de las ciudades de Pompeya y Herculano realizados entre 1738 y 1748. Lamentablemente estos descubrimientos arqueológicos no pudieron dar a los músicos más que un panorama general del periodo grecolatino. Sin embargo entre las características encontraban una guía hacia el orden, la proporción y lo estético.

Este retorno a las culturas clásicas no fue al azar, más bien, fue la necesidad de orden que sentía la sociedad de aquella época que reaccionó ante los acontecimientos que se suscitaron durante la segunda mitad del siglo XVIII. La inseguridad que trajo consigo la Guerra de los Siete años entre Inglaterra y Francia, los efectos económicos que trajo consigo la Revolución Industrial en Inglaterra, la Independencia de las Trece colonias inglesas en Norteamérica y finalmente la Revolución Francesa, cambiaron la percepción de la gente del mundo que los rodeaba y sacudieron a Europa causando grandes cambios sociales<sup>27</sup>.

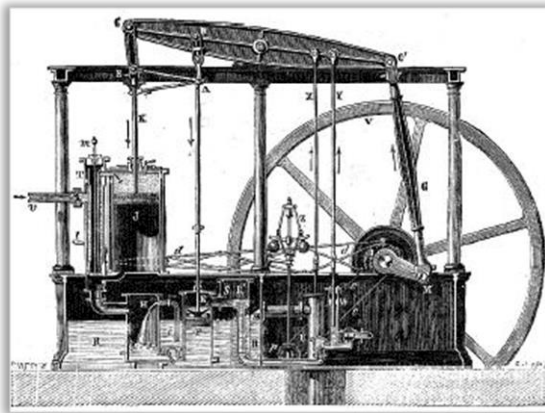
En Europa desde 1754 se gestaban diversos conflictos que fueron liderados por Inglaterra y Francia, para obtener la supremacía colonial principalmente en la India, África y Norteamérica<sup>28</sup>. El conflicto estalló en 1756 y finalizó en 1763 con el Tratado de París.

---

<sup>27</sup> (Burkholder, Historia de la música occidental, 2008)

<sup>28</sup> Guerra de los siete años. Serie de conflictos internacionales acaecidos entre principios de 1754 y finales de 1763.

Mientras tanto los nuevos cambios en el ámbito social, económico y tecnológico tuvieron lugar primeramente en Inglaterra a partir de 1760, en el suceso que la historia denomina como *Primera Revolución Industrial*. Gracias a la introducción de la máquina de vapor mejorada por James Watt la forma de producción y transportación de los productos se hizo más eficiente, sin embargo el trabajo humano fue sustituido por las maquinas a vapor. La población poco a poco se concentraba cerca de las fábricas dejando la vida rural para encontrar mejores condiciones de vida en las ciudades.



**Fig. 5 Máquina de vapor de James Watt**  
Fuente: Tomada de  
[www.vidasostenible.org](http://www.vidasostenible.org)

Otro acontecimiento que tuvo un gran efecto en la segunda mitad del siglo XVIII fue la Independencia de las Trece Colonias Inglesas en Norteamérica. Las colonias norteamericanas llegaron al punto de exigir su independencia debido a la represión política y comercial que la corona británica ejercía sobre éstas. Como era de esperar, el conflicto llegó a las armas a partir de 1775 y con el apoyo francés terminó en 1783, cuando Inglaterra reconoció oficialmente la independencia de los Estados Unidos de Norte América. Esta oleada de acontecimientos bélicos generó un ambiente de descontento en todo el mundo occidental y la Independencia de las Trece colonias fue la brecha hacia la caída del antiguo régimen absolutista dando origen a posteriores revoluciones en Europa como la Revolución Francesa.

En Francia el ambiente social era de una total inconformidad debido a los privilegios que sostenían el alto clero y la nobleza. El origen del descontento era



que al pueblo le eran aumentados los impuestos por la deuda acumulada por la Guerra de los siete años, el apoyo que brindaron los franceses a las colonias inglesas y el despilfarro por parte de la aristocracia. Estas causas fueron las que provocaron la toma de la Bastilla el 14 de julio de 1789 y, a partir de este año hasta la proclamación de la Primera Constitución de Francia en 1791 se marca el inicio de la Revolución Francesa. Dados estos acontecimientos, Francia pasó de ser una monarquía absolutista a ser una monarquía constitucional<sup>29</sup>.

Paralelamente a estos hechos históricos, surge un movimiento cultural e intelectual conocido como la Ilustración, el cual se vivió en Europa (principalmente en Inglaterra y Francia) a principios del siglo XVIII llegando a su clímax en la segunda mitad de este siglo. Personajes como Descartes, Newton, Diderot, Rousseau, Montesquieu, Voltaire, entre muchos otros, brindaron mediante la Enciclopedia<sup>30</sup> un nuevo pensamiento basado en la razón y alejado del dogma eclesiástico que había predominado en el siglo XVII. La Ilustración buscaba terminar con la monarquía absolutista, el feudalismo y realizar una separación de poderes, de tal forma que el clero no interviniese en los asuntos del estado.

Por otro lado, la burguesía iba obteniendo mayor importancia en el ámbito social y económico desplazando poco a poco a la aristocracia. Este desplazamiento dio pie a la implementación de los conciertos públicos alentados por la burguesía, lo que causó el comienzo de la separación entre los músicos y sus mecenas. En este punto de la historia, la música ya no era considerada para el entretenimiento de una clase privilegiada de la sociedad sino que debía tener objetivos más elevados: despertar el patriotismo, servir al estado y, en última instancia, a la humanidad. En este escenario surge la figura de Beethoven, quien a través de su música dará vida a estos ideales.

---

<sup>29</sup> (Historia universal, s.f.)

<sup>30</sup> Cada uno en su respectiva área de conocimiento. Descartes: matemático, físico y máximo representante del pensamiento racional. Newton: físico, filósofo, inventor, alquimista y matemático inglés. Diderot: filósofo y escritor francés. Rousseau: filósofo francés. Montesquieu: cronista y pensador político francés. Voltaire: escritor, historiador, filósofo y abogado francés.

## 2. Datos biográficos de L. van Beethoven

El legado musical de Ludwig van Beethoven abarca desde el período Clásico hasta inicios del Romanticismo, con el que trascendió influyendo en obras musicales del siglo XIX.



**Fig. 6 L. van Beethoven**  
Fuente: Tomada de  
[www.thoughtco.com](http://www.thoughtco.com)

Nació en Bonn, Alemania el 16 de diciembre de 1770 y falleció el 26 de marzo de 1827 en Viena, Austria. Fue el segundo hijo del matrimonio Johann van Beethoven y María Magdalena Keverich. Sus antecedentes musicales se remontan a su abuelo Ludwig van Beethoven, procedente de Brabante en la región de Flandes (Bélgica), quien en 1733 emigró a Bonn, lugar donde trabajó como director y maestro de Capilla de la Orquesta del Príncipe Elector de Colonia; posteriormente, Johann, padre del joven genio, también formaría parte de la corte como cantante tenor, pero este último no tendría tanto éxito como el abuelo Ludwig.

A temprana edad, Beethoven mostró signos de talento musical, los cuales su padre trató de explotar intentando hacer de él un segundo Mozart. A menudo, en este intento de convertirlo en un niño genio, Beethoven era maltratado por su padre a base de golpes durante las lecciones de piano, al mismo tiempo en 1777 comenzó a asistir a la llamada Tirocinium, la cual era una escuela latina, en la que permaneció probablemente tres o cuatro años y no continuó sus estudios ni su formación general porque su padre consideraba que Beethoven no aprendía. Así fue como el pequeño Ludwig se dedicó completamente a la música, tomando además de piano, clases de violín y viola. Para el año de 1778, su padre consideró que estaba listo para su primer concierto, el cual se presentó en Colonia el 26 de noviembre de ese año en el que no se sabe que repertorio interpretó ni

que impresiones causó<sup>31</sup>. En este mismo año de 1778, Beethoven comenzó a tomar clases con el organista de la corte Heinrich van den Eeden, con el cual comenzó sus estudios de clavecín y probablemente de teoría musical<sup>32</sup>.

Hacia finales de 1781 Beethoven y su madre visitaron Rotterdam donde comenzó a tomar clases de bajo cifrado, composición y piano con Christian Gottlob Neefe<sup>33</sup>, quien inició a su alumno en el estudio del “Clave Bien Temperado” de Bach al que, según palabras del propio Neefe, el joven Beethoven interpretaba prodigiosamente; así es como lo describe en una nota publicada en el Magazine de Cramer.

Fue en 1782 cuando, bajo la tutoría de Neefe, Beethoven publica las *Nueve variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler* las que conformarían su primera composición. Posteriormente, Beethoven fue contratado por el Elector de Colonia Maximilian Franz como segundo organista de la corte por recomendación de Neefe. Es así como entre 1785 y 1786, Beethoven tiene acceso a la música de los antiguos maestros de Capilla y la oportunidad de convivir con el círculo aristocrático.

A pesar de su carácter, Beethoven entabla amistad con familias de la nobleza, entre las que destacan la familia von Breuning (a través de la cual conoció la literatura clásica y la esencia de la Ilustración) y a Franz Gerhard Wegeler (el que fue el mejor amigo del genio de Bonn).

En 1787 bajo el mecenazgo del Elector Maximilian Franz, Beethoven hace su primer viaje a Viena con la intención de continuar su desarrollo musical bajo la tutoría de Mozart, quien era considerado por Beethoven un gran músico. Lamentablemente su estancia en Viena no duró mucho tiempo debido al fallecimiento de su madre, lo cual, causó que Ludwig no recibiera clases por parte de Mozart y en cambio, solo hubo un encuentro fugaz en el que Beethoven le pidió

---

<sup>31</sup> (Orga, 2001)

<sup>32</sup> Véase: Orga, 2001, pág. 50.

<sup>33</sup> Organista de la corte del elector de Colonia. Antiguo alumno de Emmanuel Bach.

a Mozart que le diera un tema sobre el cual improvisar y de esta manera demostrar sus habilidades musicales.

Para 1788 a su regreso a la corte de Bonn, Beethoven conoce al Conde de Waldstein quien era íntimo amigo del Elector Maximilian Franz. Esta amistad fue muy importante ya que tanto el Conde como el Elector se convirtieron en sus mecenas.

Fue en noviembre de 1792 cuando, bajo las cartas de recomendación de sus amistades de la nobleza, entre ellas la familia Breuning, el Conde Waldstein, y nuevamente con ayuda del mecenazgo del elector<sup>34</sup>, Beethoven pudo viajar nuevamente a Viena para continuar sus estudios.

Por aquella época en Viena, Franz Joseph Haydn era el único gran maestro que quedaba, puesto que en 1778 había fallecido Philippe-Emmanuel Bach al igual que en 1791 murió Wolfgang A. Mozart. Haydn, en ese tiempo, era considerado el gran maestro para la forma y el contenido del oratorio, la sinfonía y la música de cámara; por otra parte, la ópera italiana estaba representada en Viena por el celebrado director de orquesta de la corte Antonio Salieri, de quien más tarde Beethoven recibiría clases de musicalización de textos italianos, composición dramática, escena italiana y escritura vocal.

Es en 1793 cuando el joven Ludwig comienza sus clases de composición con Haydn con quien mantenía una relación cordial a pesar de su contrastada personalidad. Sin embargo, tiempo después Beethoven se sintió insatisfecho por lo aprendido con el gran maestro, lo que le llevó a buscar otras fuentes como Johann Schenk, quien lo orientó en contrapunto y teoría al mismo tiempo que seguía recibiendo clases de Haydn<sup>35</sup>. En este mismo año, Beethoven conoce a las familias nobles de Viena, las cuales eran grandes melómanas<sup>36</sup>. Recibieron con

---

<sup>34</sup> Independientemente del sueldo que aún recibía de su trabajo como músico de la corte.

<sup>35</sup> Franz Joseph Haydn, conocido simplemente como Joseph Haydn fue un compositor austriaco. Es uno de los máximos representantes del periodo clásico, además de ser conocido como el «padre de la sinfonía» y el «padre del cuarteto de cuerda» gracias a sus importantes contribuciones a ambos géneros.

<sup>36</sup> Melómano: Persona que siente pasión y entusiasmo por la música.

mucho interés la música de Beethoven; dentro de estas familias se encontraban los Thun, los Lichnowsky, los Van Swieten y los Razumovski. Principalmente el príncipe Lichnowsky, quien había sido amigo, alumno y protector de Mozart, ahora le proporcionaba a Beethoven alojamiento y protección en su mansión.

Para el año de 1795, Beethoven había publicado su Opus.1. Los tres tríos para piano, violín y violoncello en Mi bemol mayor, Sol mayor y Do menor, fueron interpretados por primera vez en la mansión del Príncipe Lichnowsky para quien fueron dedicados. Para 1796 Beethoven comienza un viaje musical por Praga, Nüremberg, y pasa una larga temporada en Berlín, donde trabaja en la *cantata* Adelaida e interpreta en el mes de junio las dos *Sonatas* para piano y violoncello Op. 5 ante el Rey Federico-Guillermo II.

Llegando el año de 1797, a Beethoven se le presentan los primeros síntomas de sordera, sin embargo, lo toma con optimismo gracias a que estaba en una de sus mejores etapas musicales y también debido al cariño que sentía por dos mujeres. La primera era Anna-Luisa Bárbara von Keqlevich, alumna suya y a la cual le dedicó la Sonata para piano Op.7 (conocida después como La amorosa) y su primer concierto para piano en Do mayor.

