



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Edvard Grieg y Maurice Ravel.

Notas al programa para obtener el título de:

Licenciado en Música-Piano

que presenta Daniel Gregorio Muñoz

Asesor para el trabajo escrito y para el examen práctico:

Dr. Mauricio Ramos Viterbo

Ciudad de México a agosto de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

A mi mamá, que siempre me ha apoyado en mi carrera y en todas las decisiones que me han llevado a concluir este camino.

A Paulina, por creer en mí y por hacerme sentir siempre que lo que hago es importante.

A mi maestro de piano el Dr. Mauricio Ramos, por todo su apoyo durante mis últimos años de la carrera y en el proceso de preparación para mi examen de titulación.

A mis sinodales: Eva María del Carmen Medina, Carmen Thierry, Luis Iván Jiménez y Omar Salgado por su tiempo, sus consejos y su buena disposición en todo momento.

A la maestra María Teresa Frenk por el apoyo que me otorgó durante el proceso de titulación.

Índice.

Programa del concierto	i
Introducción	ii
I. Preludio y Fuga en Sol sostenido menor BWV 887 de Johann Sebastian Bach.	
I.1 Importancia de la obra	1
I.2 Breve biografía del compositor	4
I.3 Análisis armónico y estructural	8
I.4 Sugerencias técnico-interpretativas	27
II. Sonata op. 109 en Mi mayor de Ludwig van Beethoven.	
II.1 Importancia de la obra	32
II.2 Breve biografía del compositor	34
II.3 Análisis armónico y estructural	43
II.4 Sugerencias técnico-interpretativas	68
III. Concierto para piano y orquesta en La menor op. 16 de Edvard Grieg.	
III.1 Importancia de la obra	75
III.2 Breve biografía del compositor	77
III.3 Análisis estructural y rítmico	80
III.4 Sugerencias técnico-interpretativas	87
IV. Une Barque sur l'océan de la suite Miroirs de Maurice Ravel	
IV.1 Importancia de la obra	93
IV.2 Breve biografía del compositor	94
IV.3 Análisis armónico y melódico	97
IV.4 Sugerencias técnico-interpretativas	108
V. Conclusiones	114
VI. Síntesis para el programa de mano	116
VII. Bibliografía	120

Programa del concierto.

**Preludio y Fuga
en Sol sostenido menor BMW 887**

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
8'40"

**Sonata para Piano
en Mi mayor op. 109**

Vivace, ma non troppo
Prestissimo
Gesangvoll, mit innigster Empfindung

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)
24'00"

Miroirs

III. Une Barque sur l'océan

Maurice Ravel
(1875-1937)
8'00"

**Concierto para piano y orquesta
en La menor op. 16**

Allegro molto moderato
Adagio
Allegro moderato molto e marcato

Edvard Grieg
(1843-1907)
30'00"

Duración total del programa: 70'40"

Introducción.

El presente trabajo es un ejercicio de investigación, recopilación de información y análisis de las obras que conforman mi concierto de titulación como pianista. Lo anterior teniendo como objetivos: el conocer y entender de forma profunda dichas obras para poder ejecutar e interpretarlas de la mejor manera posible y el ofrecer algunas sugerencias en este mismo sentido para mis colegas.

En primer lugar, presento la importancia de cada obra dentro del repertorio de todo pianista, tanto en el aspecto técnico como en el interpretativo. Después plasmo los hechos biográficos más relevantes de la vida de cada compositor, el contexto dentro del cual fueron concebidas las obras y las ideas principales que están detrás la creación de cada una de ellas.

Posteriormente, hago un análisis de cada obra, utilizando imágenes de algunos fragmentos de las partituras para ejemplificar los aspectos más importantes de los mismos. Se recomienda al consultar el presente trabajo tener siempre disponibles las partituras completas de cada obra para su mejor entendimiento. Es importante mencionar que el análisis elaborado no siempre es de la misma índole: busqué los elementos más interesantes o innovadores de cada obra y la analicé en función de ellos.

Finalmente hago una serie de sugerencias en cuanto a la ejecución y la interpretación de ciertas secciones de cada pieza en función de la información recabada, del análisis elaborado, de mi experiencia como pianista y del trabajo realizado junto con mi profesor en el montaje del repertorio.

I. Preludio y Fuga en Sol sostenido menor BWV 887 de *El Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach

I.1 Importancia de la obra.

Das Wohltemperierte Klavier (El Clave Bien Temperado) de Bach es una colección de preludios y fugas escritas para clavecín que se compone en realidad de dos obras completamente individuales, dos tomos que fueron completados con un espacio de tiempo considerable entre ellos, veintidós años aproximadamente. El primer tomo fue terminado en 1722 durante su estancia en Cöthen y surgió, en parte, debido a la controversia que había en la época respecto de los diferentes tipos de temperamento o afinación. Los viejos métodos de afinación del clavecín sacrificaban las tonalidades con mayor número de alteraciones en favor de una mejor afinación en las tonalidades con armaduras más simples. Bach con esta obra demostró que se podía interpretar en cualquiera de las veinticuatro tonalidades mayores y menores sin problema utilizando otro tipo de afinación del instrumento que distribuyera de mejor forma entre los doce semitonos las variaciones en exactitud que existían entre los diferentes intervalos, a esta técnica de afinación se le llama temperamento.

El segundo tomo fue completado hasta 1744 cuando el compositor ya se encontraba en Leipzig, y se conocía originalmente con el título de *Veinticuatro nuevos preludios y fugas*. Sin embargo, el valor de este trabajo se equipara al del primer tomo de 1722 y por ello se incluyó bajo el mismo título que este.¹

Más allá de la importancia que tuvo la obra en cuanto a los diferentes tipos de afinación y su desarrollo, *El Clave Bien Temperado* formaba parte importante del programa que Bach utilizaba para enseñar a sus alumnos el arte de la composición así como los diferentes tipos de dificultades técnicas que implicaba la ejecución de sus obras. De acuerdo a diferentes recuentos como el que ofreció Heinrich Nikolaus Gerber, quien fuera su alumno durante los primeros años en Leipzig, los cuarenta y ocho preludios y fugas se encontraban al final de dicho

¹Ebenezer Prout, *Analysis of J. S. Bach Forty-Eight Fugues*, London: Edwin Ashdown, Ltd., 1910, Introducción p. V

programa que avanzaba progresivamente en dificultad iniciando con las invenciones y las suites inglesas y francesas para finalizar con *El Clave Bien Temperado*.²

Una de las características del estilo compositivo de Bach es la combinación entre una construcción sólida de las obras y el virtuosismo instrumental, cualidad que no es mera casualidad si analizamos con cuidado diferentes circunstancias. En primer lugar, el virtuosismo que el compositor obtuvo gracias al hecho de que desde temprana edad estuviera involucrado en diferentes actividades musicales como el canto, la ejecución de instrumentos de teclado y de cuerdas como el violín y la viola. Además, como parte de sus diversas responsabilidades en los diferentes puestos que tuvo a lo largo de su vida, el compositor siempre creó música para sí mismo, para sus alumnos y para los ensambles de los que era integrante o director. Esto significó que en ninguna, o en pocas ocasiones, escribió música para ser ejecutada por músicos aficionados. Por otro lado, también es importante el hecho de que Bach había estudiado y conocía a fondo la música de sus contemporáneos más sobresalientes. Está documentado que gran parte de su formación como compositor fue de cierta manera autodidacta, transcribiendo y estudiando la música de compositores como Froberger, Pachelbel, Vivaldi, Zelenka, Marcello, Frescobaldi, Fisher, Buxtehude, Reincken y Böhm.³ Además de esto, Bach también poseía conocimiento sobre la música de su pasado extendiéndose hasta compositores como Palestrina.⁴

Otro aspecto importante que tiene el estudio de la música de este compositor y en especial del *Clave Bien Temperado*, es la influencia que tuvo en compositores posteriores, tanto en la creación de sus propias obras como en su formación musical. La música de teclado de Bach es probablemente la más accesible de su catálogo y, al mismo tiempo, fue la que tuvo mayor diseminación

² Christoph Wolff y Walter Emery, "Bach, J. S." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, p. 342

³ Christoph Wolff y Walter Emery, "Bach, J. S." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, p. 336

⁴ *Ibidem*, p. 346

en Alemania así como en otros países. Durante el siglo XVIII sus trabajos para clavecín ya estaban disponibles en Italia, Francia, Austria e Inglaterra. A la luz de esto no es de extrañarse que Beethoven, por ejemplo, fuera instruido en los cuarenta y ocho preludios y fugas de Clave Bien Temperado.⁵ Otro ejemplo es el hecho de que Chopin inspirara, hasta cierto punto, su serie de preludios en la obra de Bach.⁶

Dicho todo esto es posible entender la importancia que tiene para cualquier pianista estudiar *El Clave Bien Temperado* que para el mismo compositor ocupaba una de las etapas finales en su programa de estudios. La dificultad técnica que representa ejecutar los preludios y fugas es considerable, no sólo por aspectos como la incomodidad de ciertos pasajes. Además, ejecutar estas obras implica un estudio de su estructura por parte del pianista para poder comprender mejor cómo están construidas y poder darles un sentido más claro. En las fugas también se requiere la habilidad de poder ejecutar de la mejor manera posible la polifonía que puede llegar a ser bastante complicada para la memoria y para generar un discurso musical en el que cada voz sea expresada de manera clara y balanceada respecto a las otras.