La segunda era Cristina Gerardi quien era una cantante con hermosa voz y que posteriormente se casaría con el hijo del médico de Beethoven, el doctor Joseph Frank. Es en este año de 1798 cuando Beethoven compone tres tríos Op.16; un trio con variaciones para dos oboes y cornamusa inglesa sobre el aire de Don Juan; esboza un concierto en Do menor; variaciones sobre un aire de Getry y un sexteto para instrumentos de viento op.71, además de sus dos *sonatas* fáciles Op.49. Finalmente, compone y publica en este año de 1798 las tres *sonatas* para piano Op.10 dedicadas a la condesa Anna Margarete von Browne de origen ruso y esposa del Conde de Browne, quien era parte de la aristocracia vienesa que protegía a Beethoven<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> (Orga, 2001)



**Fig. 7 Ludwig van Beethoven - memorial en Beethoven Platz, Viena, Austria.**

**Fuente: Tomada de [www.classicfm.com](http://www.classicfm.com)**

### **3. Series musicales en el clasicismo**

Desde el Barroco, con el tiempo y la moda cambiaban las piezas que se incluían en las series musicales. Una importante razón de estos cambios era que en esta época surge la burguesía como músico amateur. Esta nueva clase social poco a poco se convirtió en el sostén económico de los músicos puesto que ellos eran los mayores consumidores de su música y demandaban gran cantidad de partituras musicales sencillas en su estructura y fáciles de tocar por su demanda técnica. Es por eso que algunas series como las *suite*, que son heredadas del barroco desaparecen o son modificadas para hacerlas todavía más sencillas y prácticas. Por el mismo motivo la polifonía deja practicarse, ya no está de moda y se popularizan las melodías atractivas con acompañamiento.

Algunas danzas como el *Menuet*, sufren cambios para convertirse en *Scherzo* mientras que otras como la *Allemande* y la *Courante* dejan de formar parte de la serie; sin embargo, ciertas características de la *Suite* como el contraste de caracteres y de tiempos, son recuperadas en la *sonata* y la *sinfonía clásica*.

Por otro lado, si bien es cierto que había demanda de música sencilla por parte de los músicos amateur, también es cierto que en esta época se comenzó a proyectar la figura del virtuoso mediante el género de las *variaciones* a menudo

improvisadas ante el público. Comenzaron a tener popularidad por el espectáculo que causaban, pero sin lugar a dudas la *sonata clásica* fue el género que predominó durante todo este periodo.

#### 4. La sonata clásica

En la época de Beethoven, no se conocía como tal la “forma sonata” sin embargo sí se practicaba. La palabra *sonata* no ha tenido siempre el mismo significado. En un principio se asociaba *sonata* a cualquier tipo de obra interpretada a base de instrumentos, sin intervención de la voz humana. Posteriormente la palabra llegó a tener dos significados: por un lado, se refería a una determinada estructura musical, y por otro, a una obra compuesta por diferentes movimientos, de los cuales al menos uno poseía esa estructura musical.

Así en 1755 apareció por primera vez publicada en la *Encyclopédie* de Diderot una definición de *sonata* escrita por Rousseau:

“...una pieza instrumental consistente en tres o cuatro movimientos consecutivos de carácter diferente. La *sonata* es a los instrumentos lo que la *cantata* es a las voces.

La sonata está generalmente compuesta para un solo instrumento que toca acompañado de un *basso continuo*; y en dicha pieza el compositor se concentra en todo lo favorable para mostrar las características del instrumento escogido, el contorno de las líneas melódicas, las tonalidades que mejor se acomoden a ese tipo de instrumento o la dificultad de la ejecución. Existen también *sonatas* a trío, que los italianos denominan comúnmente *sinfonie*; pero cuando exceden las tres partes o una de ellas es a solo, las sonatas son denominadas *concerto*”.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Citado en William S. Newman, op. Cit., p. 23.

En 1793, Heinrich Christoph Koch le da otro significado a la sonata como una totalidad en la que describe su estructura bajo la forma de *Rápido-Lento-Rápido*. Por otra parte, Koch proporciona la primera definición de la *forma-sonata* clásica (Koch aplica este criterio para la sinfonía y no la sonata) y describe que el primer movimiento de la sinfonía, un *allegro*, está compuesto por tres secciones; la primera se encuentra compuesta por el tema principal de la obra y en el transcurso de ella se modula a una nueva tonalidad. Esta primera sección del movimiento puede estar precedida por una introducción lenta y hasta aquí se denomina lo que conocemos como *exposición*.

La segunda sección, también conocida como *desarrollo*, se puede presentar de dos maneras: en la primera es usado el tema principal, que puede aparecer tal cual, de forma invertida o tener cualquier otra alteración, generalmente usando la dominante u otra tonalidad más alejada, y que después de un pasaje de constantes modulaciones, finaliza regresando a la tonalidad principal de la primera sección. A diferencia de la primera manera de desarrollar el tema, en la segunda no se usa por completo el tema principal sino solo se utiliza el fragmento de cualquier tema aparecido en la primera sección y este sufrirá varias transformaciones tanto rítmicas como tonales, las cuales, también llevarán al regreso de la tonalidad principal. Según Koch, este tipo de desarrollo se encuentra en todas las sinfonías de Haydn y Dittersdorf.

Para finalizar el movimiento encontramos una última sección también llamada *reexposición*, en la cual se retoma el tema y tonalidad principal. En cuanto a los otros movimientos, Koch propone que el segundo podrá desarrollarse en una forma binaria como el *adagio* o *andante* y el tercero o *finale* podrá tener forma de *rondo* o de variaciones.



## 5. Análisis de la Sonata en Re mayor Op.10 No.3 de L. van Beethoven

Análisis basado en: Ludwig van Beethoven. Sonata en Re mayor Op. 10 No. 3.  
München: Henle Verlag (1952).

La Sonata Op. 10 No. 3 fue compuesta entre 1796 y 1798. En este último año fue publicada y dedicada a la Condesa Anna Margarete von Browne, esposa del Conde von Browne, General de la Armada Rusa, quien era parte de la aristocracia vienesa que protegía a Beethoven en el principio de su carrera.

La tercera sonata, junto con las otras dos del Op.10, es un claro ejemplo de que Beethoven comenzaba aplicar innovaciones en las estructuras tradicionales heredadas por Haydn y Mozart. Estos experimentos se observan desde la Op.10 No.1 en la que utiliza por primera vez la forma sonata en su último movimiento en lugar del clásico Rondo, así como en la No.2, para la cual Beethoven sustituye el minueto por un scherzo en su segundo movimiento.

La Op.10 No.3 no es excepción. Para empezar Beethoven utiliza cuatro movimientos (*Presto*, *Largo e mesto*, *Menuetto* y *Rondo*) mientras que sus antecesoras solo son de tres. Por otro lado, en el primer movimiento demanda un tempo (carácter) *presto*, lo cual es inusual, porque el *Presto* era comúnmente reservado para el último movimiento, para el gran *Finale*, aparte que el desarrollo del primer movimiento es muy corto con relación a la exposición y re-exposición a pesar de tener una coda bastante larga. Usa este mismo esquema de desarrollos cortos y codas extensas en el segundo y cuarto movimiento, además que en el cuarto movimiento fusiona la forma rondo con la forma sonata.

El primer movimiento *Presto* fue escrito en Re mayor, *alla breve*, es decir en 2/2 y se destaca por su carácter apasionado y a su vez por sus explosiones intermitentes de energía. El movimiento sigue la forma ternaria de la sonata, exposición, desarrollo y re-exposición.

<b><u>Presto</u></b>	<b><u>Secciones</u></b>	<b><u>Compases</u></b>	<b><u>Tonalidad</u></b>
Exposición c. 1 – 124 (124 compases)	Tema A	1 – 10 Ampliación exterior (16)	Re Mayor
	Puente	17 – 22  23 – 53	Fragmento de tema sincopado Nuevo material temático en fa# menor que luego se modula a La Mayor (Dominante)
	Tema B Contrastante	53 – 66	La Mayor
	Puente	61 – 92	Modulaciones
	Material temático o Tema C	93 – 105	La Mayor
	Coda	106-124	La Mayor
Desarrollo c. 124 – 183 (60 compases)	Fragmentos de la Coda y del Tema A	124 – 132	re menor
	Tema D	133 – 141	Sib Mayor
	Puente moduladorio con fragmentos del Tema A	141 – 183	Sib Mayor – Sol menor – Mib Mayor – La Mayor (Dominante de Re Mayor)
Re- exposición c. 183 – 344 (161 compases)	Tema A	183 – 193	Re Mayor
	Puente	194 – 204 Ampliación del tema principal aplicada como puente moduladorio 205– 233	De Re Mayor a mi menor  De mi menor a Re Mayor
	Tema B Contrastante	233 – 246	Re Mayor - re menor
	Puente	247 – 274	Re Mayor
	Material temático o Tema C	274 – 286	Re mayor
	Coda ampliada con alteraciones armónicas	286 – 344	Re Mayor

La exposición inicia con una anacrusa, presentando el tema A en Re mayor. El carácter *presto* se desarrolla a lo largo de octavas *staccato* ascendentes, en *p*, y como un resorte, impulsan a las notas restantes de la frase, (sin realizar un *crescendo*), hacia una decidida subida que culmina en el cuarto compás con la dominante enfatizada por un *sf*<sup>39</sup>, lo que marca el final de la frase, dejando la incertidumbre de lo que pasará a continuación.

7.

The image shows a musical score for the first part of the first period of 'Presto'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Presto'. The music begins with an anacrusis (measures 1-4) featuring ascending octaves in a staccato style. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff has a forte (*sf*) dynamic in the fourth measure, marking the end of the phrase. The score ends with a measure number '40'.

La segunda parte de este primer periodo es de carácter dulce, (compases 5-10), en el que Beethoven usa las primeras cuatro notas descendentes del tema principal (cabeza del tema) pero con carácter lírico que dan la imagen de una cascada armónica mientras los “la” en la soprano refuerzan el sentido anacrúsico del tema.

The image shows a musical score for the second part of the first period of 'Presto'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Presto'. The music begins with an anacrusis (measures 5-10) featuring descending notes in a staccato style. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff has a forte (*sf*) dynamic in the fifth measure, marking the end of the phrase. The score ends with a measure number '41'.

<sup>39</sup> *Sf*: Reforzar súbitamente el sonido.

<sup>40</sup> Presto, cc. 1-4.

<sup>41</sup> Presto, cc. 4-6.

Posteriormente el puente modulador sirve para hacer más interesante la llegada del tema B en el compás 53. Este segundo tema utiliza las primeras cuatro notas del tema A (re, do, si, la) para utilizarlas en la cabeza del nuevo tema pero con un ritmo variado. Este nuevo tema, a diferencia del primero, comienza de una forma melódica y gentil.

7. **Presto** 42 43

En la conexión al tema C Beethoven hace uso de la cabeza del tema A en forma de variaciones que pasan atreves de diferentes tonalidades. Además Beethoven enfatiza la anacrusa lo que hace que cambie el sentido del tema original.

44

<sup>42</sup> Presto, cc. 1.

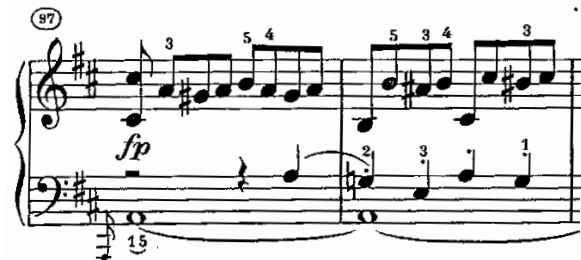
<sup>43</sup> Presto, cc. 53-54.

<sup>44</sup> Presto, cc. 74-78.

El tema C es parecido al tema A en el sentido de que comienza con una anacrusa ligada al primer tiempo mientras que el resto avanza de manera staccato aunque en el tema C es otro el sentido de las notas. Algo interesante en este tema, es que este mientras la melodía de la mano derecha va descendiendo, el acompañamiento de la mano izquierda sube. Esto hace que en el compás 97 cambien de lugar, es decir, que la melodía pasa a la mano izquierda y el acompañamiento pasa a la mano derecha.



45



46

El inicio del desarrollo empieza con fragmentos de la coda y posteriormente con la primera frase del tema A pero esta vez en modo menor. Este tema crea un gran efecto sonoro cuando se conecta con el tema D en el compás 133 porque después de la dominante en *ff* que queda reposada en el compás 132 se esperaría una resolución a la tónica, pero en vez de eso, pasa drásticamente a si b que es la sexta napolitana de re.



47

<sup>45</sup> Presto, cc. 93-94.

<sup>46</sup> Presto, cc. 97-98.

<sup>47</sup> Presto, cc. 128-134.

Lo que sigue, son una serie de modulaciones que conducen a la re-exposición, esta vez completamente en la tónica. Por último, la coda tiene una ampliación en el compás 316 elaborada con fragmentos variados de la cabeza del tema A.

5 sf sf sf sf

48

---

<sup>48</sup> Presto, cc. 316-320.

La composición del segundo movimiento **Largo e mesto** se realizó entre 1796 y 1798, fecha que coincide con los primeros síntomas del deterioro auditivo que comenzaba a sufrir Beethoven. Los estados de tristeza y lamento que permean este movimiento podrían estar influenciados por los síntomas de la sordera (aunque solo es una suposición). El movimiento está en 6/8, en la tonalidad de re menor y con una estructura basada en la forma sonata.

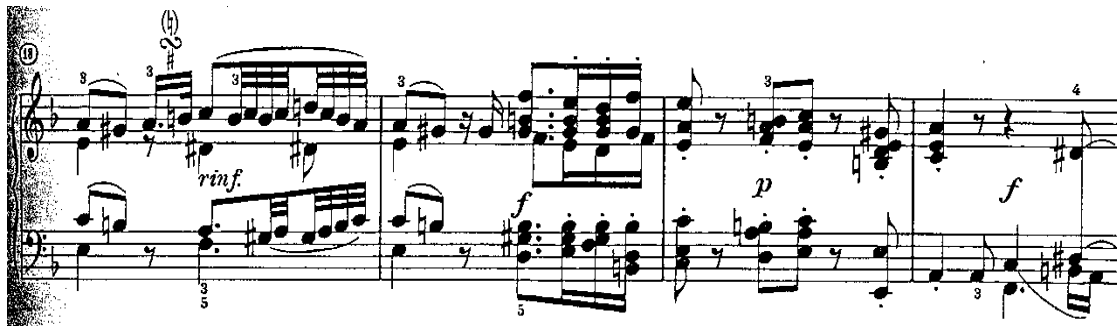
<u>Largo e mesto</u>	<u>Secciones</u>	<u>Compases</u>	<u>Tonalidad</u>	
Exposición c. 1 – 29	Tema A (Periodo clásico)	1 – 9 El compás 5 es una ampliación interior	re menor	
	Puente	9 – 17	Do Mayor	
	Tema B	17 – 26	la menor	
	Coda	26 – 29	la menor	
Desarrollo de tema nuevo c. 30 – 44	Tema C	30 – 34	Fa Mayor	
	Tema D	34 – 44	sol menor – La Mayor – re menor	
Re-exposición c. 44 – 87	Tema A	44 – 52	re menor	
	Puente	52 – 56	Sib Mayor	
	Tema B	56 – 65	re menor	
	Coda	Variación del tema A en el bajo	65 – 71	re menor
		Motivo del tema D (como c. 38)	72 – 76	re menor
Fragmento del tema A		76 – 87	re menor	

La exposición inicia con el tema A en re menor (compases 1-9), dando pequeños pasos en la mano derecha, mientras la izquierda la acompaña con acordes largos, creando una atmosfera de tristeza, de soledad, e incluso fúnebre por la forma en la que avanza el tema,



49

Del compás 9 al 17 comienza un puente temático, con carácter lírico pero a la vez íntimo y lleno de articulaciones en la tonalidad de Do mayor. Al terminar el puente en el compás 17, el tema B inicia en la menor para cambiar el sentido lírico y expresivo por un tema que avanza en bloques y con carácter enérgico hasta el compás 26.



50

<sup>49</sup> Largo e mesto, cc. 1-4.

<sup>50</sup> Largo e mesto, cc. 18-21.



En el compás 22 Beethoven utiliza rasgos del primer compás del puente (compás 9) para continuar con el tema B los cuales son parecidos en los valores rítmicos y en la forma en la cual la melodía desciende pero ahora trasportándose a Mi mayor.

The image shows two musical excerpts. The first excerpt, labeled with a circled '22', shows measures 22 and 23. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a half note F4, and a quarter note E4. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *rinf.* (ritardando and rinforzando). The second excerpt, labeled with '51' and '52', shows measures 51 and 52. It features a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter rest followed by a quarter note D5, then a half note C#5, and a quarter note B4. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *f* (forte).

Por otra parte, el inicio del Desarrollo introduce el tema C en Fa mayor que comienza con tres notas Fa en forma de un ostinato tan importante que en el cuarto octavo es duplicado por la mano derecha, mientras una melodía se desarrolla en octavas a través de este ostinato haciéndose cada vez más compleja la textura.

Posteriormente se expone un tema D en el compás 34 que empieza a tensarse mediante acordes disminuidos para después explotar en el compás 36 con un acorde de sol menor y desbordándose mediante figuras de treintidosavos.

The image shows a musical score excerpt for measures 34 and 35. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, then a half note F4, and a quarter note E4. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *cresc.* (crescendo). The second measure, labeled with '53', shows measures 34 and 35. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, then a half note F4, and a quarter note E4. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *ff* (fortissimo).

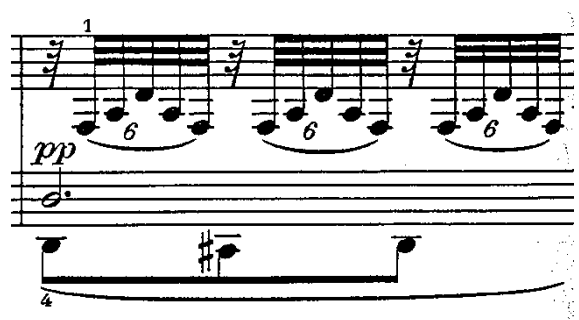
<sup>51</sup> Largo e mesto, cc. 9.

<sup>52</sup> Largo e mesto, cc. 21.

<sup>53</sup> Largo e mesto, cc. 34-35.

La re-exposición abarca desde el compás 44 al 64 retomando el tema A pero haciendo una variación de la segunda parte del tema para conectarla con la segunda parte del puente temático de la exposición que a su vez hace la conexión con el tema B utilizando el sexto grado y la dominante de la tonalidad desde la segunda parte del puente.

Al comienzo del compás 65 inicia una gran Coda que utiliza en la mano izquierda el tema principal acompañado con treintaidosavos agrupados en seisillos en la mano derecha.



54

En el compás 72, Beethoven retoma los motivos del compás 36 pero esta vez en la tónica.



55

<sup>54</sup> Largo e mesto, cc. 65.

<sup>55</sup> Largo e mesto, cc. 72.

El tercer movimiento está conformado por un **Menuetto** y **Trio** en 3/4 en la tonalidad de Re mayor que rompe con el sabor amargo del segundo movimiento.

<u>Menuetto y Trio</u>	<u>Secciones</u>		<u>Compases</u>	<u>Tonalidad</u>
Menuetto c. 1 – 54	Tema A:		1 – 16	Re Mayor
	Tema <b>BA</b> ::	Tema <b>B</b>	16 – 24	Fa# Mayor – Si Mayor – Mi Mayor – La Mayor
		Tema <b>A</b> Con ampliación	25 – 43	Re Mayor
	Coda del fragmento del tema A		43 – 54	Re Mayor
Trio c. 55 – 86	Tema C		55 – 70	Sol Mayor – Re Mayor
	Tema C con modulación		70 – 86	Sol Mayor – La Mayor (Dominante)
Menuetto c. 1 – 54 (Sin repeticiones)	Tema A		1 – 16	Re Mayor
	Tema <b>BA</b>	Tema <b>B</b>	16 – 24	Fa# Mayor – Si Mayor – Mi Mayor – La Mayor
		Tema <b>A</b> Con ampliación	25 – 43	Re Mayor
	Coda del fragmento del tema A		43 – 54	Re Mayor

El **Menuetto** comienza con una parte ||:A:|| de 16 compases en la tónica con una melodía lírica de forma anacrúsica y contrapuntística.

Menuetto  
Allegro

56

El tema B inicia en el compás 16 con una serie de secuencias de carácter decidido, empezando por la dominante del sexto grado menor ascendiendo por Si mayor, Mi mayor y terminando en La mayor con cinco notas “la” muy insistentes.

57

58

Estas cinco notas con las que termina el puente se convierten en un trino en el compás 25, prolongándose tres tiempos para adornar al primer tema que había comenzado desde el mismo compás 25.

59

<sup>56</sup> Menuetto, cc. 1-9.

<sup>57</sup> Menuetto, cc. 16-18.

<sup>58</sup> Menuetto, cc. 21-24.

<sup>59</sup> Menuetto, cc. 25-26.

El *Menuetto* termina con una Coda en la tónica.

El Trio da comienzo con el tema C en la subdominante con un motivo de dos notas en *staccato* que forman el tema de dieciséis compases y que se repiten a partir del compás 70 pero esta vez, las dos notas del motivo van ligadas finalizando en la dominante para regresar al *Menuetto*.

The image shows a musical score for the Trio section, measures 65-70. The score is in 3/4 time and D major. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Trio'. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The right hand (RH) starts with a melody in measure 65, marked with a forte 'f' dynamic. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a forte 'f' dynamic. The score includes fingering numbers (1, 5) and dynamic markings (f, p). The measure numbers 65, 66, 67, 68, 69, and 70 are indicated at the top of the staves.

60

El cuarto movimiento, **Rondo**, está en 4/4 en la tonalidad de Re mayor. El rondo estructuralmente se empalma con la forma sonata como lo representaré en la siguiente tabla.

---

<sup>60</sup> Trio, cc. 55-60.

<b><u>Rondo</u></b> <b><u>(Allegro)</u></b>	<b><u>Secciones</u></b>	<b><u>Compases</u></b>	<b><u>Tonalidad</u></b>
Exposición c. 1 – 34	Tema A (Estribillo)	1 – 9	Re Mayor
	Tema B	9 – 16	Re Mayor a la Dominante de La mayor
	Puente	17 – 24	La Mayor
	Tema A (Estribillo)	24 – 31	Re Mayor
Desarrollo c. 35 – 55	Puente moduladorio utilizando fragmentos de Tema A	31-34	Modulación
	Tema C	35 – 45	Sib Mayor – Sol menor – Mib Mayor
	Puente moduladorio utilizando fragmentos de Tema A	45 – 55	Sib Mayor – Sol menor – La Mayor
Re-exposición c. 55 – 113	Tema A (Estribillo)	55 – 64	Re Mayor
	Tema B	64 – 72	Sol Mayor, Dominante de Re mayor
	Puente moduladorio utilizando fragmentos del Tema A	72 – 83	D-fa# menor-Sib- Mib-la menor-La mayor (Dominante de Re)
	Tema A (Estribillo)	83 – 92	Re Mayor
	Puente con fragmentos del Tema A	92 – 98	Re Mayor
	Cadencia (Lugar de la improvisación)	98 – 99	Dominante de Re mayor
	Coda Fragmentos del Tema A y del Puente del Tema B de la exposición	99 – 113	Re Mayor

El primer tema A inicia con un motivo anacrúsico de tres notas ascendentes en *p* que son interrumpidas por una gran pausa, para nuevamente hacer uso del mismo motivo en el siguiente compás, con una melodía tímida pero que recobra su confianza poco después en los compases 3 y 4 con una melodía muy expresiva, casi suspirante.

Rondo  
Allegro

61

En la segunda parte del tema A, regresa el primer motivo repitiéndose tres veces en forma ascendente, separada por silencios más cortos que los del motivo original, pretendiendo crecer pero arrepintiéndose en el compás 6 haciendo un súbito *p* con una cadencia en la tónica. Este mismo motivo se repite nuevamente con un *ff* de una manera decidida en el compás 8, retrayéndose una vez más con una cadencia a la tónica en *p* para dar paso al tema B en el compás 9 utilizando características del tema principal del primer movimiento en el sentido de que igualmente inicia con una anacrusa ligada al primer tiempo mientras el resto asciende en forma de staccato.

62

<sup>61</sup> Rondo, cc. 1-4.

<sup>62</sup> Rondo, cc. 9-10.

Mediante el puente en la dominante, nuevamente llegamos al estribillo en el compás 24.

A partir del compás 31 comienza el Desarrollo con un puente modulador que ocupa fragmentos del tema A para poder conectar con el tema C en Sib mayor (compás 35), teniendo un carácter dinámico y tempestuoso que se repite tres veces a manera de secuencial iniciando en Sib mayor, Sol menor, y Mib mayor hasta llegar a un *ff*, en donde se unifica la melodía en octavas al unísono.

Posteriormente Beethoven utiliza un puente modulador de los fragmentos del tema A para llegar a la Re-exposición en el compás 55. El tema A regresa pero con algunas diferencias como en el tercer compás del tema, en el que el motivo es seguido por ecos del mismo, por otro lado, la melodía lírica y expresiva ahora es acompañada por octavas descendentes en la mano izquierda.

<sup>63</sup> Rondo, cc. 35-37.

<sup>64</sup> Rondo, cc. 57-61.



Para terminar, la Coda tiene lugar en el compás 99 en el que aparece el motivo principal, seguido por una sección de contratiempos que avanzan hacia un ascenso cromático y ágil de la mano derecha, mientras que la mano izquierda va repitiendo el tema de manera descendente hasta desaparecer sin previo aviso.

65

## 6. Sugerencias interpretativas

En el Clasicismo los compositores tomaron el control musical absoluto de sus obras y dejaron claro al intérprete las ideas que plasmaron en la partitura. Este control se refleja en la minuciosidad con la que se detalla la escritura, es decir, que el compositor nos hará un mapa sonoro mediante instrucciones de volumen, tempo, articulación como *crescendos*, *pianos*, *marcados*, *legatos* o *allegros* y *adagios*. Por otro lado, nos marcan los gestos representativos de este periodo mediante las diferentes articulaciones para las cuales se utilizarán ligaduras para englobar las frases. Un elemento aparece frecuentemente en las obras del periodo clásico: la ligadura entre dos notas. Los intérpretes conocían la tradición que la primera nota se tocaba larga con acento y se ligaba a la segunda que tenía que ser corta y ligera. En mi interpretación seré muy cuidadoso con mostrar esta característica distintiva a lo largo de la sonata.

---

<sup>65</sup> Rondo, cc. 104-105.

En el primer movimiento es importante manejar muy bien el peso de los brazos para poder atender los drásticos cambios de intensidad y de toque. Prueba de esto podemos ver en el primer periodo, en donde la primera mitad está escrita principalmente en *staccato* y la segunda completamente ligada. Para poder dar una buena interpretación sonora de la primera parte hay que tomar en cuenta la dinámica en *p* y que a pesar de que la melodía asciende abruptamente no hay ninguna indicación de *crescendo*; así el *staccato* se realiza muy cerca de la tecla con poco peso en el brazo para alcanzar el sonido deseado. Por otro lado en la segunda parte del primer periodo, la ligadura resulta muy incómoda por las dificultades de la digitación, para lo cual hay que manejar la muñeca con mucha flexibilidad. Beethoven era famoso de su capacidad técnica y también por las incomodidades técnicas y musicales superadas en sus interpretaciones como por ejemplo los numerosos *sf* de los tiempos débiles.

Este tipo de problemas son muy comunes en sus *sonatas* y dan mucho trabajo a los intérpretes.

Un ejemplo más podría ser los compases 22 al 30. En estos compases se desarrolla un tema con melodía en los que la dificultad consiste en equilibrar el volumen del sonido entre las dos manos dado que, la mano izquierda tiende a ser más sonora por su registro grave y mayor número de notas con respecto a la melodía de la mano derecha. Para este pasaje hay que impulsar con el brazo izquierdo cada uno de los acordes mientras la derecha debe tener mayor peso y a la vez flexibilidad para articular el fraseo de la melodía.

Una muestra para el pensamiento de Beethoven donde tomó en cuenta las innovaciones del piano moderno de su época. En el compás 133 se presenta la dinámica *ffp* la cual se realiza poniendo el pedal derecho con el acorde y quitándolo inmediatamente sobre el mismo acorde para dar el efecto de súbito piano con la ayuda de los apagadores.

El segundo movimiento se construye de frases ligadas y cantadas con el brazo y dedos, al mismo tiempo cuidar el uso mínimo del pedal derecho para que no se sature el sonido. Es importante buscar que sobresalga la voz superior que representa la melodía. En el compás 29 aparece sobre el arpeggio descendente una serie de *staccati* debajo de una ligadura que según Charles Rosen se interpreta como un *rubato*. En este movimiento también aparecen los efectos de los súbitos pianos simbolizados con el *fp* y el *ffp* que se resuelve con el cambio de pedal puntual. La independencia de dedos será la protagonista en los compases 49, 50, y 51 porque el tema canta en medio de la textura armónica.