⁵ Christoph Wolff y Walter Emery, "Bach, J. S." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, p. 341

⁶ Alfredo Casella, *F. Chopin: Preludi*, Milano: Edizioni Curci, 1958, Prefacio.

I.2 Aspectos Biográficos.

Johann Sebastian Bach, compositor, organista y miembro de una familia de importantes músicos alemanes, nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685. Su padre fue Ambrosius Bach y su madre Elisabeth Lämmerhirt. Johann vivió en Eisenach desde su nacimiento hasta la muerte de su padre en 1695, momento en el que pasaría a estar bajo custodia de su hermano mayor Johann Christoph quien era organista en Ohrdruf.

Durante su infancia, tanto en Eisenach como en Ohrdruf, recibió una educación nutrida que consistió en estudios de teología, lectura, escritura, aritmética, historia, ciencias naturales y canto. En cuanto a su formación musical (aunque no hay certeza de cómo fue esta en sus primeros años de vida) se cree que aprendió de su padre rudimentos básicos para tocar cuerdas y que su hermano Christoph fue de quien recibió sus primeras clases de órgano. Así mismo se cree que durante su estancia con Christoph sería donde comenzaría a desarrollar sus conocimientos en composición por sus propios méritos, copiando partituras de diversos músicos importantes de la época tales como Froberger, Kerll y Pachelbel.

Para 1700 Johann emigraría a Lüneburg en donde recibiría educación en la *Michaelisschule* que consistía en luteranismo, latín, geografía, física y poesía, además de formar parte de un coro en el que posteriormente serviría también como acompañante ya fuese tocando el órgano o interpretando cuerdas. Durante este periodo Johann entraría en contacto con diferentes músicos que serían de importancia a lo largo de su carrera o tendrían alguna influencia sobre él como compositor. Tal es el caso de los organistas George Böhm y de Johann Adam Reincken, de cuyas sonatas el compositor haría algunos arreglos que terminarían siendo piezas para teclado.⁷

La fecha y la razón de la partida de Johann de Lüneburg son desconocidas pero se sabe que posteriormente fungió como músico de la corte menor de

⁷ Christoph Wolff, *The New Grove Bach Family*, London: Macmillan Reference, 1997, pp. 44 - 50

Weimar aunque no se conocen con precisión las circunstancias de dichos servicios. Para 1703 se encontraba ya en Arnstadt como organista de la “nueva iglesia” construida después del incendio de la iglesia de San Bonifacio. Dicho puesto duraría un par de años hasta 1707 cuando Bach lo abandonaría debido a diferencias con las autoridades de la misma y a que obtendría un puesto en Mülhausen, en la iglesia de San Blas. Durante este mismo año el compositor contraería matrimonio con su primera esposa, María Bárbara, y sería también a partir de esta época que el compositor recibiría alumnos constantemente.⁸.

Para 1708, después de que el duque Wilhelm Ernst de la corte de Weimar lo escuchara tocar en un servicio, le sería ofrecido un puesto en ella. Bach aceptó el puesto debido a un mejor salario e influido probablemente también por el embarazo de su esposa, pero además debido a diferencias con su propia congregación. Se sabe que el puesto de organista no le fue concedido de inmediato pero se tiene registro de julio de 1708 de haber sido llamado nuevo organista de la corte, puesto que ocuparía hasta 1714 año en que se convertiría en *Konzertmeister*. Se piensa que el compositor escribiría la mayoría de sus trabajos para órgano durante su estancia en Weimar y se sabe también que sería un periodo importante para la producción de cantatas ya que como *Konzertmeister* tendría la responsabilidad de escribir una cada cuatro semanas. Seis de sus hijos nacerían también en esta área entre los años de 1708 y 1715, entre ellos destacan Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel.

En diciembre de 1716 la corte del duque Wilhelm de Weimar se quedaría sin *Kapellmeister* debido a la muerte de quien ocupaba dicho puesto, sin embargo Bach no sería considerado para tomarlo. Esto, sumado al hecho de que el duque estuviera buscando un remplazo fuera de la corte, le causaría molestia al compositor y sería entonces que se propondría buscar tal posición en otro lugar. El príncipe Leopold de Cöthen le ofreció la posición de *Kapellmeister*, el compositor aceptaría la oferta y sería capaz de tomarla para diciembre de 1717. Esto sin embargo no le sería sencillo; en un inicio el duque Wilhelm se negó a relevar a

⁸ Quien era su prima, hija de Johann Michael Bach.

Bach de su puesto para poder ir a Cöthen y cuando el compositor demandó con mayor ahínco su liberación fue encarcelado por un mes. No sería hasta después de su liberación en diciembre que lograría partir para Cöthen con su familia.⁹

El periodo en que Bach permanecería en Cöthen comprendería de 1717 hasta 1723 y es a este periodo que pertenecen algunos de los trabajos didácticos para teclado más importantes del compositor. Entre estos trabajos se encuentran los *Clavier-Büchlein* hechos para Wilhelm Friedemann Bach y para Anna Magdalena Bach, así como las invenciones a dos voces y las sinfonías cuyo manuscrito original está fechado en 1723. Cabe señalar además que en el *Clavier-Büchlein* dedicado a W. F. Bach ya había versiones tempranas bajo otros títulos de lo que serían las invenciones y sinfonías. No menos importante, el autógrafo del primer tomo de 24 preludios de El *Clave Bien Temperado* está fechado en el año de 1722 en su página titular. Finalmente también en este periodo, específicamente en el año de 1721, el manuscrito autógrafo de los conciertos de Brandemburgo sería dedicado al Marqués Christian Ludwig. Además de lo anterior la vida personal del compositor también tendría un giro importante, en 1720, mientras se encontraba fuera en un viaje con el príncipe Leopold de Cöthen, su primera esposa Maria Barbara fallecería y sería incluso enterrada en su ausencia. Posteriormente en 1721 Bach conocería y se casaría con su segunda esposa, la cantante y clavecinista Anna Magdalena Wilcke.

Bach abandonaría Cöthen para pasar el último periodo de su vida en Leipzig, periodo que comprendería desde 1723 hasta su muerte en 1750. La llegada del compositor a Leipzig se daría debido a su nombramiento como *Kantor* de la *Tomasschule*, posición que le sería concedida luego de formar parte de un proceso de selección en el que competiría junto a Telemann. Cabe señalar que en dicho proceso Telemann así como otro de los participantes declinaron aceptar el puesto por lo que Bach no fue la primera opción para ocuparlo. Además las autoridades que se lo otorgaron no lo veían con buenos ojos, lo tachaban de

⁹ Christoph Wolff, *The New Grove Bach Family*, London: Macmillan Reference, 1997, pp. 51 - 68

mediocre, en especial debido a la negativa de Bach para enseñar latín, que era una de las responsabilidades del *Kantor*.¹⁰

A pesar de las opiniones que las autoridades tenían sobre el compositor su estancia en Leipzig representaría el asumir responsabilidades mucho más demandantes y variadas que las que habría tenido hasta entonces en todos sus anteriores puestos, lo cual contribuiría al constante mejoramiento de sus habilidades. Así mismo Leipzig representaba una mayor seguridad económica, debido al comercio floreciente de la región y a que el compositor tendría como empleador a una magistratura cívica y no a un particular que siempre significaba una situación más inestable.

En Leipzig la mayor parte de las obligaciones de Bach tenían relación con la iglesia: era responsable de la música para los servicios dominicales y las fiestas eclesiásticas, lo cual lo llevó a crear en un tiempo relativamente corto cinco ciclos de cantatas, cada uno conteniendo alrededor de sesenta, significando esto la composición de 300 cantatas entre los años 1723 y 1740. Otras obras importantes pertenecientes a este periodo son: la Pasión según San Juan escrita en 1724 y la Pasión según San Mateo, que tendría su primera aparición pública en 1727, la Pasión según San Marcos y la misa en Si menor, que serían presentadas en público en 1731 y 1733 respectivamente. A pesar de que el enfoque de Bach durante este periodo se mantuvo más en sus labores como *Kantor* sí hubo también trabajos para teclado importantes que fueron producidos en este periodo. Tal es el caso de la publicación de sus seis partitas entre 1727 y 1731, el Concierto Italiano publicado en 1735, los 7 conciertos para clavicordio cuyas transcripciones completas datan de 1739, el arte de la Fuga del que se tienen registros desde 1740, la segunda parte de *El Clave Bien Temperado* que fue completada en 1744, las variaciones Goldberg que datan de entre 1741 y 1742 y finalmente la Ofrenda Musical que, aunque no es una obra exclusivamente para

¹⁰ *Ibidem*, pp. 69 - 81

teclado, tuvo su origen en una improvisación que Bach realizó sobre un tema que el mismo rey proveyó en una visita a la corte de Federico el grande en 1747.¹¹

Hacia sus años finales, posiblemente desde 1740, Bach sufrió de cataratas llegando incluso a quedar totalmente ciego; para el año de 1749 ya no era capaz de trabajar con normalidad. En ese mismo año se le realizarían dos operaciones en los ojos, la primera con relativo éxito, pero no así la segunda, cosa que dejó al compositor bastante debilitado en cuanto a su salud. Finalmente, Bach fallecería el 28 de Julio de 1750, probablemente de un derrame cerebral.¹²

I.3 Análisis amónico- estructural.

Tanto el preludeo como la fuga tienen una estructura muy clara, el preludeo tiene bien definidas no sólo todas sus secciones sino también el plan tonal que se sigue a lo largo de ellas. La fuga por su parte es una fuga doble que tiene una estructura también muy clara en cuanto a la presentación de los temas y el manejo del contrapunto en sus diferentes secciones.

Preludeo.

El preludeo está escrito en una forma binaria con una sección **A** y **B** que tienen repetición. La primera sección inicia en la tónica y concluye en la dominante, por su parte la segunda sección inicia en dominante y concluye el preludeo volviendo a la tónica.

Cada una de estas secciones puede ser subdividida a su vez en 3 partes que están claramente definidas y que denominaremos **a**, **b** y **c** para la sección **A** y **a'**, **b'** y **c'** para la sección **B**. Esto debido a que las tres partes que conforman la sección **B** del preludeo mantienen una estrecha relación con sus correspondientes en la sección **A** reutilizando motivos de forma variada, ya sea transportándolos, transformándolos, combinándolos o haciendo un intercambio de voces. En la siguiente tabla se muestra cómo están distribuidas cada una de estas secciones,

¹¹ Ibidem. pp. 81-109

¹² Ibidem, pp. 110-113

así como las tonalidades en las que inician. Posteriormente se hará un análisis de cada parte.

Sección A			Sección B		
Parte	Compases	Tonalidad inicial	Parte	Compases	Tonalidad inicial
a	1-7	Sol sostenido menor	a'	25-33	Re sostenido menor
b	8-16	Re sostenido menor	b'	34-41	La sostenido mayor
c	17-24	Re sostenido menor	c'	42-50	Sol sostenido menor

Sección A.

Parte a:

Tiene carácter introductorio y presenta material motivico que será reutilizado más adelante. Junto con la parte **b** presentan todo el material con el que está hecho el preludio. No hay grandes inflexiones o modulaciones salvo una, el paso a Fa sostenido mayor en el compás seis, que eventualmente se transformará en su relativo, Re sostenido menor, para llegar a la siguiente parte. Los principales motivos que serán reutilizados en **a'** posteriormente son los mostrados a continuación en la imagen.

13

Parte b:

Es interesante en primer lugar por contener, desde un inicio, material que será reutilizado posteriormente en **b'** haciendo un intercambio de voces. En las siguientes imágenes se muestran los dos motivos principales que se utilizarán para tales efectos y se hace una comparación con su contraparte en **b'**. En la primera imagen se muestra cómo el motivo en el registro grave pasará a estar en el registro agudo; en la segunda imagen podemos ver cómo el motivo marcado en rojo que abre la sección **b** será utilizado durante **b'** como segundo motivo y el que es segundo motivo en **b**, marcado en verde, inicia la parte **b'**.

14

¹³ Franz Kroll, *Das Wohltemperierte Klavier II*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. p. 166

Parte b

8

10

34 Parte b'

35

40

15

Es además en esta parte donde vemos mayor movimiento armónico en la sección **A** ya que se llevan a cabo una serie de inflexiones. Las tonalidades por las que se mueve el preludio durante **b** son vecinos de la tonalidad principal así como sus relativos mayores: Sol sostenido mayor en el compás nueve, Do sostenido menor en el diez, Sol sostenido mayor y Do sostenido mayor en el doce, Fa sostenido mayor y Si mayor ambas en el compás trece, La sostenido mayor en el quince y finalmente al final de esta parte se llega a Re sostenido menor que será la tonalidad inicial de la parte **c**. Es de notar que en los compases doce y trece Bach hace un pequeño recorrido por el círculo de quintas, y es un recurso que se repetirá más adelante en el preludio.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

Parte c:

Es más estable en cuanto las tonalidades utilizadas, no modula frecuentemente como **b**, inicia en re sostenido menor y hay sólo un par de inflexiones hacia la tónica Sol sostenido menor en el compás diecinueve. Posteriormente regresa a Re sostenido menor en el compás veintiuno, pasa por Do sostenido mayor en el veintidós y mediante una serie de acordes disminuidos y el acorde de séptima de dominante llega a la que será la tonalidad con la que cierre la sección **A**, que es Re sostenido mayor.

Sección B.

Parte a':

Es una sección que reutiliza los motivos presentados en la parte **a** de la primera sección. En la imagen que se muestra en la página siguiente se puede observar de qué forma se encuentran relacionados los motivos. Sin embargo, aunque el material motivico es sólo una reutilización de lo presentado con anterioridad, esta parte se diferencia de su igual en la sección **A** debido a que es mucho más dinámica en cuanto al uso de modulaciones e inflexiones.

The image shows a musical score for a piece in G major, divided into two sections: 'Parte a' and 'Parte a''. 'Parte a' consists of the first 24 measures, with measures 1-4 highlighted in red and measure 5 highlighted in green. 'Parte a'' consists of measures 25-31, with measures 25-28 highlighted in red, measure 29 highlighted in green, and measure 30 highlighted in orange. The score includes dynamic markings such as 'piano' and 'forte'. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4.

16

Durante los primeros cuatro compases de esta sección se tocan fugazmente las tonalidades de Do sostenido menor, La mayor, Fa sostenido mayor, Sol sostenido menor y Mi mayor. Los compases 29 al 31 son interesantes ya que Bach, siguiendo con el movimiento armónico constante, hace un recorrido por el círculo de quintas, iniciando en Do sostenido mayor y llegando hasta La mayor, pasando por las 3 tonalidades intermedias. Finalmente, después de pasar por Fa sostenido menor y Sol sostenido menor, Bach aterriza en la siguiente sección en La sostenido mayor.

Parte b':

Como ya se analizó anteriormente, esta sección también reutiliza los motivos de su contraparte en **A**, y dado que la parte **b** originalmente era una parte con mucho movimiento armónico, **b'** también lo es. Inicia en la tónica de La

¹⁶ Ibídem.

sostenido mayor en el compás 34 pero rápidamente cambia y hace una vez más un recorrido por el círculo de quintas, esta vez desde La sostenido mayor hasta llegar a Fa sostenido mayor en el compás 36 y pasando por las 3 tonalidades intermedias. A partir del compás 36 Bach continúa el movimiento armónico pasando por diferentes tonalidades como son Fa sostenido, Re sostenido y Si, todas mayores; seguidas de una serie de acordes dominantes que finalmente llevarán a la tonalidad original en el inicio de la parte **c'**.

Parte **c'**:

Siendo la parte final del preludio, hace uso de los motivos principales de la pieza presentados en la parte **a** de la primera sección, pero transformándolos. El motivo con la apoyatura que se presenta en el segundo compás del preludio se reutiliza primero sin cambios, posteriormente la apoyatura se convierte en nota real y también se realiza una fragmentación o truncamiento sobre el motivo que abre la obra para reutilizarlo en esta sección. Aunado a la reutilización de los motivos iniciales esta parte es mucho más estática armónicamente que las dos anteriores, iniciando en la tónica y haciendo sólo un par de inflexiones a tonalidades vecinas como Do sostenido menor y Sol sostenido mayor para concluir finalmente el preludio en la tonalidad original. Todo esto le da un carácter conclusivo a la parte y, además, hacia la segunda mitad del compás 46 inicia lo que puede considerarse una coda (considerada así debido a la cadencia que le precede en el compás 45 y primera mitad del 46). Además, este último fragmento hace uso de un mismo motivo que desciende por grados conjuntos. La siguiente imagen muestra lo descrito en este párrafo.

Parte a 1

Parte c' 42

Motivo que desciende por grados conjuntos.

Fuga.

Para el análisis de la fuga es importante aclarar el uso de algunos conceptos: en este análisis se tomó como referencia lo expuesto por Ebenezer Prout en su libro sobre las 48 fugas de *El Clave Bien Temperado*.

Sujeto: El tema en el que la fuga tiene su fundación, si hay dos o tres sujetos la fuga se denomina fuga doble o triple respectivamente.

Contrasujeto: Contrapunto que acompaña al sujeto de forma más o menos regular

¹⁷ Ibídem

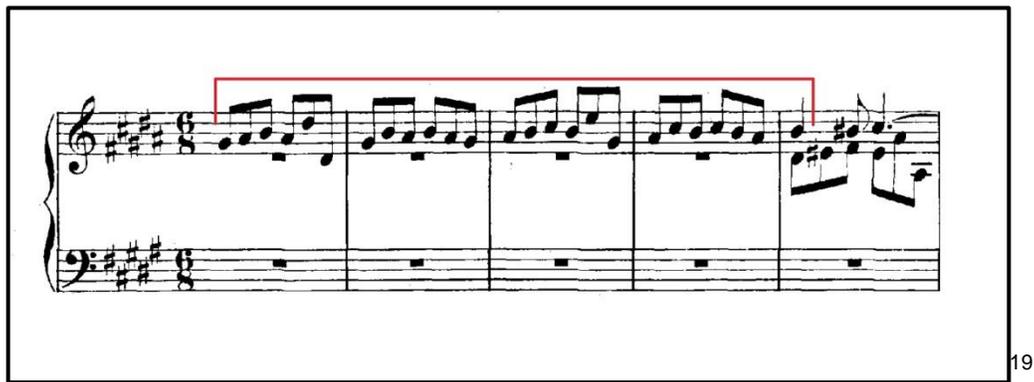
Episodio: Un interludio o porción de la fuga en donde se encuentran ausentes el sujeto y el contrasujeto, generalmente tiene la función de llevar a cabo las modulaciones.