El tercer movimiento está caracterizado por gestos minuciosamente marcados por las ligaduras y *staccati* que se apoyan en el uso de pedal derecho. En el compás 25 el tema se desarrolla en medio de un trino en la voz superior y la armonía del bajo. Para este pasaje hay que tener una gran independencia de dedos y hacer que el tema resalte apoyándonos también sobre un poco de pedal y cuidando que no se mezclen notas ajenas a la armonía. El Trio demanda mucha flexibilidad y velocidad de parte de los brazos, la mano derecha mantiene un ritmo constante para que los saltos de la izquierda se faciliten, además de poner un  $\frac{1}{2}$  pedal para dar impulso a los primeros tiempos de cada compás.

Finalmente el cuarto movimiento está caracterizado por un tema fragmentado donde el motivo inicial se interrumpe entre silencios. El dinamismo en el que se desarrolla la obra necesita una gran participación del brazo a través de movimientos circulares y adecuando su peso a los diferentes pasajes además de contar con dedos muy firmes. Del compás 101 al 105 surgen una serie de síncopas que demandan el uso de la independencia de dedos para poder conectar las notas entre si además de ayudarse del pedal derecho cuidando el cambio de este.

## **IV. Variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach por Franz Liszt**

### **1. El Romanticismo y su contexto histórico-cultural**

El Romanticismo es una corriente artística que se desarrolló aproximadamente durante las primeras décadas del siglo XIX, originándose principalmente en Alemania e Inglaterra, para después extenderse por toda Europa.

La palabra *romántico* deriva del romance medieval, un poema o cuento sobre acontecimientos heroicos o personas como el Rey Arturo o Carlo Magno. Connotaba algo lejano, legendario y fantástico, un mundo imaginario o ideal alejado de la realidad diaria<sup>66</sup>. Mientras que la Ilustración se basaba en la razón, el Romanticismo prioriza a los sentimientos, destacando lo subjetivo y lo personal. La ciudad de París se convirtió en la capital del arte durante el Romanticismo.

Este movimiento comenzó a desarrollarse en un periodo en el que Europa se encontraba bajo el dominio de Napoleón Bonaparte, quien en el año de 1801, estando en el poder de Francia, firmó con la Iglesia católica un concordato con la Santa Sede para después ser coronado como Emperador en 1802.

En el año de 1803, Napoleón firmó con Inglaterra la Paz de Amiens, y en 1804, dictó el Código Napoleónico<sup>67</sup>. Ya en 1808, Bonaparte se dirigió a Portugal; para esto, Napoleón atravesó España y puso preso a su rey Fernando VII, dejando al mando a su hermano José Bonaparte. Ante este acontecimiento, en el año de 1810 comienzan los movimientos de independencia en las colonias americanas, aprovechando la ausencia del rey español en el trono.

En 1815, luego de que el ejército francés queda derrotado en Waterloo, Bonaparte fue encarcelado y confinado en la isla de Santa Elena, mientras que el Congreso de Viena formó la Cuádruple Alianza para oponerse a los movimientos revolucionarios. De este modo se consolidó el poder de las monarquías europeas,

---

<sup>66</sup> (Burkholder, Historia de la música occidental, 2008)

<sup>67</sup> El Código Civil francés (llamado Código de Napoleón o Código Napoleónico) es uno de los más conocidos códigos civiles del mundo.

integradas por Gran Bretaña, Austria, Prusia y Rusia, haciéndose un reparto territorial, con modificaciones de fronteras, para crear luego la Santa Alianza, ya sin Austria<sup>68</sup>. La reorganización geográfica provocó revoluciones y guerras en Europa en las siguientes décadas; como ejemplo está la Revolución de Julio en París<sup>69</sup> y la guerra de Estados Unidos y México de 1846 a 1848. En el año de 1848 otra revolución volvió a sacudir París y obligó al rey Luís Felipe I de Francia a renunciar al trono para dar paso a la Segunda República Francesa a cargo de Carlos Luis Napoleón Bonaparte<sup>70</sup>, quien años más tarde encabezó el Golpe de Estado del 2 de Diciembre<sup>71</sup> dando paso al restablecimiento del Imperio francés<sup>72</sup>.

En 1854 continúa el periodo bélico con la Guerra de Crimea, en la cual Rusia se enfrenta al Imperio Otomano<sup>73</sup>, Francia, Reino Unido y el Reino de Cerdeña poniendo fin a esta guerra en 1856 con el Tratado de París<sup>74</sup>.

Por otra parte, estas guerras y revoluciones desencadenaron un sentimiento de libertad e individualidad nacionalista en cada país involucrado, que se vio reflejado en la vida cultural europea con el Romanticismo, el cual, fue una reacción en contra de la universalidad formal del neoclasicismo. La nueva corriente se caracterizó por el individualismo, lo subjetivo, el deseo de libertad, lo exótico, los temas sobrenaturales y el culto a la naturaleza. Así, en la literatura surgieron

---

<sup>68</sup> (Hilda, 2013)

<sup>69</sup> La Revolución de 1830 fue un proceso revolucionario que comenzó en París, Francia, con la denominada Revolución de Julio o las Tres Gloriosas (Trois Glorieuses), jornadas revolucionarias de París que llevaron al trono a Luis Felipe I de Francia y abrieron el periodo conocido como Monarquía de Julio.

<sup>70</sup> Napoleón III. Fue el menor de los tres hijos de Luis Bonaparte (rey de Holanda) y Hortensia Beauharnais; sobrino de Napoleón I Bonaparte. Encabezó dos rebeliones destinadas a derrocar el régimen del rey Luis Felipe I de Orleans en 1836 y 1840.

<sup>71</sup> 1851. Encabezado por el hasta aquel momento Presidente de la República Francesa, Luis Napoleón Bonaparte, quien pretendía perpetuarse en el poder a pesar del rechazo a la reforma constitucional.

<sup>72</sup> 1852. El Segundo Imperio francés es un término historiográfico usado para designar un periodo de la historia de Francia comprendido entre 1852 y 1870.

<sup>73</sup> También conocido como Imperio turco otomano, fue un Estado multiétnico gobernado por la dinastía otomana.

<sup>74</sup> El tratado, firmado el 30 de marzo, convertía al mar Negro en territorio neutral, prohibiendo el paso a los buques de guerra y la presencia de fortificaciones y armamento en sus orillas.

figuras como Lord Byron<sup>75</sup>, Alejandro Dumas<sup>76</sup>, Bécquer<sup>77</sup> entre otros, que volvieron la mirada a los temas de la Edad Media, a las leyendas y al folclor, mientras que en la pintura, personajes como Géricault<sup>78</sup> y Delacroix<sup>79</sup> mostraron en sus obras interés por la naturaleza y los temas heroicos.

En la música, el mecenazgo llegó a su fin, puesto que la nobleza había sido desplazada por la burguesía cambiando la forma de consumo musical. Por otra parte, en el año de 1760 la Revolución Industrial había dado pie a la construcción de nuevos pianos en masa; la invención de la imprenta en el año de 1440, facilitó la adquisición de partituras a un bajo costo, lo que permitió que el sector popular tuviera acceso a ellas. Se demandó que los compositores crearan obras con temas que fueran atractivos e innovadores para el público, añadiendo matices muy detallados en sus obras para darles mayor expresividad e incluyendo modulaciones armónicas de forma diferente.

En esta época, la música instrumental predominó sobre la música vocal; esta tendencia hizo que aumentara la demanda de espectáculos orquestales, por lo cual se crearon más salas de concierto al mismo tiempo que las obras de los compositores requerían un aumento en la dotación orquestal. Esto provocó que surgiera un negocio alrededor de la música y su colocación en las salas de concierto. El aumento de la orquesta causó cambios en la textura sonora, lo que permitió a los compositores pensar en nuevos efectos orquestales. Fusionaron formas clásicas como la sinfonía con la poesía, dando como resultado la música programática como la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, la cual no sigue una estructura formal, pero sí sigue un texto poético que el público conoce

---

<sup>75</sup> George Gordon Byron, sexto barón de Byron (Londres, 22 de enero de 1788 - Mesolongi, Grecia, 19 de abril de 1824), fue un poeta inglés y una de las mayores personalidades del movimiento romántico.

<sup>76</sup> Alexandre Dumas (Villers-Cotterêts, 24 de julio de 1802-Puys, cerca de Dieppe, 5 de diciembre de 1870), fue un novelista y dramaturgo francés.

<sup>77</sup> Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida (Sevilla, 17 de febrero de 1836-Madrid, 22 de diciembre de 1870), más conocido como Gustavo Adolfo Bécquer, fue un poeta y narrador español, perteneciente al movimiento del Romanticismo

<sup>78</sup> Jean-Louis André Théodore Géricault, conocido como Théodore Géricault (Ruan, 26 de septiembre de 1791-París, 26 de enero de 1824), fue un pintor francés.

<sup>79</sup> Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, Francia, 26 de abril de 1798-París, 13 de agosto de 1863) fue un pintor francés.

previamente, o los poemas sinfónicos de Franz Liszt, los cuales simplifican la sinfonía a un solo movimiento basado en un poema<sup>80</sup>.

Además de la música para grandes salas, surgen formas románticas para ejecutarse en pequeños salones, los cuales eran puntos de reunión de los intelectuales. Gozó de gran popularidad el *Lied*, el cual es una pieza breve para piano y voz basada en un texto poético como las canciones de Schubert y Schumann; el *nocturno*, con su carácter sentimental; las *polonesas* que fueron inspiradas por la música de danza polaca, y por último los estudios, destinados no sólo para mejorar la técnica del pianista, sino también para expresar los grandes sentimientos románticos; como ejemplos, los estudios de Chopin y Liszt<sup>81</sup>. El piano llegó a ser el instrumento más versátil y popular del romanticismo debido a su potencia sonora, agilidad y posibilidad de matices.



**Fig. 8 Sala Pleyel en 1840, uno de los espacios más activos en la vida musical parisina de principios del XIX.**

Fuente: Tomada de [www.march.es](http://www.march.es)

## **2. Datos biográficos de F. Liszt**

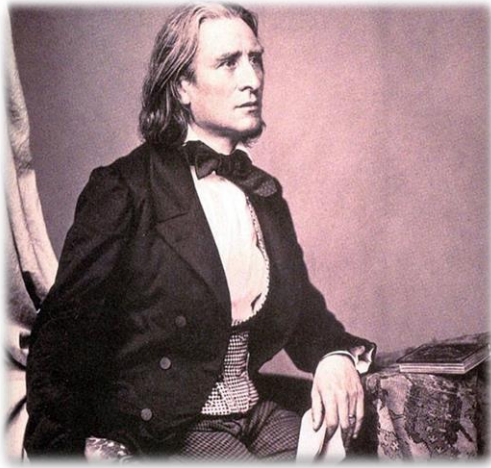
El abuelo Adam Liszt trabajaba como mayordomo en los estados del Príncipe Nicolás Esterhazy, proporcionándole a Franz indirectamente un acercamiento con la música de Haydn, quien trabajaba en la corte del Príncipe.

---

<sup>80</sup> (Burkholder, Historia de la música occidental, 2008)

<sup>81</sup> (El romanticismo musical. Siglo XIX, 2011)

Hacia el año de 1790 fallece el Príncipe Nicolás Esterhazy y lo reemplaza el Príncipe Antón; el hijo mayor de Adam Liszt, también llamado Adam, es propuesto como intendente de las posesiones del Príncipe Esterhazy y, dada su situación económicamente estable, Adam decide contraer matrimonio con Anna Layer,



**Fig. 9 F. Liszt**

**Fuente: Tomada de [www.ericksonliving.com](http://www.ericksonliving.com)**

naciendo de esta unión Franz Liszt en Raiding, cerca de Oedenburg (Hungría) el 22 de octubre de 1811. La música fue algo que acompañó a Franz Liszt desde su infancia; escuchando las composiciones de su padre, el pequeño Franz pronto desarrolló un gran interés por la música a la vez que su padre comenzaba a darle clases de piano.

Para Liszt el piano era como un juguete del cual no podía separarse, en el que mostraba grandes dotes de talento que fueron bien encaminados por su padre, quien pronto vio la oportunidad de presentarlo en un concierto organizado por un joven ciego, el barón de Braun, en Oedenburg. El éxito fue tan grande que el Príncipe Anton Esterhazy hizo venir al niño a Eisenstadt, así que su padre Adam decidió organizar un concierto por cuenta propia en el palacio de Pressburgo.

A este concierto fueron invitados distinguidos miembros de la sociedad húngara entre los que se encontraban Amadé, Apponyi, Szapary y Erdödy quienes, después de escuchar al joven intérprete, encabezaron una recaudación de fondos para que Liszt pudiera estudiar con los mejores maestros. Es así como proporcionaron al joven 600 guldens anuales por espacio de seis años. Debido a estos acontecimientos, Adam consideró razonable renunciar a su puesto como mayordomo para encargarse de la carrera de Franz<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> (Liszt, 1998)



La primera opción como maestro de Liszt fue el pianista y compositor Hummel, quien dirigía la orquesta de la corte de Weimar; sin embargo, Hummel no se mostró tan complacido con la propuesta, por tal motivo en el año de 1821 Liszt y su padre se dirigieron a Viena, la cual había alcanzado su clímax respecto a su grandeza artística y albergaba en ese tiempo a personajes como Beethoven, Schubert, Czerny y Salieri. En tal ambiente fue fácil para Adam encontrar, para el joven Franz, a dos de los mejores maestros en sus áreas: Salieri como maestro de armonía y composición y a Czerny para instruirlo al piano durante dos años en los que Liszt se desarrolló de una manera extraordinaria.

Para el año de 1823, Adam y Franz estuvieron de acuerdo en que era hora de visitar nuevos lugares para seguir con sus estudios y París fue el siguiente objetivo en donde recurrieron a Reicha y Paër como maestros particulares; el primero como maestro de contrapunto y el segundo como maestro de composición.<sup>83</sup>

Después de haber conquistado París y Viena, Adam y Liszt vieron una nueva oportunidad donde lo que buscaban Liszt y su padre no era prestigio musical sino más bien un propósito económico, ya que en Londres lo que predominaba era la demanda musical y no tanto la calidad de esta. Para 1824, Liszt y su padre llegaron a Londres para realizar dos *tournées*<sup>84</sup> sucesivas, obteniendo el éxito que esperaban; en Londres, Franz compuso una ópera llamada Don Sancho (la cual fue estrenada en el Royal Opera House), y publicó en 1826 su Op.1 “Études en douze exercices pour le piano”.

En 1827 el padre de Liszt enferma a causa de una fiebre gástrica, la cual determina su muerte el 28 de agosto de ese mismo año, por tal motivo Liszt regresa a París donde se encuentra con su madre quien se hace cargo de él en los siguientes años. Fue hasta 1830 que los estallidos de la revolución hicieron que Liszt regresara a la vida musical encontrándose con una nueva corriente artística llamada Romanticismo, la cual estaba en contra de la formalidad y las

---

<sup>83</sup> (Burkholder, Historia de la música occidental, 2008)

<sup>84</sup> Tournée (Voz francesa). Recorrido hecho por diversos lugares con razones artísticas por el extranjero.

costumbres, y favorecía la originalidad en conjunción con la fantasía de los artistas.

En la sociedad había un ambiente patriótico e inconforme con el orden que hasta entonces había. En su regreso a la vida artística, Liszt conoció y se hizo amigo de grandes artistas como Berlioz, Chopin, Paganini y Mendelssohn los cuales habitaban la ciudad de París. Estos grandes artistas causaron en Liszt una enorme influencia por lo que cada uno aportaba a esta nueva corriente artística, lo que ayudó a definir su estilo de composición.

En 1833 Liszt conoce a la condesa Marie d'Agôult, quien estaba infelizmente casada, por lo que posteriormente huye con Liszt para vivir con él (1835-1839) en Ginebra primero y después en Nohant. Tuvieron tres hijos, una de los cuales, Cosima, llegó a ser más tarde esposa de Richard Wagner. Sin embargo Liszt había descuidado sus proyectos musicales y había surgido un nuevo virtuoso en París llamado Thalberg, a quien deseaba confrontar musicalmente. Este encuentro musical se hizo realidad en 1836 mediante un concierto brindado por la princesa Belgiojoso en beneficio de los refugiados italianos en el cual Liszt resultó ganador.

Durante esta etapa de su vida, Liszt compuso la "Fantasia, quasi sonata: après une lecture de Dante" completando también los "Douze études d' exécution transcendente" y los seis Estudios de Paganini. Por otra parte en 1838 Liszt hace un concierto en Viena para recaudar fondos para ayudar a sus compatriotas húngaros por el reciente desbordamiento del Danubio. Marie y Liszt viajaron a través de Italia hasta principios de 1839 cuando llegaron a Roma; a partir de ese momento empieza a decaer la relación entre Marie y Liszt, lo que los lleva a una separación. De esta manera, mientras que Marie regresa a París junto con sus hijos, Liszt toma de nuevo la vida errante de virtuoso y recorre la Europa entera, siempre triunfante hasta 1849; a su paso por Europa la influencia de la música de los gitanos se manifestó en las diecinueve Rapsodias Húngaras.

Liszt visitó Dresden en 1840 donde fue bien recibido y durante ese mismo año se dirigió a Leipzig donde se encontró con Mendelssohn y Schumann. A partir de este

año Liszt viajó a Inglaterra, Berlín, París, Hungría y Rusia hasta llegar a Weimar en 1847, y con motivo de la influencia considerable que ejerció sobre él, desde el principio de sus relaciones, la princesa Carolina de Sayn-Wittgenstein, Liszt abandonó poco a poco la carrera de virtuoso y aceptó el cargo de director de la orquesta de la corte en Weimar y escribió sus poemas sinfónicos que, con sus grandes sinfonías (Dante, Fausto), representan con más exactitud su individualidad creadora.<sup>85</sup>

La resistencia que Liszt encontró en ciertos medios para sus tendencias profundamente reformadoras lo cansaron y decidió abandonar súbitamente su puesto en Weimar. En 1861 parte a Roma permaneciendo ahí hasta 1870. Durante este periodo, en 1862, compone las Variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach.

En 1865 recibió las órdenes menores eclesiásticas para llegar a ser clérigo y durante los últimos años de su vida también gozó de las prerrogativas de una prebenda<sup>86</sup>, de manera que el voto que había formulado desde su juventud para entrar en la clerecía, se realizó. En este periodo de su vida, Liszt se consagró en parte y de una manera particular a la música religiosa.

Franz Liszt pasó los últimos quince años de su vida aquí y allá, sin domicilio fijo, ensalzado por todas partes, pero sin dejar de luchar por las causas artísticas más nobles.<sup>87</sup> Las condecoraciones y los honores de todas clases se acumularon en la persona de Liszt como en ningún otro músico antes de él. Murió en Bayreuth el 31 de julio de 1886.

**Fig. 10 El funeral de Liszt en Bayreuth, el 4 de agosto de 1886.**

**Fuente: Tomada de [www.alamy.es](http://www.alamy.es)**



---

<sup>85</sup> (Liszt, 1998)

<sup>86</sup> Prebenda: Renta o remuneración que perciben algunos eclesiásticos por ciertas dignidades u oficios.

<sup>87</sup> (Liszt, 1998)

### 3. Las variaciones románticas

“La *Variación*, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo *tema* – que, casi siempre, se expone al principio de la obra –, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente”<sup>88</sup>.

La popularidad de la *variación* comienza en el Clasicismo cuando improvisar sobre un tema servía para comprobar la fantasía, capacidad técnica e interpretativa del músico. En el clasicismo el intérprete y el compositor prácticamente eran la misma persona y muchas de las improvisaciones no se anotaban. Es probable que las variaciones editadas por Mozart o Beethoven para el público ya fueran improvisaciones revisadas con los criterios de crear una obra maestra. Es decir que los elementos improvisados ya no están tan presentes como en sus presentaciones en vivo.

Para el Romanticismo la improvisación llegó a ser un requisito importante para los instrumentistas concertistas. Los temas ya no son sólo extraídos de óperas contemporáneas o canciones populares como en el Clasicismo, sino que es más y más frecuente que tomen temas de obras compuestas en épocas anteriores o de música instrumental contemporánea.

La estructura de las variaciones clásicas era bastante clara: inició con la exposición del tema, generalmente de una manera sencilla y lenta para después poder ser enriquecida a través de las variaciones las cuales pueden ser o no enumeradas por el compositor. Entre las variaciones se encuentran la de la tonalidad relativa, la lenta y lírica con cadencia libre, la variación rítmica (de 2/4 a 6/8), la alteración de tempos y ritmos. Finalmente, las variaciones terminan con una pieza que no pertenece a la forma variación (que es mayormente binaria) sino se presenta una fuga o fugado antes de la coda.

Las variaciones románticas toman todas estas características del Clasicismo pero la forma y la estructura deja de ser lo más importante, ya no hay separación entre

---

<sup>88</sup> (Zamacois, 2007)

las variaciones, es más importante la idea musical, el arco de la expresión y los compositores piensan en unidades más grandes donde varias variaciones se unen para demostrar tendencias largas y libres.

Por lo general, existen tres maneras de variar un tema que han sido catalogadas de la siguiente forma:

*Variación ornamental o melódica;* en este tipo de variación el tema puede ser modificado no solamente en su línea melódica o en su ritmo sin que estos interfieran con la identificación del mismo, es decir, al tema se le puede añadir escalas, arpeggios o, por lo contrario, eliminar notas accesorias de éste. Una característica más de esta variación es que su número de compases es simétrico al tema original.

*Variación decorativa o armónico-contrapuntística;* en esta variación la mayoría de las veces el tema no cambia pero sí lo hace su armonía o el contrapunto.

*Variación amplificativa, libre o gran variación;* en este caso la variación sólo utiliza algunos elementos del tema original, por lo que en ocasiones es difícil identificar los rasgos del tema. Una particularidad de esta forma es que, al ser libre, no es simétrica en sus compases de acuerdo al tema, y precisamente por estas características esta última forma de variación tuvo su auge en el romanticismo.

#### **4. Análisis de las Variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach por F. Liszt**

Análisis basado en: Franz Liszt. Variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach. Budapest: Editio Musica (1993).

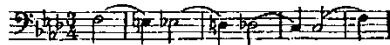
El tema tomado por Liszt es un fragmento de la Cantata BWV 12 de J. S. Bach titulada Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Llanto, dolor, afán, temor). El motivo se desarrolla durante cuatro compases con una serie de notas que descienden de manera cromática expresando el dolor por la muerte de Cristo. Bach compuso la

cantata para el tercer domingo (júbilo) después de Pascua, que se estrenó el 22 de abril de 1714 en el Schlosskirche, en la capilla cortesana del Palacio de Weimar. La obra se consta de 7 movimientos, donde el último es un coral que recita el himno “Was Gott tut das ist wohlgetan” (Lo que Dios llevó a cabo está bien hecho). El coral tranquiliza las emociones que el público, los fieles, sentían por la crucifixión de Jesús, en las semanas anteriores.

## Variationen

über das Motiv von BACH:

89



Basso continuo des ersten Satzes seiner Kantate „Weinen, Klagen,“ und des Crucifixus der H-moll-Messe.

Las variaciones están agrupadas en seis grandes tiempos los cuales son: *Andante*, *Quasi Allegro*, *Allegro*, *Lento Recitativo*, *Quasi Allegro Moderato* y *Choral Lento*. Liszt insiste en la forma de variación que es Tema, Variación 1, Variación 2 etc., sin embargo las variaciones entrelazadas establecen grandes unidades y fuertes tendencias entre las seis partes marcadas. A lo largo de las variaciones se observa un *accelerando* en el tempo que será interrumpido por un *recitativo* lento y ya no se recupera la energía anteriormente acumulada, es lógico la llegada del Choral “Was Gott tut das ist wohlgetan”

### ***Andante***

Introducción: El tema comienza sobre el modo lidio de La bemol Mayor (Re bemol), con una serie de acordes sonoros que proporcionan un carácter majestuoso y a la vez atemorizante hasta el compás 8.

Tema principal: el tema original de Bach ocupa cuatro compases, sin embargo Liszt añade la repetición del tema completo una octava más abajo y así crear dos frases entre ellas completamente equilibradas. Por esta razón el tema abarca de los compases 8 a 18.

---

<sup>89</sup> Liszt, F. Variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach. Imagen del motivo de la Cantata BWV 12.

Variación 1 (compases 18 a 26): tema en el bajo acompañado por un contrapunto en la soprano.

Variación 2 (compases 26 a 42): el tema es variado de forma rítmica y acompañado de un contrapunto que posteriormente en el compás 33 pasa a ser una melodía en forma de sextas.

Variación 3 (compases 42 a 51): tema en el bajo variado en su ritmo y articulación, mientras en la soprano aparece una melodía en forma de canon.

Variación 4 (compases 51 a 59): el tema es anacrúsico y duplicado en octava. Por otro lado se crea una serie de diálogo entre ambas manos. La segunda repetición del tema es acompañado por contratiempos en la mano derecha.

Variación 5 (compases 59 a 75): el tema se desarrolla en el bajo con un contrapunto en las voces intermedias mientras un tema alternativo se desenvuelve en la soprano.

Variación 6 (compases 75 a 83): el tema aparece variado rítmicamente en la voz superior de cada mano mientras el acompañamiento desciende de manera cromática.

Variación 7 (compases 83 a 95): el tema es alternado de una a otra mano mediante acorde que lo contienen en su voz.

Variación 8 (compases 95 a 103): en esta variación el tema pasa a los acordes con puntillo mientras la mano izquierda avanza con octavas en ritmo de tresillo.

### ***Quasi Allegro***

Variación 9 (compases 103 a 111): el tema se encuentra en los acordes de la mano izquierda y es acompañado por octavas en tresillo.

Variación 10 (compases 111 a 116): aparece el tema original en forma de canon, primero en el bajo y luego en la soprano.

Variación 11 (compases 117 a 125): el tema se encuentra en la nota final e inicial de cada escala.

Variación 12 (compases 125 a 133): el tema se encuentra escondido en los dieciseisavos de la mano izquierda mientras la derecha avanza con una melodía tipo Alberti.

Variación 13 (compases 133 a 141): el tema aparece en el primer y último tiempo de cada compás desarrollándose mediante arpegios ascendentes y descendentes.

Variación 14 (compases 141 a 149): el tema se presenta el bajo con ritmo de dieciseisavos que son completados con los acordes quebrados de la mano derecha.

Variación 15 (compases 149 a 158): el tema se encuentra en la voz superior de los acordes quebrados, los cuales son intercalados en la mano derecha e izquierda.

Variación 16 (compases 158 a 167): el tema avanza ligado de una octava a otra en la mano izquierda y derecha.

Variación 17 (compases 167 a 175): el tema se desarrolla a través de la alteración de acordes y figuras de dieciseisavo cromáticamente ascendentes.

### ***Allegro***

Variación 18 (compases 175 a 183): el tema se esconde en el bajo del cual se desprenden arpegios de seisillo.

Variación 19 (compases 183 a 191): tema en la voz superior de los acordes de la mano derecha que saltan junto con la izquierda de un registro a otro.

Variación 20 (compases de 191 a 202): el tema se conecta mediante arpegios muy grandes.

Variación 21 (compases 202 a 216): el tema aparece en la voz superior de los acordes de ambas manos con un gran descenso.



### ***Recitativo***

Variación 22 (compases 217 a 231): el tema se encuentra al final de cada frase del recitativo en forma de terceras.

Variación 23 (compases 231 a 246): el tema aparece en forma de secuencias descendentes que se van alternando entre la mano derecha e izquierda.

### ***Quasi Allegro Moderato***

Variación 24 (compases 247 a 265): el tema aparece en su ritmo original pero en forma de acorde y es acompañado por un bajo repetitivo.