Codetta: Pasaje corto que sirve como apéndice a alguno de los sujetos o contrasujetos, se diferencia del episodio por su longitud y su función. En general proporciona una cadencia a alguna de las entradas del sujeto o contrasujeto.

Coda: Cierre de la fuga, generalmente contiene alguna elaboración del sujeto.¹⁸

Como se mencionó antes, la fuga en esta obra es una fuga doble, construida en tres secciones: la primera presentando un tema o sujeto “1”, la segunda un sujeto “2” y la tercera presentando al mismo tiempo ambos sujetos para finalizar con una pequeña Coda. La primera sección de la fuga abarca del compás 1 al 60, la segunda del 61 al 96 y la última incluyendo la coda desde el 97 hasta el 143. Los elementos motivicos más importantes de la fuga son los siguientes:

- Sujeto 1 (compás 1)



¹⁸ Ebenezer Prout, *Analysis of J. S. Bach Forty-Eight Fugues*, London: Edwin Ashdown, Ltd., 1910, Introducción vi-viii

¹⁹ Franz Kroll, *Das Wohltemperierte Klavier II*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. p. 168

- Contrasujeto 1 (compás 5)

A musical score for Contrasujeto 1 (compás 5). The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, including some notes marked with an 'x'. The lower staff contains a bass line with fewer notes. A red bracket highlights the first four measures of the upper staff.

20

- Sujeto 2 (compás 61)

A musical score for Sujeto 2 (compás 61). The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, including some notes marked with an 'x'. The lower staff contains a bass line with fewer notes. A red bracket highlights the first four measures of the upper staff.

21

- Contrasujeto 2 (compás 62)

A musical score for Contrasujeto 2 (compás 62). The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, including some notes marked with an 'x'. The lower staff contains a bass line with fewer notes. A red bracket highlights the first four measures of the lower staff.

22

²⁰ Ibídem.

²¹ Ibídem, p. 169

²² Ibídem.

- Codetta 1 (compás 9)



Los contrasujetos que corresponden tanto al sujeto 1 como al 2 aparecen sólo en dos ocasiones acompañándolos, pero son importantes en función de que sirven, junto con los sujetos, como base para la construcción del contrapunto de las secciones de la fuga en donde no aparece ninguno de estos cuatro, es decir, las codettas y episodios. Además, el contrasujeto 1 es de especial importancia porque posteriormente el primer fragmento del mismo será utilizado para formular la segunda parte del segundo sujeto. Por último, la primera codetta que va del compás 9 al 12 es muy relevante dado que este material contrapuntístico será reutilizado de manera variada en secciones posteriores de la obra. En las siguientes imágenes se dan algunos ejemplos de cómo estos materiales principales son reutilizados a lo largo de la fuga.

²³ Ibídem. p. 168

Sujeto 1

10

37

128

24

²⁴ Ibídem. p. 168 - 171

Contrasujeto 1

37

84

Sujeto 2

61

25

²⁵ Ibídem. p. 168 - 169

Sujeto 2

75 115

82

The image shows a musical score for 'Sujeto 2' across three systems. The first system contains two staves of music. The second system contains two staves of music, with measure numbers 75 and 115 indicated above the first and second measures respectively. The third system contains two staves of music, with measure number 82 indicated above the first measure. Red boxes highlight specific musical phrases: in the first system, the first two measures of the upper staff; in the second system, the first measure of the upper staff, the first measure of the lower staff, and the last two measures of the lower staff; in the third system, the first two measures of the lower staff. A green box highlights a phrase in the first system, covering the last two measures of the upper staff and the first two measures of the lower staff. Another green box highlights a phrase in the third system, covering the first two measures of the lower staff.

26

²⁶ Ibidem. p. 168 - 171

Contrasujeto 2

Musical score for Contrasujeto 2, measures 65-74. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. A red box highlights a sixteenth-note figure in the bass line at measure 70.

75

Musical score for Contrasujeto 2, measures 75-84. The score continues with the melody and bass line. Red boxes highlight sixteenth-note figures in the upper voice at measures 75 and 76, and in the bass line at measures 78 and 79.

107

Musical score for Contrasujeto 2, measures 95-104. The score continues with the melody and bass line. Red boxes highlight sixteenth-note figures in the upper voice at measures 96, 97, 100, and 101.

115

Musical score for Contrasujeto 2, measures 105-114. The score continues with the melody and bass line. Red boxes highlight sixteenth-note figures in the upper voice at measures 106, 107, 110, and 111, and in the bass line at measures 105 and 106.

²⁷ Ibídem.

Codetta 1

23

41

49

28

En los siguientes esquemas se puede observar la estructura general de la fuga, la aparición de los sujetos y las tonalidades en las que son presentados, la aparición de los contrasujetos a lo largo de ella y, finalmente, las codettas, episodios y la coda final.

²⁸ *Ibíd.* p. 168 -169

Sección A: Presentación del primer sujeto



Sección B: Presentación del segundo sujeto.



Sección C: Presentación de ambos sujetos juntos.



I.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

Tanto en el caso del preludio como de la fuga es muy importante para la interpretación tener clara la estructura armónica y las diferentes secciones que los conforman dado que ello facilitará el poder generar un discurso musical más coherente y dar relevancia a los momentos que por la tensión armónica o por su importancia en el contexto estructural de la obra así lo requieran; es por ello que el análisis hecho anteriormente se concentró en estos dos aspectos.

Preludio

Dado que el ritmo es constantemente de semicorcheas, ya sea en el registro agudo o grave, el preludio puede llegar a tornarse monótono si no se hacen variaciones dinámicas, de articulación o de fraseo, en especial cuando hay motivos repetidos, para ejemplificar cómo se pueden hacer este tipo de variaciones tomemos algunas secciones del mismo.

En la sección **A** cuando los primeros dos compases se repiten, tienen marcada una dinámica de *piano*. Se sugiere aquí que al inicio de la obra se haga un crescendo del primer compás hasta el segundo y llegar a un *mezzoforte* o *forte* que contraste con la dinámica escrita para el compás número 3 en donde se repiten los motivos iniciales. Posteriormente, es importante ejecutar *forte* a partir del compás cinco, no sólo porque es una dinámica escrita explícitamente por el compositor sino porque aquí empieza la exposición de un nuevo motivo. A partir de ahí se puede decrecer progresivamente hasta el octavo compás, para pasar de la parte **a** a la parte **b** de la sección **A** que además inicia ya en otra tonalidad.

En cuanto a la articulación, se sugiere hacer *portato* en las notas con valor de corchea, esto tomando en cuenta que muchos de los motivos escritos con este valor rítmico realizan saltos y haciendo un paralelo con la forma en la que se ejecutarían si fuesen cantados para facilitar dichos saltos. Además, aun en las secciones donde no hay saltos, como en los compases 11 al 13, esta articulación sirve para diferenciar el bajo de los motivos en semicorcheas que ejecuta la mano derecha y que se articulan de forma ligada. Una excepción de esto serían los

lugares en donde Bach marca una articulación diferente, debido probablemente a que en estos lugares las corcheas son apoyaturas armónicas y, por lo tanto tiene más sentido ejecutarlas de la forma como él lo escribió:



The image displays two musical excerpts. The top excerpt shows measures 8 and 10, with red boxes highlighting specific notes. The bottom excerpt shows a longer passage with red boxes highlighting notes in measures 29 and 30.

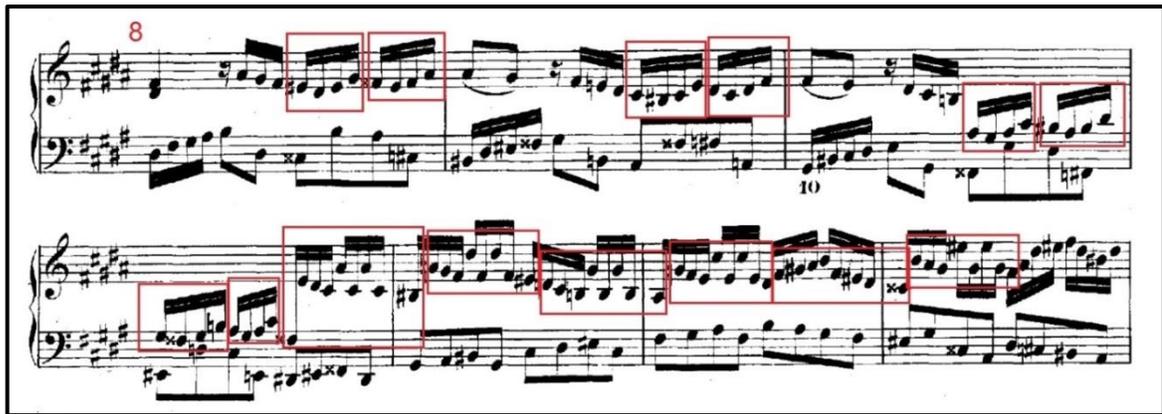
También es importante distinguir las notas que son más importantes en las secciones con semicorcheas continuas, en función de que generan un movimiento melódico implícito que es recomendable resaltar, como ejemplo los siguientes fragmentos:



The image shows a musical score page with four systems of music. Red boxes highlight specific notes in the bass clef of each system, corresponding to measures 4, 18, 45, and 48.