Variación 25 (compases 265 a 272): en la siguiente variación el tema esta octavado en la mano derecha mientras la izquierda va dando saltos sobre una nota pedal.

Variación 26 (compases 273 a 281): el tema avanza en forma de secuencia cada dos compases y es acompañado por octavas en la mano izquierda, las cuales ascienden cromáticamente.

Variación 27 (compases 281 a 288): se presenta el tema original en acordes mientras es acompañado en la mano izquierda por octavas que bajan y suben por segundas menores.

Variación 28 (compases 288 a 300): se utiliza la cabeza del tema pasa después descender cromáticamente mientras la izquierda va ascendiendo por grados sobre una nota pedal.

Variación 29 (compases 300 a ¿?): el tema se encuentra octavado en la mano izquierda y es acompañado por acordes repetitivos en la derecha.

### ***Choral Lento***

El coral está escrito en cuatro cuartos en la tonalidad de Fa mayor y su papel es alabar a Dios. En la primera parte que abarca del compás 320 a 335 se alternan un nuevo tema entre el coro y la asamblea. Posteriormente Liszt vuelve a utilizar el

motivo de Bach en forma de secuencia y variado rítmicamente de los compases 335 a 349. Finalmente el tema inicial del coral es utilizado de los compases 349 a 364 de manera triunfal mientras es acompañado por octavas en la mano izquierda semejando el sonido de campanas de iglesia.

## 5. Sugerencias interpretativas

Cuando hablamos de variaciones de Liszt suponemos que vamos a enfrentar varios desafíos técnicos y de resistencia física, por lo que las variaciones *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* no son la excepción. Para interpretar esta obra hay que tener el conocimiento y el manejo perfecto de los diferentes recursos técnicos.

Estas variaciones plantean constantes cambios de carácter, a veces cada 4 compases. Liszt, sin preparación, alterna las partes *cantabiles* con pasajes virtuosos o recitativos con desbordamientos apasionados.

Las partes *Allegro* y *Quasi Allegro moderato* son las más demandantes técnicamente y en aguante físico. Por ejemplo el *Allegro* comienza con arpeggios ascendentes y descendentes en dinámica de “ff”, más adelante estos arpeggios conectan con octavas que se repiten y que además saltan de un registro a otro y finalmente retoma los arpeggios a una velocidad más rápida cuando ya los brazos y los dedos -van con cierta fatiga. El uso excesivo de recursos técnicos agotadores es algo común en las obras virtuosas de Liszt. Tenemos que pensar en que las obras fueron interpretadas por él mismo, por el pianista más virtuoso de la época.

Fuera de estos dos grandes pasajes, la dificultad del resto de la obra reside más en lo musical que en lo técnico: mientras que en los pasajes anteriores luce y roba la atención lo espectacular de la técnica, en el resto de la obra se avanza de forma lenta, por lo que las variaciones fluyen aplicando la minuciosidad con la que se aborden las diferentes dinámicas, articulaciones, el uso de los dos pedales y la imaginación de muchos matices que desarrollan el discurso melódico.

## V. Laberinto Op.34 de Rodolfo Halffter

### 1. Tendencias en la música española del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial

Los músicos españoles pertenecientes a una generación con un carácter vivo, renovador y restaurador, como lo denomina Emilio Casares<sup>90</sup>, fue llamada la “Generación del 27”. Esta generación era integrada por dos grupos: el grupo de Madrid y el grupo de Barcelona. Rodolfo Halffter pertenece al primero de ellos, de lo cual hablaremos más adelante.

Tras el fracaso parcial del golpe de estado por parte del ejército español a la Segunda República, España se sumergió en un conflicto bélico que también desencadenaría una crisis económica: la guerra civil española (1936). Tal guerra provocó la huida masiva de intelectuales y artistas españoles de la época hacia Latinoamérica principalmente.

Para los músicos de esta generación, los años entre 1927 y 1930 fueron años de búsqueda para encontrar nuevas estéticas y lenguajes propios; para tal fin ellos consideran como sus inspiradores inmediatos a Manuel de Falla (en el terreno de la composición) y Adolfo Salazar (en el campo teórico), ambos en pro de la restauración musical española<sup>91</sup>.

Rodolfo Halffter



**Fig. 11 La Generación del 27**  
Fuente: Tomada de [www.wikisaber.es](http://www.wikisaber.es)

---

<sup>90</sup> (Perón, 2012)

<sup>91</sup> (Guarnido, 1996)

## **2. Corrientes en la música mexicana del siglo XX**

### **2.1 Antecedentes**

A principios del siglo XX, después de la Revolución Mexicana, en México se comenzó a buscar una identidad nacional que promovieron los historiadores, los artistas de la pintura, literatura, escultura, teatro entre otros, y naturalmente los compositores y los músicos. Apareció una tendencia en la música que reflejó una esencia mexicana; sin embargo, la corriente nacionalista no fue la única; surgieron muchas otras que se mezclaron con corrientes como la posromántica, la impresionista, la expresionista o la neoclásica, además de surgir unas excepciones, como por ejemplo el llamado microtonalismo<sup>92</sup>.

El nacionalismo musical mexicano fue propenso a la mezcla estilística en su búsqueda de identidad, lo que explica el surgimiento de dos fases nacionalistas y varios estilos híbridos. La primera fase fue el nacionalismo romántico, encabezado por Manuel M. Ponce (1882-1948) durante las dos primeras décadas del siglo. Ponce hacía énfasis en el rescate de la canción mexicana como base de una música nacional. Entre los compositores que siguieron a Ponce por esta vía estuvieron José Rolón (1876-1945), Arnulfo Miramontes (1882-1960), Estanislao Mejía (1882-1967), Ricardo Castro (1864-1907) y Felipe Villanueva (1862-1893).

La segunda fase del nacionalismo con carácter indigenista, abarcaba los años de 1920 a 1940, teniendo como líder a Carlos Chávez (1899-1978). Este fue un movimiento que pretendía crear la música nacional mediante el uso de la música indígena de la época rescatando la herencia musical intacta de los pueblos indígenas aislados de la civilización. Compositores como Candelario Huízar (1883-1970), Eduardo Hernández Moncada (1899-1995), Luís Sandi (1905-1996) y el llamado “Grupo de los cuatro” formado por Daniel Ayala (1908-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958) se encargaron de divulgar la riqueza musical mexicana recién descubierta con toque personal de cada uno de ellos.

---

<sup>92</sup> (Robles, 2010)

Entre las décadas de 1920 y 1950, emergieron otros estilos nacionalistas híbridos como el *nacionalismo impresionista* en el que hubo influencia de las nuevas corrientes europeas traídas por aquellos músicos que tuvieron la oportunidad de viajar a Francia y entrar en contacto con Debussy y Ravel. Bajo estas influencias estuvieron músicos como Ponce, Rolón, Rafael J. Tello (1872-1946), Antonio Gomezanda (1894-1964) y Moncayo. En el mismo tiempo toma fuerza el *nacionalismo realista y expresionista* de José Pomar (1880-1961), Chávez y de Silvestre Revueltas (1899-1940), e incluso aparecía la idea de un *nacionalismo neoclásico* en las obras de Ponce, Chávez, Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), Rodolfo Halffter (1900-1987) y Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) que pretendía llevar a cabo un rescate de las antiguas formas musicales.

## **2.2 La música mexicana en la segunda mitad del siglo XX**

A fines de los años cincuenta, comienza a notarse un claro agotamiento de las distintas versiones del nacionalismo musical mexicano debido a nuevas búsquedas de algunos de los compositores formados en los Estados Unidos y otros exiliados de Europa debido a la Guerra Civil Española y a la Segunda Guerra Mundial.

Aunque el nacionalismo musical predominó hasta la década de 1950, compositores como el mexicano Julián Carrillo se sintieron atraídos por estéticas musicales opuestas al nacionalismo. De este modo encontramos en su extensa obra musical la presencia del microtonalismo<sup>93</sup>.

La ruptura con las corrientes nacionalistas fue encabezada por Carlos Chávez y Rodolfo Halffter, este segundo debido a que cuando llegó a México el nacionalismo iba en declive, y por otra parte traía de Europa las ideas del dodecafonismo y el serialismo. La generación de la ruptura produjo notables compositores de tendencias plurales que hoy son ya clásicos de la nueva música

---

<sup>93</sup> Sonidos inferiores al medio tono.

mexicana como Manuel Enríquez (1926-1994), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Alicia Urreta (1931-1987), Héctor Quintanar (1936-2013) y Manuel de Elías (1939).

La generación siguiente consolidó las búsquedas experimentales y de vanguardia con creadores tan importantes como Mario Lavista (1943), Julio Estrada (1943), Francisco Núñez (1945), Federico Ibarra (1946) y Daniel Catán (1949). Los autores nacidos en los años cincuenta continuaron con la apertura hacia nuevos lenguajes y estéticas, pero con una clara tendencia hacia la hibridez con corrientes musicales muy diversas: Arturo Márquez (1950), Marcela Rodríguez (1951), Federico Álvarez del Toro (1953), Eugenio Toussaint (1954), Eduardo Soto Millán (1956), Javier Álvarez (1956), Antonio Russek (1954) y Roberto Morales (1958).

### 3. Datos biográficos de R. Halffter



**Fig. 12 Rodolfo Halffter**  
Fuente: Tomada de [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com)

Rodolfo Halffter Escriche nació el 30 de octubre de 1900 en la ciudad de Madrid, España, y falleció en la Ciudad de México el 14 de octubre de 1987. Fue hijo de Ernesto Halffter Hein, procedente de Prusia y de Rosario Escriche, catalana de raíces andaluzas. Fue el mayor de seis hermanos entre los cuales destacan el también compositor Ernesto y la pianista Margarita. Debido a que la familia Halffter tenía relación con algunos de los grandes intelectuales de España, Rodolfo pudo conocer a personajes de la cultura del momento como el musicólogo Adolfo Salazar, Ramón Ledesma, Federico García Lorca y Rafael Alberti<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> (Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea., s.f.)

Sus conocimientos musicales fueron adquiridos principalmente por vía autodidacta, sin embargo, durante algunos meses, recibió lecciones de Armonía del maestro Francisco Esbrí, director de una banda militar<sup>95</sup>.

Formó parte del círculo de intelectuales de Madrid de los años treinta y fue miembro activo del grupo de compositores conocido como “Grupo de los ocho” o “Grupo de Madrid”<sup>96</sup>, integrada por músicos como su hermano Ernesto, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Rosa García Ascot entre otros. En este grupo jugó un papel activo hasta el final de la Guerra Civil Española.

En la década de los años veinte, Halffter hizo amistad con el pianista húngaro Fernando Ember, quien interpretó algunas de sus obras en Madrid. Por otra parte, Adolfo Salazar le ayudó a conseguir un puesto como crítico musical en el diario “El Sol” en 1924.

Sus primeras obras fueron influenciadas por Manuel de Falla<sup>97</sup> quien le dio consejos acerca de su *Suite* para orquesta *Don Lindo de Almería* Op. 1 y sus dos sonatas de *El Escorial* Op. 2 para piano. Ambas obras estrenadas en los años treinta en el Teatro de la Comedia de Madrid. Durante esta década contrajo matrimonio con Emilia Salas, con la que tuvo a su único hijo, Gonzalo.

Para 1936 estalla la guerra civil en España en la cual Halffter participa activamente. La embajada de México lo invita a formar parte de la Junta de Cultura Española, cuya prioridad era proteger a los intelectuales que pudieran ser exiliados. Al término de esta guerra en 1939 el joven español se trasladó a México bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas, obteniendo su naturalización en 1940. Ya en México, obtuvo el puesto de maestro de análisis en el Conservatorio Nacional de Música donde tuvo como alumnos a personajes como Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Mario Lavista y Arturo Márquez<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> (Iglesias, 1979)

<sup>96</sup> (Premio Nacional de Ciencias y Artes, 2014)

<sup>97</sup> Compositor español. Con los catalanes Isaac Albéniz y Enrique Granados, el gaditano Manuel de Falla es el tercero de los nombres que conforman la gran trilogía de la música nacionalista española.

<sup>98</sup> (Prieto, 2016)

Por otro lado, Halffter fue director de las Ediciones Mexicanas de Música y cofundador con Ana Sokolov de la primera compañía de ballet mexicano quienes interpretaron música y danza contemporánea que llevó el nombre de *La Paloma Azul* el cual puso en escena su ballet “Don Lindo de Almería” con coreografía de la misma Ana. Más tarde en 1942 Halffter termina de escribir su Concierto para violín dedicado al violinista Samuel Dushkin, a quien había conocido en un viaje que hizo a París en 1937. Este concierto fue estrenado por Dushkin y la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez. Además de componer música de concierto y de ballet, Halffter participó componiendo la música para las películas *Jesús de Nazaret* (1942) de José Díaz Morales y posteriormente la cinta sonora de *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel<sup>99</sup>.

En 1946 estuvo a cargo de la dirección de la revista *Nuestra Música* y en 1953 introduce el dodecafonismo en México con su obra *Tres Piezas para Orquesta de Cuerda op.23*, que fue la primera obra dodecafónica escrita en este país, además también de introducir la música serial, reflejada en su obra *Tres hojas de álbum* (1953)<sup>100</sup>.

En el año de 1955, Halffter toma el cargo de Presidente de la Asociación Musical “Manuel M. Ponce” y en 1957 forma parte del Consejo Directivo de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). Ya en el año de 1959, recibe el cargo de Jefe de la Secretaría Técnica del Departamento de Música del INBA, y es en este mismo año cuando recibe el primer premio en el Concurso de Composición del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de Autores y Compositores de Música, con la obra *Tripartita*<sup>101</sup>.

Durante el año de 1960, es nombrado Delegado de la SACM para la Conferencia Internacional de Compositores (Ontario, Canadá), y en 1961 es Secretario del Consejo Técnico de la Orquesta Sinfónica Nacional de México. En el año 1967, Halffter pasa a ser catedrático de análisis musical de la UNAM y por aquella época

---

<sup>99</sup> (Casares, 2002)

<sup>100</sup> (Academia de Artes, 2018)

<sup>101</sup> (Academia de Artes, 2018)



comienza a investigar la composición modal y el dodecafonismo, lo que se manifiesta en obras pianísticas como la *Tercera Sonata, op. 30* y el *Laberinto (cuatro intentos de acertar con la salida), Op. 34*<sup>102</sup>.