²⁹ Johann Christoph Altnickol (copista), *Das Wohltemperierte Klavier II*, Manuscrito, p. 39

En la parte **b** de la sección **A** es donde se observa la mayor cantidad de movimiento armónico hacia otras tonalidades por lo que habrán de hacerse variaciones dinámicas de acuerdo a la tensión que ello genera. Además en esta sección, que al inicio tiene un motivo en semicorcheas y corcheas y posteriormente una serie de semicorcheas continuas (prácticamente hasta llegar a la siguiente sección), se propone hacer la articulación mostrada a continuación: los recuadros en rojo representan una ligadura sobre el grupo de notas que encierran.



31

Esto con el objetivo de ayudar, junto con los cambios dinámicos, a darle más claridad a la sección, resaltando las notas que conducen las inflexiones armónicas y evitando además que la sección parezca una sola frase demasiado larga.

Para la parte **a'** (sección **B**) del preludio se recomienda seguir un procedimiento similar al anterior en cuanto a la articulación con el fin de mantener consistencia. Por otro lado en **b'** tenemos de nuevo una mayor cantidad de inflexiones y modulaciones hacia otras tonalidades vecinas por lo que la variación en la dinámica es también muy importante.

Finalmente, además de la última cadencia que cierra la obra, hay una más en los compases 45 y 46 por lo que se recomienda hacer un *ritenuto* discreto antes de llegar al compás 46 en donde se continuará *a tempo*. De igual forma es

³⁰ Franz Kroll, *Das Wohltemperierte Klavier II*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. p. 166

³¹ *Ibidem*.

recomendable el *ritenuto* en el último compás para finalizar la obra de una manera más natural, sin que se detenga repentinamente.

Fuga

A lo largo de la fuga y con base en el análisis que se hizo de ella, es recomendable, en primer lugar, resaltar las apariciones de los dos sujetos así como de los contrasujetos en ese orden de jerarquía, esto mediante la dinámica según la voz en la que aparezcan dichos motivos. Durante las codettas y episodios en donde no aparece ninguno de estos elementos, la atención puede centrarse en aquellos contrapuntos que contengan más relación con ellos o también en aquellos contrapuntos que sean derivados de la primer codetta, recordando que algunos de los motivos que presenta son reutilizados constantemente.

En cuanto a la articulación, se sugiere tocar desligados los saltos que contiene el sujeto 1. Tomando en cuenta que se trata de una composición polifónica y haciendo un paralelo a la articulación que se utilizaría si el sujeto fuera cantado, los saltos se ejecutarían desligados porque son más difíciles de cantar ligados que los grados conjuntos. Sin embargo, hay que cuidar que la articulación sea discreta para no interrumpir el flujo de la idea musical. En ese mismo sentido se sugiere cuidar la ejecución de todos los motivos de forma que se piensen como voces cantadas para no caer en un sonido percusivo.

En cuanto al ritmo, es importante siempre dar el valor completo a las notas, especialmente a las notas largas como la que se encuentra en el compás 93. Para ello puede ser recomendable ejecutarlas con una dinámica más fuerte, dada la naturaleza propia del piano, en la cual los sonidos se apagan progresivamente conforme pasa el tiempo. Otro aspecto rítmico a notar es que, a lo largo de la fuga la síncopa tiene un papel protagónico apareciendo constantemente en las diferentes voces, por ello se recomienda tener una consciencia clara de dónde se ubican los tiempos fuertes y los tiempos débiles. También se recomienda no darle más peso a los pulsos que no lo ameriten así como resaltar estos ritmos

sincopados que dan riqueza a la fuga, para este propósito se puede pensar la articulación en las síncopas como se ve en la imagen siguiente.

The image shows a musical score snippet with two systems. The first system starts at measure 8 and the second at measure 15. Both systems are in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The music is written for a single melodic line on a grand staff. Red horizontal lines above notes in measures 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20 indicate a 'Tenuto' (sustained) articulation. The notes are often syncopated, falling on the off-beats.

32

Para finalizar, es importante notar en cuanto a la ornamentación que el segundo sujeto, en el manuscrito original del compositor, tiene en su primera y segunda apariciones un adorno en una de sus notas largas, no así en las apariciones posteriores. Se recomienda entonces ejecutar ese adorno cada vez que aparezca el segundo sujeto, aunque no esté escrito, esto con el objetivo de ser consistente en las apariciones de dicho sujeto.

The image shows a handwritten musical manuscript snippet with two systems. The first system starts at measure 59 and the second at measure 66. The music is written for a single melodic line on a grand staff. Two green rectangular boxes highlight specific notes in measures 60 and 67. Red circles with checkmarks are drawn around these notes, indicating ornaments. The manuscript shows various musical notations, including slurs and dynamic markings.

33

³² Ibídem, p. 168

³³ Johann Christoph Altnickol (copista), *Das Wohltemperierte Klavier II*, Manuscrito, p. 41

II. Sonata op. 109 en Mi mayor de Ludwig van Beethoven

II.1 Importancia de la obra.

Para estudiar la música de Beethoven se ha sugerido desde épocas tan tempranas como 1828 la división de su obra en tres periodos: el primero abarcando desde su nacimiento hasta 1802, el segundo de 1802 hasta 1812 y el tercero de 1813 hasta 1827. Dicha organización de la obra del compositor ha sido por momentos cuestionada como simplista y ha habido algunas otras proposiciones para sustituirla. Sin embargo, para efectos del estudio de la sonata op. 109, consideraremos que la obra pertenece al último periodo creativo de su vida, esto debido no sólo a que fue compuesta en 1820, sino que además, posee características propias de diferentes obras del último periodo.³⁴

La sonata op. 109 en Mi mayor fue compuesta en 1820, aunque no fue publicada sino hasta 1821 por la casa Schlesinger.³⁵ Esos años serían no sólo un periodo de búsqueda creativa para Beethoven sino en general un periodo difícil para cualquier compositor de la época. 1820 sería el año en que aparecerían los últimos trabajos de Weber y Schubert y también el año en el que las primeras obras de Berlioz, Chopin y Bellini verían la luz, es decir, el compositor se encontraba viviendo la transición del periodo clásico hacia el romántico. Como cualquier compositor que enfrenta una transición y un cambio estilístico profundo dentro de su campo creativo, Beethoven tenía un reto intelectual muy grande, fuera consciente de él o no.³⁶

Algunas de las características que responden al reto intelectual que representaba vivir un cambio de época pueden verse dentro de la sonata op. 109. Ejemplo de esto es el desarrollo de un tipo de melodía lenta con carácter de

³⁴ Joseph Kerman, Alan Tyson, Scott T. Burnham "Beethoven, Ludwig van, XI. The three periods" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, pp. 95 y 96

³⁵ Ernesto de la Guardia. *Las sonatas para piano de Beethoven, historia y análisis*. Buenos Aires: Ricordi americana, 1953, pp. 444 y 445

³⁶ Joseph Kerman, Alan Tyson, Scott T. Burnham "Beethoven, Ludwig van, XVI. Late-period style" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, p. 103

himno,³⁷ la evasión de resoluciones de dominante obvias y el uso de recursos como la variación y pasajes con carácter de fuga o contrapuntísticos. Cabe señalar que la variación y la fuga son elementos que Beethoven habría abordado en obras de periodos creativos anteriores, pero la variación como parte importante de obras de gran escala no es frecuente sino hasta su último periodo creativo, además de que se trata de una variación de carácter diferente. La variación explorada por Beethoven en sus obras tempranas tiene un carácter más de ornamentación, en la variación utilizada en obras de su último periodo creativo cada elemento toma una visión muy individual y profundamente reinterpretada del tema original. El tema se ve transformado o reinterpretado hasta sus elementos fundamentales, ejemplo de ello es el movimiento final de la sonata op. 109. De la misma forma el recurso contrapuntístico de la fuga toma una importancia significativa en los últimos trabajos del compositor, casi ninguna obra de gran magnitud de su último periodo carece de una sección de fuga importante y aunque de nuevo, sí hay utilización de este tipo de elementos en otros trabajos tempranos, no son de la magnitud que se da en su último periodo creativo. En la sonata op. 109 podemos encontrar también un ejemplo de esto en la quinta variación del último movimiento.³⁸

Las características anteriores son elementos que Beethoven se encontraba explorando con el fin de combinarlos de manera integral dentro de la forma sonata, una respuesta a los cambios estilísticos que se avecinaban dentro de la música. Por otro lado Beethoven mostraría también un creciente interés por melodías tradicionales, de carácter cantable o incluso de danza, ejemplo de ello son las que aparecen en obras como sus últimos cuartetos. Todo esto son indicios de que el compositor estaba buscando una forma de comunicación más directa y más íntima. En sintonía con el espíritu romántico más temprano estaba buscando una forma de contacto humano a través de la canción simple y sin sofisticación o artificio. El uso del tema de hermandad universal escrito por Schiller en su novena

³⁷ Entendiéndose himno como una melodía sencilla y cantable del tipo que se observa en el tema del último movimiento de la sonata Op. 109

³⁸ Joseph Kerman, Alan Tyson, Scott T. Burnham "Beethoven, Ludwig van, XI. The three periods" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, pp. 103 y 104

sinfonía y la nota escrita en su ciclo de canciones op. 98 que dicta: “Sonando sin los adornos del arte” son indicios de ello. De igual forma el tema simple con el que inicia y termina el último y más extenso movimiento de la sonata op. 109 tiene estas características.³⁹

II.2 Aspectos Biográficos.

Ludwig van Beethoven, nació el 17 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania y es considerado la figura musical dominante del siglo XIX. Debido a su éxito en combinar tradición, exploración, expresión personal y a su importancia como figura clave en la transición entre el periodo clásico y romántico, casi ningún compositor de significancia ha escapado a su influencia.

Poco se sabe con certeza sobre sus primeros años de vida pero está claro que recibió desde temprana edad instrucción en piano y violín por parte de su padre Johann van Beethoven quien fue músico de la corte del Electorado de Colonia. Su primer concierto público fue a la edad de 7 años interpretando diversos conciertos para instrumento de teclado. Posteriormente, a partir de los 8 años, recibió clases de diversos músicos de la corte de quienes aprendería teoría musical así como a tocar viola y órgano.

Su primer maestro de importancia, Christian Gottlob Neefe, llegaría a Bonn en 1779. Neefe llegó como director de una compañía musical, posteriormente pasaría a ser organista de la corte y en dicho puesto Beethoven fungiría como su asistente. Neefe tenía una impresión muy buena de Beethoven dejándolo a cargo de sus tareas cuando se encontraba ausente y llegando incluso a compararlo con Mozart, como lo muestra la siguiente cita de una de sus cartas:

Este joven genio merece ayuda para poder viajar. Seguramente se convertiría en un segundo Wolfgang Amadeus Mozart si continúa de la misma forma que como empezó⁴⁰

³⁹ ibidem

⁴⁰ Joseph Kerman, Alan Tyson, Scott T. Burnham “Beethoven, Ludwig van” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, p. 73

Durante este periodo, bajo la instrucción de Neefe, Beethoven tendría un desarrollo musical considerable debido a varias circunstancias, entre ellas el hecho de que lo hicieran clavecinista de la orquesta, lo cual le permitiría familiarizarse con todas las óperas de la época. Además, en este periodo el compositor haría sus primeras publicaciones siendo su primera obra publicada las Variaciones sobre la Marcha de Dressler y posteriormente las tres sonatas dedicadas al Elector Maximilian Friederich.⁴¹

Para 1785, a la edad de 15 años, la reputación como virtuoso del compositor ya estaba extendida, había comenzado a dar clases de piano y había logrado obtener su primer puesto oficial con salario como: “asistente del organista de la corte”. En 1787 Beethoven visitó Viena y aunque no se sabe con claridad el propósito exacto del viaje, es casi seguro que tuviera contacto con Mozart y recibiera algunas lecciones de él. Se sabe también que no permaneció más de dos semanas en el lugar dado que recibiría noticias de la salud deteriorada de su madre, quien finalmente fallecería en julio de ese año. Estos años serían para Beethoven algunos de los más turbulentos dada la circunstancia de la muerte de su madre así como el hecho de que el compositor no se encontraba en un buen lugar económicamente y sumado a que su padre habría caído en un alcoholismo crónico posterior a la muerte de la misma.

Hacia 1789 el compositor tomaría una decisión en cuanto a su situación familiar que tendría gran influencia en su vida: Beethoven se pondría al frente de la familia y se haría cargo de sus dos hermanos, esto después de pedir a la corte que se le otorgara la mitad del salario de su padre para poder sostenerlos. Sería también a partir de este año que las cosas mejorarían para el compositor ya que comenzó a tocar la viola en diferentes orquestas de su área en las que se vería rodeado de excelentes músicos. Además, comenzó a retomar su actividad como compositor gracias a diferentes comisiones por parte de la corte y de amigos cercanos pertenecientes a la aristocracia. Entre las obras creadas para estas comisiones se encuentran un par de cantatas, *Ritterballett* que es música hecha

⁴¹ Ibidem. La traducción es del autor de este texto.

para un ballet producido por el conde Waldstein y un conjunto de variaciones sobre el tema de la arieta “*Venni Amore*” de Vincenzo Righini.⁴²

En los años de 1790 y 1791 Beethoven sería ya no sólo reconocido por los músicos profesionales de la región donde vivía, sino que habría formado también un círculo de amigos y admiradores pertenecientes a la aristocracia lo cual le traería no sólo diferentes comisiones de obras sino también oportunidades para presentarlas. Muchas de sus composiciones tempranas fueron dedicadas a miembros de un club conocido como *Zehrgarten* el cual era el centro de la vida intelectual en Bonn y que pertenecía a la familia Koch, quienes son sólo uno ejemplo de las amistades acomodadas que el compositor logró procurarse. Así mismo, fruto de estas amistades, el compositor tendría otras oportunidades que finalmente contribuirían en su formación, tal es el caso de la visita que hizo al famoso pianista de la época Johann Franz Xaver Sterkel. Más significativamente sería la palabra del Conde Waldstein, con quien el compositor tendría una relación tanto de amistad como de patronato, la que probablemente influenciaría el hecho de que viajara para estudiar con Joseph Haydn. En 1792 luego de que el compositor mostrara a Haydn una de sus cantatas y recibiera su aprobación, el elector, a quien correspondía pagar por el viaje y los gastos de hospedaje de Beethoven, hizo los arreglos para que este fuese a estudiar Viena.⁴³

Sería en noviembre de 1792, a sus 22 años, que Beethoven arribaría a Viena, ciudad en donde pasaría el resto de sus días. La instrucción con Haydn duraría un año aproximadamente dado que este partiría hacia Londres en enero de 1794. La relación entre alumno y maestro sería turbulenta, en parte tal vez debido a la diferencia en los temperamentos de ambos; Haydn esperaba aprobación y cariño de su pupilo más brillante y Beethoven por su parte era demasiado desconfiado como para conceder esto. La relación se tornaría aún más turbulenta cuando Beethoven comenzó a sospechar, aunque sin pruebas contundentes, que su maestro no tenía buenas intenciones y que tal vez incluso

⁴² Ibidem p. 74

⁴³ Ibidem. p. 75

estaba sabotando su aprendizaje, aunque cabe señalar que algo que pudo contribuir a estos pensamientos es que la instrucción de Haydn no fue muy consistente. Se conocen algunos ejercicios en contrapunto de especies que Beethoven realizó y que contienen correcciones esporádicas de Haydn, y no está claro si también recibió instrucción en composición libre.

Posteriormente Beethoven tomaría clases con otros dos maestros, Johann Georg Albrechtberger y Antonio Salieri con quienes tendría una instrucción algo más estable. Con Albrechtberger ampliaría su formación en contrapunto y bajo la tutela de Salieri se adentraría en estudiar la aplicación de textos en italiano a la música, cosa que, sin embargo, Beethoven nunca llegaría a dominar del todo bien.⁴⁴

Además de sus estudios, una de las primeras tareas de Beethoven en Viena sería establecerse como intérprete y compositor, cosa que le resultaría relativamente sencilla. Beethoven estaba en posición de ser presentado ante los mejores círculos aristocráticos debido a que ya tenía amistades con personas de la nobleza; es el caso de la previamente mencionada relación con el Conde Waldstein, quien estaba emparentado de una forma u otra con las diferentes casas de la nobleza austriaca, bohemia y húngara. Así mismo, su fama había sido esparcida por integrantes de la nobleza que habían visitado Bonn con anterioridad y el hecho de ser alumno de Haydn le otorgaba también un reconocimiento.⁴⁵

Aunado al hecho de que Beethoven se encontraba en una buena posición para acercarse al círculo aristocrático en Viena, otro factor que le facilitó establecerse y tener actividades prolíficas fue el hecho de que dicho círculo era notablemente devoto a la música. Sobrepasaba en ello a la aristocracia en cualquier otra parte de Europa durante aquel tiempo y gastaba gran parte de su tiempo y fortuna en la complacencia de sus gustos musicales. Durante este periodo Beethoven recibiría alojamiento en diferentes propiedades de la aristocracia vienesa y tendría presentaciones particulares en ellas también.