#### 4. La serie como forma libre

Las series dentro de la música han sido una forma muy utilizada para agrupar piezas musicales que de manera independiente tienen su propia identidad, pero que agrupadas forman una obra. En el barroco las *suites* y las *partitas* son algunos ejemplos de ese agrupamiento que fue resultado de los usos y costumbres del siglo XVII las cuales definieron el orden de las danzas que las conforman.

Por otra parte, la formación de la sonata como género musical fue la forma más popular de agrupar diferentes movimientos contrastantes entre sí para darle dramatismo y con esto tratar de llegar a una obra musical perfecta y simétrica. Con la llegada del romanticismo en el siglo XIX, las variaciones fueron la forma de agrupar pequeñas piezas para formar una gran estructura puesto que en este periodo musical lo que predominaba era el protagonismo del intérprete y las variaciones significaban el mejor medio para expresar su creatividad.

En el siglo XX, una de las tendencias se enfoca en la escritura y en el intérprete; para esto, el compositor espera que su composición sea interpretada estrictamente como lo desea y con este fin, hace una lista de los símbolos y recursos tectónicos que se utilizarán y la manera en que serán ejecutados. La otra tendencia surge cuando el compositor no asume la totalidad de la creación artística y trata de compartir dicha experiencia con el intérprete y en algunos casos con el público. En ambos casos las series son un recurso más para que el compositor adquiera la libertad de explorar diferentes caminos para sus composiciones.

---







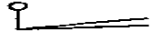
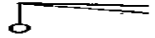
<sup>102</sup> (Casares, 2002)

## 5. Análisis del Laberinto Op.34 de Rodolfo Halffter

Análisis basado en: Rodolfo Halffter. Laberinto Op. 34. México: Ediciones Mexicanas de Música, A. C. (1972).

El Laberinto de Rodolfo Halffter consta de cuatro intentos de acertar con la salida. Esta obra fue publicada en 1972 pero fue estrenada el 3 de abril de 1973 en el auditorio del Instituto Cultural Hispano-Mexicano, de México, D.F. por la pianista María del Carmen Higuera<sup>103</sup>. Fue escrita por encargo de la Academia de Artes de México y dedicada a María Teresa Rodríguez<sup>104</sup>.

En general los cuatro intentos son atonales y no cuenta con un compás definido puesto que cambian constantemente, sin embargo podemos tomar como denominador común la figura de octavo para poder unificar en el ritmo cada uno de estos cambios. Por otra parte los cambios de tempo muestran los diferentes caracteres para cada intento. Para el análisis mostraré la simbología utilizada para la escritura de la obra:





SIMBOLOS	
	= pausa breve, de duración indeterminada
	= pausa larga, de duración indeterminada
	= nota larga, de duración indeterminada
	= las dos notas contenidas en el cuadro serán repetidas, <i>ad libitum</i> , las veces necesarias hasta completar la duración indicada en segundos.
	= bajar la(s) tecla(s) correspondiente(s) a la(s) nota(s) indicada(s) sin producir sonido
	= bajar sin que suenen, con la palma de la mano izquierda, todas las teclas —blancas y negras— comprendidas entre las dos notas extremas indicadas
	= crescendo y acelerando en forma gradual
	= disminuyendo y ritardando en forma gradual

Las duraciones indicadas en segundos son aproximadas

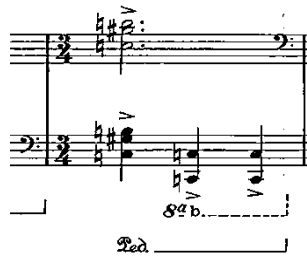
<sup>103</sup> Pianista concertista egresada del Conservatorio Nacional de México.

<sup>104</sup> Fue una niña prodigio el piano.

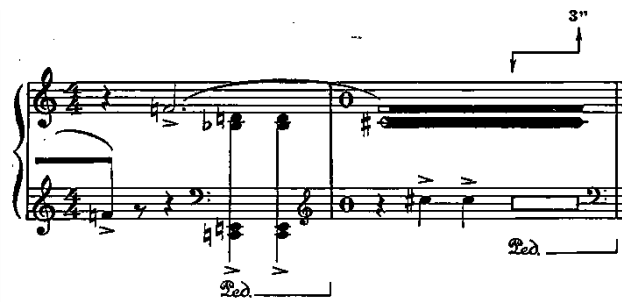
**Primer intento**

<b>Primer Intento</b>	
Tempos	Compases
 = 96	1 – 12
 = 72	13 – 15
 = 100	16 – 20
 = 96	21 – 25

El primer *tempo* se inicia de una manera cautelosa a través de ideas musicales interrumpidas por grandes silencios. En la primera idea encontramos dos motivos que serán utilizados para desarrollar todo el intento. El primer motivo abarca el compás 1 y 2 los cuales se replican rítmicamente dos veces más en los compases 10 y 11.



105



106

En el segundo *tempo* también aparece el primer motivo en el compás 14.



107

<sup>105</sup> Intento primero, cc. 2.

<sup>106</sup> Intento primero, cc. 10-11.

<sup>107</sup> Intento primero, cc. 14.

Posteriormente se vuelve a reproducir a manera de variación en los compases que van del 16 a 20 los cuales conforman el tercer tiempo.

Musical score for page 108, measures 16-20. The tempo is marked as  $\text{♩} = 100$ . The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *ril., pesante*. There are also performance instructions like *Ped.* and *8va.*

108

Por otra parte el segundo motivo del que hablábamos se encuentra en los compases 3 y 4 los cuales son variados en los siguiente cuatro compases a manera de espejo. Sin embargo, en los compases 21 y 22 vuelve a aparecer el mismo motivo rítmico.

Musical score for page 109, measures 3-4. It shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a tempo of quarter note = 100.

109

Musical score for page 110, measures 21-22. It shows a piano accompaniment with a tempo of quarter note = 100 and a dynamic marking of *p*.

110

Musical score for page 111, measures 21-22. It features a piano accompaniment with a tempo of quarter note = 96 and dynamic markings *f* and *p*. There are also performance instructions like *sfz marcatisss.* and *Ped.*

111

<sup>108</sup> Intento primero, cc. 16-20.

<sup>109</sup> Intento primero, cc. 3.

<sup>110</sup> Intento primero, cc. 4.

<sup>111</sup> Intento primero, cc. 21-22.

Al final, el intento por encontrar la salida termina con dos Fa en los extremos opuestos del piano que dan la sensación de desconcierto.



112

### Segundo intento

Este se divide en cuatro tempos.

Segundo Intento	
Tempos	Compases
♩ = 120	1 – 26
♩ = 72	27 – 35
♩ = 144	36 – 41
♩ = 92	42 – 49

En el Primer tempo encontramos tres temas. La primero va del compás 1 a 7, repitiéndose en los siguientes compases. Los primeros dos compases de la frase se desarrolla de manera melódica, mientras que lo que resta de la frase, lo hace de manera rítmica.



113

<sup>112</sup> Intento primero, cc. 24-25.

<sup>113</sup> Intento segundo, cc. 1-3.

El segundo tema se desarrolla entre los compases 15 y 18, siendo completamente rítmico y muy dinámico, además de repetirse en los compases posteriores.

114

115

El tercer tema abarca los compases 23 a 24 con su respectiva repetición.

116

117

Para el Segundo tiempo solo se utiliza un tema que se desarrolla de los compases 27 a 35 de una manera lenta. Por otro lado la segunda parte que va de los compases 31 a 35 se utiliza para el último tiempo.

118

119

114 Intento segundo, cc. 15.

115 Intento segundo, cc. 16-18.

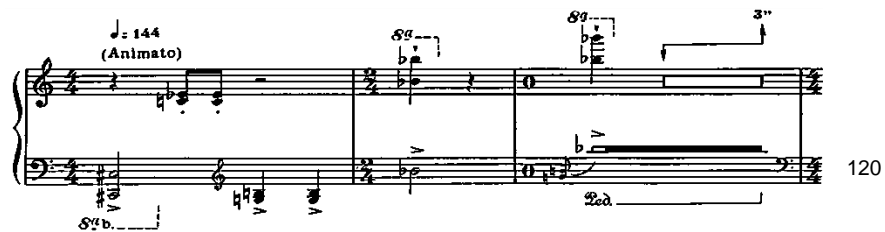
116 Intento segundo, cc. 23.

117 Intento segundo, cc. 24.

118 Intento segundo, cc. 31-32.

119 Intento segundo, cc. 33-35.

En el Tercer tiempo solo encontramos un tema que se repite y que pasa a través de todo el teclado.



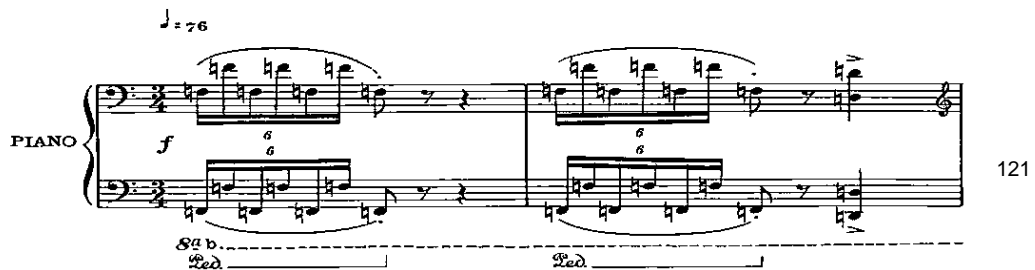
En el término del intento vuelven a aparecer las mismas notas fa en los registros extremos del piano indicándonos que nuevamente no encontró la salida.

### ***Tercer intento***

Este intento se divide en tres tiempos.

<b>Tercer Intento</b>	
Tempos	Compases
♩ = 76	1 – 9
♩ = 60	10 – 46
♩ = 56	47 – 54

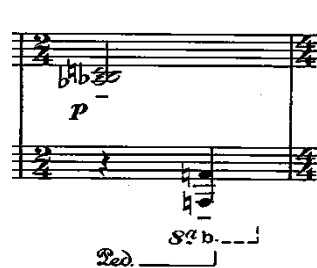
A lo largo del Primer tiempo hay solo un tema en los compases de 1 a 9 que se desarrolla utilizando como motivo los seisillos.



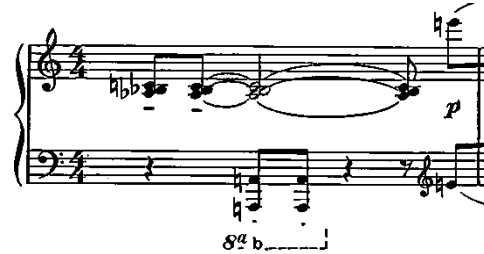
<sup>120</sup> Intento segundo, cc. 36-38.

<sup>121</sup> Intento tercero, cc. 1-2.

Posteriormente en el Segundo tiempo comienza con un motivo de dos compases que después aparece con una nueva variación en los compases 25 y 26.



122



123

Finalmente en el Tercer tiempo encontramos que el motivo utilizado en los compases 10 a 11 y 25 a 26 vuelve a replicarse en los dos primeros compases del ultimo tiempo.



124

Por último el intento termina en las mismas notas Fa de los intentos anteriores por lo que un vez más no se acertó con la salida.

<sup>122</sup> Intento tercero, cc. 25.

<sup>123</sup> Intento tercero, cc. 26.

<sup>124</sup> Intento tercero, cc. 47-48.



## Cuarto intento

Es el Intento más variado, se constituye de seis tempos.

Cuarto Intento	
Tempos	Compases
♩ = 96	1 – 16
♩ = 72	17 – 24
♩ = 100	25 – 35
♩ = 88	36 – 54
♩ = 80	55 – 64
♩ = 100	65 – 78

En el inicio de este Cuarto intento se utilizan los primeros cuatro compases del intento uno, con diferentes notas y que esta vez termina con octavas en el registro agudo, pero el ritmo es el mismo. Pareciera que en este intento regresa al inicio del laberinto para iniciar nuevamente sabiendo los caminos que no debe tomar.

The image shows two pages of a musical score for piano. Page 125 (left) is marked 'PIANO' and 'ff'. It contains three measures of music. The first measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with notes G2, F2, E2, and D2. The second measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with notes G2, F2, E2, and D2. The third measure has a treble clef with notes G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with notes G2, F2, E2, and D2. Page 126 (right) contains one measure of music with a treble clef and notes G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with notes G2, F2, E2, and D2. The measure is marked with a trill '3ra' and a dynamic 'ff'.

125

126

<sup>125</sup> Intento cuarto, cc. 1-3.

<sup>126</sup> Intento cuarto, cc. 4.

Para seguir con el laberinto, el compositor decide entrar en el Segundo tiempo que es más lento y precavido mediante la ligadura de acordes mayores.

Continuando con el camino, en el Tercer tiempo, hay un desfase de acento entre la mano izquierda y la derecha lo cual lo hace un camino inestable.

Más adelante el compositor recupera la paciencia en el Cuarto tiempo entrando a un pasaje más lento y con una textura ligera que durante su avance se va engrosando y matizando por un crescendo que llega hasta el compás 54 con acordes largos como si el autor estuviera cerca de encontrar la salida.

127 Intento cuarto, cc. 16-19.

128 Intento cuarto, cc. 25-27

129 Intento cuarto, cc. 36-38.

El penúltimo *tempo*, parece ir acercándose cada vez más a la salida avanzando con grandes acordes que cada vez van creciendo con más seguridad de seguir por este camino.

♩ = 80

*p*

ped. | ped. | ped. | ped. | 130

En el sexto *tempo*, el tema avanza de un modo muy articulado moviéndose de un lado a otro, y termina con notas aisladas.

*p*

ped. | ped. | ped. | ped. | 131

Para terminar el intento volvemos a escuchar esa notas Fa en los extremos, las cuales nos sugieren que definitivamente no encontró la salida, sin embargo, otra manera de ver el final de cada intento es que este “Fa” significa que en cada intento si encontró la salida, a veces más rápido y otras veces más lento.

<sup>130</sup> Intento cuarto, cc. 55.

<sup>131</sup> Intento cuarto, cc. 66-69.

## 5. Sugerencias interpretativas

En el Laberinto de Rodolfo Halffter las dificultades comienzan desde la lectura de la partitura puesto que el compositor hace una lista de los símbolos que utilizará y la forma de interpretarlos para que se consiga el efecto deseado. Sin embargo a pesar de esta minuciosa forma de escritura, se utilizarán también los antiguos gestos del clasicismo que continúan vigentes en esta obra. (Aquí se manifiesta la educación académica europea de Halffter).

Por otra parte Halffter recomienda usar la figura de octavo como referencia al pasar de un compás a otro. Además, también hay que considerar los cambios de clave y de registro porque pueden ser confusos.

En el compás 12 del Primer intento encontramos un trino de duración de 10 segundos que se desarrolla con *crescendo* y se desvanece con *diminuendo*. Se recomienda determinar la dinámica de los reguladores, si serán abruptos los cambios de volumen o suaves y graduales porque la realización técnica depende mucho de esta decisión. De todos modos es preferible estudiar el trino con dedos firmes pero tomando en cuenta lo que la muñeca al rotarla puede ayudarnos. La manipulación del brazo es muy fina: vamos poniéndole peso al brazo y posteriormente írselo retirando poco a poco.

El Segundo intento se caracteriza por los cambios de acentuación en los octavos al cambiar de 6/8 a 3/4 o de 2/4 a 6/8 etc. y creo que la principal dificultad en este intento es precisamente combinar los cambios de tempo con las diferentes complejidades técnicas como los saltos de un registro a otro y sus diversas dinámicas.

Para el Tercer intento podemos observar uno de sus pasajes más complejos en los compases 31 al 36. El pasaje está compuesto de notas cortas y dispersas en diferentes registros, aumentándole además diferentes toques para cada nota para lo cual el intérprete necesita manejar con efectividad el peso de sus brazos así como también la independencia de los dedos.

En el cuarto intento existen muchas de las cosas mencionadas en los intentos anteriores, pero particularmente en este intento, se hará uso por primera vez en la obra del pedal de medio. Este pedal se pondrá a partir del compás 16 en la nota "fa" y se mantendrá hasta el compás 24. Hacer uso de este pedal se complica porque al mismo tiempo hay que usar el pedal derecho para los acordes superiores lo que pone a prueba la coordinación de los brazos y pies.

## V. Conclusiones

Al término de mis notas al programa obtuve un panorama más amplio sobre la interpretación de las obras que escogí para mi examen público porque pude ver que la información sobre el contexto histórico y social de cada época fue un factor que influyó en la vida del compositor y por consecuencia en la realización de sus composiciones.

Por otro lado mediante el análisis de las obras pude comprender mejor el cómo abordar una obra y saber cuál es su estructura, para poder practicarla con una mayor eficiencia. Al mismo tiempo pude observar cómo fue evolucionando la notación en las partituras desde el periodo barroco en donde las dinámicas en la partitura no están escritas, hasta la música del siglo XX donde el compositor escribe paso a paso la manera y la simbología que utilizará para su interpretación.

Esto me ha hecho reflexionar sobre la cantidad de información que es necesaria para poder interpretar de manera adecuada una obra musical. Además, este trabajo me ha permitido volver a las obras que interpretaré con una nueva visión enriquecida por la investigación que realicé.

Al final puedo decir que aparte de mi investigación para las notas al programa, el aprendizaje que obtuve en mi paso por la Facultad de Música de la UNAM fue muy importante para mi formación y evolución como músico, por lo que estoy muy agradecido con la escuela y mis maestros.

## Bibliografía

- *Academia de Artes* (s.f.). Obtenido de Rodolfo Halffter: <http://www.academiadeartes.org.mx/rodolfo-halffter>. Fecha de consulta: 20/Julio/2018.
- *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea* (s.f.). Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com>. Fecha de consulta: 15/Enero/2018.
- Bordes, María (2011). *El barroco musical. SlideShare*. Obtenido de <https://es.slideshare.net/20121981/el-barroco-musical-6963406>. Fecha de consulta: 29/Agosto/2017.
- Burkholder, J. Peter, et. al. (2008). *Historia de la música occidental* (Séptima ed.). Madrid: Alianza.
- Casares, Emilio, et. al. (2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. "Halffter Escriche, Rodolfo"* (Vol. 6). Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- Daufi, Xavier (1987). *La sonata*. México: Ediciones Daimon de México.
- Montesinos, Inma (2011). *El romanticismo musical. Siglo XIX*. Obtenido de SlideShare: <https://es.slideshare.net/inmamusic/el-romanticismo-musical-3561295>. Fecha de consulta: 23/Abril/2018.
- Harutunian, John Martin (2005). *Haydn's and Mozart's sonata styles: a comparison*. United States of America: The Edwin Mellen Press.
- Hilda. (2013). *Hechos más importantes del siglo XIX*. Obtenido de La guía: <https://www.laguia2000.com/alemania/siglo-xix-2/hechos-mas-importantes-del-siglo-xix>. Fecha de consulta: 10/Febrero/2018.
- Hill, Ralph (1960). *Liszt*. Argentina: Schapire.
- *Historia universal*. (s.f.). Obtenido de <https://mihistoriauniversal.com/edad-moderna/guerra-de-los-30-anos/>. Fecha de consulta: 24/Marzo/2017.
- Kühn, Clemens (2007). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S.L.
- *Liszt* (1998). Secretaría de Instrucción Pública.

- Orga, Ates (2001). *Beethoven. Grandes compositores*. Barcelona: Ma non troppo.
- Pauly, Reinhard G. (1980). *La música en el periodo Clásico*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
- Perón, Tania. (2012). *Cervantes exiliado: los Tres epitafios de Rodolfo Halffter como paradigma de la composición de los músicos españoles exiliados en México*. Obtenido de Comentarios a Cervantes: [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_VIII/cg\\_VIII\\_84.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_84.pdf). Fecha de consulta: 20/Enero/2019.
- Prieto, Carlos (2016). *Música mexicana: La era posnacionalista (I) Rodolfo Halffter*. Obtenido de Música en México: <http://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/rodolfo-halffter/>. Fecha de consulta: 20/Agosto/2018.
- Robles, José Antonio (2010). *La música mexicana de concierto del siglo XX*. Obtenido de México desconocido: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>. Fecha de consulta: 05/Septiembre/2018.
- Roldán, Diego P. (s.f.). *Inglaterra en el Siglo XVII*. Obtenido de hiru.eus: <http://www.hiru.eus/historia/inglaterra-en-el-siglo-xvii>. Fecha de consulta: 25/Julio/2018.
- Rosen, Charles (2007). *Formas de sonata*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- Secretaría de Educación Pública (2014). *Premio Nacional de Ciencias y Artes*. Obtenido de Histórico galardonados: <http://pnca.sep.gob.mx>. Fecha de consulta: 14/Septiembre/2018.
- Spitta, Philipp (1967). *Johann Sebastian Bach* (Segunda ed.). Barcelona-México, D. F.: Biografías Ganesa. Ediciones Grijalbo, S. A.
- Steinitzer, Max (1924). *Beethoven*. México, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- Uribe, Jaime. (2011). *Modelo de análisis de una Partita barroca: metodología con base a la evolución histórica de la forma*. Chihuahua, México: Ufonías.



- Wolff, Christoph. (2008). *Johann Sebastian Bach. El músico sabio*. Barcelona, España: Ma non troppo.
- Zamacois, Joaquín (2007). *Curso de formas musicales*. Madrid, España: Mundimúsica Ediciones, S. L.

## **Anexo: Programa de mano**

### **Partita en Si bemol mayor BWV 825 de Johann Sebastian Bach.**

Johann Sebastian Bach, sin duda, marca el esplendor y el final del periodo barroco.

Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia (Alemania). Desde edades tempranas, Bach estuvo rodeado de música gracias a su padre y abuelo.

Después de muchos viajes y estancias en distintas ciudades, Bach reúne toda clase de conocimientos en materia de composición, música de clave y órgano, música eclesiástica vocal e instrumental, además de practicar sus habilidades con diferentes instrumentos, especialmente con los instrumentos de teclado.

La muerte del cantor de Leipzig le brinda a Johann Sebastian Bach la oportunidad de componer música sacra, y es su estancia en esta ciudad (de 1723 hasta su muerte) el periodo más glorioso y fructífero de su vida.

Entre los años 1726 y 1730, Johann Sebastian Bach publicó una serie de seis suites para clave conocidas como Partitas, la partita en Si bemol mayor forma parte de dicha serie. La suite contiene las cuatro danzas “obligatorias” para aquella época, las cuales son: Allemande, Corrente, Sarabande y Gigue, además de incluir danzas opcionales que esta ocasión son un Praeludium que antecede a la Allemande y dos Menuet que se insertan entre la Sarabande y la Gigue.

A pesar de que cada Partita fue publicada por separado, fueron recogidas en un único volumen en 1731 conocido como Clavier-Übung (Ejercicios de teclado), al que el propio Bach asignó la etiqueta de Opus 1. Con esta serie de suites, Johann Sebastian estableció el concierto clavecinístico como un género.

Sufriendo Bach de miopía desde su nacimiento, su vista empeora a través de los años. A pesar de esto, continuó creando y manteniendo su espíritu creativo intacto. Finalmente su vida llega a su fin en la ciudad de Leipzig el 28 de julio de 1750 dejando un valioso legado musical a la posteridad.

### **Sonata en Re mayor Op.10. No.3 de Ludwig van Beethoven.**

El legado musical de Ludwig van Beethoven abarca desde el período Clásico hasta inicios del Romanticismo, con el que trascendió influyendo en obras musicales del siglo XIX.

Nació en Bonn, Alemania el 16 de diciembre de 1770. A temprana edad, Beethoven mostró signos de talento musical, los cuales su padre trató de explotar intentando hacer de él un segundo Mozart.

Beethoven comienza tomando clases con su padre y realiza viajes a la ciudad de Viena para continuar su desarrollo musical bajo la tutela de grandes músicos como Haydn, Salieri y Schenk.

Para 1796 Beethoven comienza un viaje musical por Praga, Núremberg, y pasa una larga temporada en Berlín, donde trabaja en la cantata Adelaida e interpreta en el mes de junio las dos Sonatas para piano y violoncello Op. 5 ante el Rey Federico-Guillermo II.

La Sonata Op. 10 No. 3 fue compuesta entre 1796 y 1798. En este último año fue publicada y dedicada a la Condesa Anna Margarete von Browne, esposa del Conde von Browne, General de la Armada Rusa, quien era parte de la aristocracia vienesa que protegía a Beethoven en el principio de su carrera.

La tercera sonata, junto con las otras dos del Op.10, es un claro ejemplo de que Beethoven comenzaba a aplicar innovaciones en las estructuras tradicionales heredadas por Haydn y Mozart.

Beethoven falleció el 26 de marzo de 1827 en Viena, Austria

**Variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach por Franz Liszt.**

Franz Liszt nació en Raiding, cerca de Oedenburg (Hungría) el 22 de octubre de 1811. La música fue algo que acompañó a Franz Liszt desde su infancia; escuchando las composiciones de su padre Adam Liszt, el pequeño Franz pronto desarrolló un gran interés por la música a la vez que su padre comenzaba a darle clases de piano.

En el año de 1821, Liszt y su padre realizaron un viaje a Viena y ahí el joven Franz tuvo a dos grandes maestros: Salieri en composición y armonía y a Czerny para instruirlo al piano. Durante los dos años consecutivos, Liszt desarrolló su habilidad musical de una manera extraordinaria.

Al buscar mayor prestigio y la continuidad de sus estudios, Franz junto con su padre decide que es hora de visitar nuevos lugares, así que viajan a París y después a Londres.

Franz Liszt investigó nuevos procedimientos musicales partiendo de la evolución y desarrollo de la técnica basada en las variaciones temáticas, es decir, las notas con las que comienza la pieza se transforman y progresan poco a poco convirtiéndose en un nuevo material temático.

En las variaciones sobre el tema “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” escritas en el año de 1862, el tema tomado por Liszt es un fragmento de la cantata BWV 12 de J. S. Bach titulada Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Llanto, dolor, preocupación y miedo). Este fragmento se desarrolla durante cuatro compases con una serie de notas que descienden de manera cromática y que van de la tónica a la dominante y en el último compás, vuelve a regresar a la tónica.

Franz Liszt pasó los últimos quince años de su vida aquí y allá, sin domicilio fijo, ensalzado por todas partes, pero sin dejar de luchar por las causas artísticas más nobles. Murió en Bayreuth el 31 de julio de 1886.

### **Laberinto Op.34 de Rodolfo Halffter.**

Rodolfo Halffter Escriche nació el 30 de octubre de 1900 en la ciudad de Madrid, España, y falleció en la Ciudad de México el 14 de octubre de 1987.

Los músicos españoles pertenecientes a una generación con un carácter vivo, renovador y restaurador, fue llamada la “Generación del 27”. Esta generación era integrada por dos grupos: el grupo de Madrid y el grupo de Barcelona. Rodolfo Halffter pertenece al primero de ellos.

Tras el fracaso parcial del golpe de estado por parte del ejército español a la Segunda República, España se sumergió en un conflicto bélico conocido más tarde como la guerra civil española (1936). Tal guerra provocó la huida masiva de intelectuales y artistas españoles de la época hacia Latinoamérica principalmente.

La embajada de México invita a Halffter a formar parte de la Junta de Cultura Española, cuya prioridad era proteger a los intelectuales que pudieran ser exiliados. Al término de esta guerra en 1939 el joven español se trasladó a México bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas, obteniendo su naturalización en 1940.

A su llegada a México, Rodolfo se encuentra con una tendencia en la música que refleja una esencia mexicana; Halffter introdujo la música dodecafónica y la música serial en México.

En el año de 1972 por encargo de la Academia de las artes, es publicada su obra Laberinto, la cual fue dedicada a María Teresa Rodríguez, quien fue una pianista mexicana y la primera mujer en dirigir el Conservatorio Nacional de Música. Esta obra de Rodolfo Halffter consta de cuatro intentos de acertar con la salida los cuales son atonales y no cuentan con un compás definido puesto que cambian constantemente.