⁴⁴ Ibidem. p. 76

⁴⁵ Ibidem. pp. 76 -77

Algunos de los trabajos publicados en este periodo de 1793 a 1796 son sus Variaciones para violín y piano sobre el tema de Mozart *Se vuol ballare* que sería su primera publicación ya en Viena, además de sus tríos para piano op. 1 y las sonatas para piano op. 2, que serían dedicadas a Haydn. Así mismo, en este periodo serían las primeras presentaciones en público de sus dos primeros conciertos para piano que, sin embargo, no serían publicados hasta años después.⁴⁶

Entre 1794 y 1795 los hermanos del compositor, Nikolaus Johann y Caspar Carl, lograron establecerse en Viena y ser financieramente independientes. Cabe recordar que, posteriormente a la muerte de su madre, Beethoven había adquirido por decisión propia la responsabilidad de sostenerlos financieramente. Es así que, una vez adquirida su independencia económica, el compositor se vio en posibilidad de buscar una audiencia más amplia y nuevos horizontes. A partir de 1796 se embarcaría en una gira de conciertos a lo largo de diferentes ciudades europeas como Praga, Dresden, Berlín y Bratislava. Los años de 1797 y 1798 verían la publicación de varias de sus obras, entre ellas algunas sonatas para piano y trabajos de música de cámara. Es probable también que en estos años algunas ideas e inquietudes importantes se implantaran en la mente del compositor. Una de ellas fue la idea de hacer una sinfonía dedicada a Napoleón Bonaparte, pero otra inquietud que tal vez tuvo un mayor impacto en su práctica, fue el hecho de verse retado por la calidad de los trabajos de quien alguna vez fuera su maestro. Para 1795 y 1796 Haydn estaría completando algunas de sus sinfonías más sobresalientes y en 1797 publicaría también una serie de seis cuartetos de la más alta calidad. Todo lo anterior haría a Beethoven embarcarse en el reto de crear un conjunto de cuartetos para el año de 1798, un área hasta entonces inexplorada por él. Finalmente, se ha especulado que a partir de estos retos, tanto el que representaba el género de la sinfonía como el de los cuartetos, Beethoven pasaría de escribir sus trabajos en hojas sueltas de papel pautado a

⁴⁶ Ibidem. p. 77

hacerlo en libros completos del mismo papel. Dichos libros de bocetos se acumularían y los conservaría hasta el final de sus días muy cerca de él.⁴⁷

Sería en 1801 que el compositor compartiría por primera vez con amigos el muy conocido hecho de padecer una sordera progresiva que lo perseguía desde un par de años atrás. Franz Gerhard Wegeler, quien era médico, y Karl Amenda, quien era teólogo y violinista, serían las dos primeras personas con quien Beethoven compartiría mediante correspondencia su condición. La fecha exacta en la que el compositor comenzó a notar los primeros síntomas de sordera no está establecida, algunas declaraciones de él mismo apuntan al año 1796 pero otras sugieren fechas posteriores. En cualquier caso, acostumbrado a padecer constantemente dolores abdominales y episodios de fiebre, el compositor probablemente no le daría mucha importancia a la pérdida esporádica de la audición o a una disminución de la misma y sólo comenzaría a preocuparse al percatarse de que el mal era progresivo y probablemente incurable. Dada la descripción de sus síntomas hay un consenso general entre otólogos modernos de que la condición que el compositor padecía era otosclerosis múltiple.⁴⁸

La condición auditiva del compositor traería desde luego consecuencias para su vida, no sólo como músico, sino también en el aspecto social. En correspondencia con sus amigos cercanos se constata que cuando más sufría por su condición era cuando se encontraba en contextos sociales y que poco a poco se vio obligado a evitar dichos contextos. El alejarse de la interacción social hizo que se le viera como un misántropo, cuando en realidad no lo era. Irónicamente, a pesar del mal que lo aquejaba, serían también estos años muy prolíficos para Beethoven, seis o siete editores competían por cada uno de sus nuevos trabajos; su nivel como pianista había mejorado considerablemente y siempre se encontraba trabajando en tres o cuatro obras al mismo tiempo.⁴⁹

⁴⁷ Ibidem. pp. 78 y 79

⁴⁸ Ibidem. p. 80

⁴⁹ ibidem

El compositor pasaría la primavera de 1802 en Heiligenstadt en donde escribiría un documento que ha pasado a la historia y que en cierta medida representa una aceptación de su condición y del destino en sí mismo. El documento, conocido como el testamento de Heiligenstadt, está dirigido a sus dos hermanos. En él Beethoven se defiende de las acusaciones de misantropía que la sociedad le hacía y, dado que su audición no había mejorado, parece aceptar que su enfermedad es permanente. En el documento declara que aunque ha descartado la noción del suicidio, está listo para afrontar la muerte en cualquier momento que esta se presente.⁵⁰

Posteriormente al testamento de Heiligenstadt, el compositor pareció recuperarse rápidamente del pesar que representaba su condición, o al menos eso parece indicar el arduo trabajo al que se sometió en años posteriores y que sería indicativo, tal vez, de la decisión de no permitir que su sordera afectara su carrera musical. Entre las tareas que lo ocuparon durante el año de 1803 estaría su incursión en un género que era el camino hacia la fama en aquel tiempo: la ópera, incursión que, sin embargo, nunca llegaría a rendir frutos. Después de enfrentar diferentes cancelaciones, presentaciones no exitosas y otros contratiempos entre 1803 y 1806, Beethoven terminaría produciendo la música sólo para una ópera: *Fidelio*, que sería presentada en 1805, 1806 y posteriormente con cambios en 1814. Sin embargo, en otros géneros el compositor tendría años bastante prolíficos, algunas de sus obras más importantes aparecerían a partir de ese mismo año. En 1803 se encontraría escribiendo la sinfonía *Heroica* y la sonata *Waldstein*, para el año siguiente comenzaría a escribir la sonata *Appassionata*, que sería terminada en 1806. De igual forma, en este año completaría su cuarta sinfonía y su cuarto concierto para piano, para 1807 terminaría la quinta sinfonía, en 1808 la sexta sinfonía *Pastoral* y en 1809 la sonata titulada *Das Lebewohl*.⁵¹

En los años subsecuentes la salud de Beethoven seguiría sin ser buena, lo cual le llevaría a consultar a diferentes médicos sin obtener mucho éxito. Así

⁵⁰ Ibidem. p. 81

⁵¹ Ibidem. pp. 81 a 85

mismo en 1812 el compositor tendría otra crisis emocional alimentada principalmente por dos eventos. El primero, un enfrentamiento con su hermano Johann derivado de que el compositor intentara intervenir en su vida privada, tratando de terminar una relación que su hermano sostenía con una mujer. En segundo lugar, de este año data una carta que ha sido conocida como la carta a “la amada inmortal”, dicha carta deja ver el involucramiento sentimental que el compositor tenía con una mujer de la que hasta la fecha no se conoce con seguridad su identidad. Lo cierto es que al parecer la relación nunca fue fructífera y, sin embargo, sí representó para Beethoven un torbellino emocional, no sería el primer intento de relación fallido que tendría y además sería esta la única mujer a la que Beethoven se referiría con el pronombre en alemán *du* que es de carácter mucho más íntimo.⁵²

En esta época, además, las finanzas del compositor también sufrirían, esto dada la depreciación de la moneda austriaca como resultado de la guerra contra Napoleón, así como otros factores que evitaron que el compositor recibiera el dinero que le era otorgado por algunos de sus mecenas aristocráticos. Debido a las anteriores situaciones, tanto personales como financieras, hay indicios de que el compositor caería en depresión y su producción artística disminuiría. Dichas dificultades económicas son probablemente también lo que empujaría al compositor a volverse una figura más pública y social para el año siguiente. Uno de los eventos que hicieron esto posible fue la asociación en 1813 con Johann Nepomuk Maelzel (inventor del metrónomo) para escribir una pieza que celebrara una de las victorias del ejército de Wellington. La pieza fue aclamada y presentada en más de una ocasión lo que propició diferentes oportunidades para la carrera de Beethoven, tal es el caso de la reaparición de su ópera *Fidelio*. Sería 1814 probablemente el año en que la admiración del público y la fama llegarían a niveles pico en la carrera de Beethoven.⁵³ Este mismo año el compositor sería poseedor no sólo de fama sino también de una buena cantidad de dinero que invertiría en acciones bancarias, sin embargo, para 1815 la muerte de su hermano

⁵² Ibidem. pp. 86 y 87

⁵³ Ibidem. pp. 87 y 88

Caspar Carl llegaría a causar de nuevo infelicidad y ansiedad en la vida del compositor no sólo debido a su muerte, sino también al hecho de que en su testamento, asignaría parte de la tutela de su hijo Karl a Beethoven, tutela que compartiría con Johanna, la viuda de su hermano. Para Beethoven esta sería una oportunidad, en cierta medida, de llenar un vacío que había en su vida debido a los diversos intentos fallidos que habría tenido al tratar de encontrar una pareja con quién construir una familia. Pero para lograr esto, tendría que conseguir que la tutela de su sobrino pasara por completo a él, cosa nada sencilla ya que además, su relación con Johanna, la madre del niño, era pésima. La lucha por la posesión de la custodia de su sobrino duraría alrededor de cuatro años y estos serían seguidos por otros seis, en donde el cuidado y crianza del niño recaerían sobre el compositor.⁵⁴ Los años subsecuentes a la muerte de su hermano fueron poco productivos para el compositor debido a la situación que Beethoven enfrentaba con la tutela de su sobrino. La batalla legal con la madre del niño, el enfrentar hacerse cargo del mismo y mantener un hogar probarían ser tareas difíciles para Beethoven. Además, para 1818 su sordera sería prácticamente total y sus conversaciones tendrían que llevarse a cabo mediante pluma y papel.

No sería sino hasta otoño de 1817 que el compositor parecería comenzar a recuperar el paso en cuanto a su producción musical, comenzando a trabajar en una de sus últimas sonatas, la conocida con el título de *Hammerklavier*. Para 1819 iniciaría también el trabajo en un conjunto de variaciones sobre un tema de Anton Diabelli y en 1820 se comprometería a producir tres sonatas para el editor alemán Adolf Martin Schlesinger. La primera de las tres sonatas en ser completada sería la op. 109 en Mi mayor, la cual quedaría lista para el otoño de 1820, las otras tres, sin embargo, no serían completadas sino hasta 1821 debido a episodios de enfermedad. Para 1822 el compositor empezaría a trabajar también en su novena sinfonía que tendría su primera presentación pública en el año de 1824. Ya para

⁵⁴ Ibidem. p. 89

sus años finales Beethoven se embarcaría en la composición de una serie de cuartetos que verían la luz entre 1825 y 1826.⁵⁵

1826 sería, una vez más, un año turbulento para Beethoven: la relación con su sobrino nunca resultó fácil, pero sería este año en el que dicha complejidad alcanzaría un pico. Karl cometió un intento de suicidio que traería fuertes repercusiones para el ánimo y la salud del compositor y para diciembre de ese año sería cuando la enfermedad de Beethoven se vería manifestada de forma definitiva.

Beethoven desarrolló ictericia e hidropesía, había poco que los doctores pudieran hacer pero continuaron atendiéndolo y drenando los fluidos de su cuerpo entre diciembre de 1826 y febrero de 1827. Finalmente el compositor fallecería el 26 de marzo de 1827 y su funeral sería un evento para la sociedad vienesa, se estima que diez mil personas participaron en la procesión fúnebre.⁵⁶

II.3 Análisis armónico y estructural.

Como se mencionó anteriormente, durante el último periodo creativo de Beethoven sus sonatas estuvieron marcadas por una clara exploración en la manera de combinar diferentes recursos dentro de esta forma tradicional. La sonata Op. 109 en Mi mayor es un ejemplo de esta combinación de recursos; donde encontramos a lo largo de la sonata variaciones y utilización por momentos de contrapunto casi a la manera de una fuga. Además, cada movimiento contrasta con los demás debido a su construcción y carácter diametralmente opuestos. El primer movimiento, aunque se apega a la forma sonata tradicional, no lo hace de forma ortodoxa y tiene un marcado carácter improvisado. El segundo movimiento está construido también con la forma sonata tradicional, aunque ya de manera mucho más estricta y sin el carácter improvisado del primer movimiento. Por último, el tercer movimiento es un tema con variaciones⁵⁷ de un nuevo tipo que no

⁵⁵ Ibidem. pp. 90 - 94

⁵⁶ Ibidem. pp. 94-96

⁵⁷ A. Forbes Milne, *Beethoven, The pianoforte sonatas, book one*, London: Oxford University Press, 1952, pp. 56 - 61

son de carácter meramente ornamental sino que deconstruyen el tema hasta sus aspectos más básicos.⁵⁸ También es notable el hecho de que los dos primeros movimientos de la sonata son mucho más cortos que el último y esto le da una estructura única, como la que tiene cada una de las sonatas de su periodo creativo final.⁵⁹

El análisis de cada movimiento de la sonata se realizará en función de sus cualidades particulares para así poder entender la relación y el contraste que cada movimiento establece con los otros dos. De esta forma se podrá interpretar la obra de una manera coherente.

I. **Vivace, ma non troppo.**

La estructura de este movimiento puede ser difícil de definir en función de que, aunque contiene una exposición, desarrollo y recapitulación concordantes con la forma sonata tradicional, también contiene una sección final que tendría que ser considerada como una Coda inusualmente larga. Sin embargo, dicha sección también podría hacer que se entendiera la estructura del movimiento no como una forma sonata tradicional sino como una forma binaria del tipo **ABA'B'**. En este análisis se optó por la primera de las dos opciones por considerar que si se optara por la segunda la sección **B'** tendría una construcción un tanto inusual y contrastante con su semejante **B**. Finalmente, un movimiento de sonata como este, perteneciente al último periodo creativo del compositor, es difícil de encerrar en un análisis formal tradicional y el utilizar un modelo u otro no es realmente lo más relevante, sino justamente el tomar consciencia de la experimentación que Beethoven llevó a cabo en sus últimos trabajos. Dicho lo anterior, la estructura y el plan tonal de este movimiento se organizan como se observa en la siguiente tabla.

⁵⁸ Joseph Kerman, Alan Tyson, Scott T. Burnham "Beethoven, Ludwig van, XI. The three periods" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, pp. 103 y 104

⁵⁹ Eric Bloom, *Beethoven's pianoforte sonatas discussed*, New York: Da Capo 1928, p. 224

Sección	Número de compases	Plan tonal
Exposición	1-15	Mi mayor - Si mayor
Desarrollo	16-48	Si mayor- Mi mayor
Recapitulación	48-66	Mi mayor- Mi mayor
Coda	66-98	Mi mayor – Mi mayor

Cabe señalar que las frases iniciales de cada sección comienzan en anacrusa, de modo que cada sección inicia a la mitad del mismo compás en donde termina la sección anterior. Además, aunque el plan tonal general parece bastante sencillo a primera vista, dentro de cada sección la pieza se mueve por diversas regiones tonales.

Exposición.

Contiene los dos temas principales que son el origen de todo el movimiento, ambos temas son completamente contrastantes: tienen diferente carácter, ritmo, *tempo* y están escritos en distintas regiones tonales. El primer tema que designaremos como **a** va del compás 1 hasta el 8, está marcado en un *tempo vivace ma non troppo*, inicia en la tonalidad de mi mayor y cierra modulando hacia la dominante. El segundo tema **b** va del compás 9 al 15 e irrumpe en el movimiento de manera brusca, contraponiéndose al primer tema. Este segundo tema marcado con la indicación *adagio espressivo*, inicia con un acorde disminuido de forma arpegiada que rompe con la intención del final del primer tema de modular hacia la dominante. Dicho acorde abre camino para que el centro tonal se mueva brevemente hacia Do sostenido menor en los compases 10 y 9 y también a Re sostenido menor en el 13 para finalmente definirse y retomar el camino hacia Si mayor. Además, mientras se sigue este plan tonal el compositor

hace uso de figuraciones rítmicas y arpeggios a lo largo de todo el teclado que le dan a este segundo tema un carácter más improvisado: los motivos melódicos formales se ven casi totalmente ausentes a diferencia de la melodía que se observa claramente en el primer tema.

Desarrollo.

Esta sección es rítmicamente constante a lo largo de toda su duración, la figuración rítmica utilizada proviene del primer tema de la exposición y en ese sentido hay también melodías claras en todo momento. Sin embargo, el interés de esta sección de desarrollo recae en el hecho de que la armonía va explorando diferentes regiones tonales y de que las frases melódicas se suceden unas a otras sin descanso e incluso entrelazándose: en donde termina una frase armónico-melódica inicia la siguiente. Cabe señalar que el compositor marca una frase larga desde el compás 21 hasta el 35, sin embargo, analizando la armonía y las resoluciones en los enlaces de acordes, esa frase puede dividirse en frases más cortas. Finalmente, también es notable que la manera en la que esta sección puede dividirse en frases más cortas no es del todo obvia y cada frase tampoco tiene una longitud muy ortodoxa. En las siguientes imágenes la división de las frases se muestra con líneas en rojo y también se indican las regiones tonales por las que pasa el desarrollo del movimiento.

Si mayor

Tempo I

dolce

Sol sostenido menor

sempre legato

cresc.

Si mayor

cresc.

Re sostenido menor **Fa sostenido mayor**

sfp *sfp* *sfp*

60

⁶⁰ Bertha Antonia Wallner, *Klavier sonaten, Band II*. Duisburg: G. Henle, 1952, p. 274

Re sostenido menor

Fa sostenido mayor

Si mayor

sempre legato

sfp

cresc.

f

61

Re exposición.

La re exposición de los temas **a** y **b** se da de forma casi exacta con tan sólo algunas diferencias. En primer lugar, el tema **a'**, aunque inicia repitiéndose en la tónica como en su forma original, es modificado en sus últimos compases. Esta vez ya no se mueve hacia la dominante como lo hacía originalmente, sino que concluye en la tónica y esto permite que **b'** pueda ser re explorado ahora en una región tonal diferente que la de **b**. En la imagen siguiente se marca en rojo la parte de la melodía que se repite idéntica en **a** y **a'**. Cabe señalar que parte de la

⁶¹ Ibidem.

melodía sí cambia en su registro. De los compases 52 al 54 la encontramos en el registro grave en lugar de en la voz superior como originalmente se encontraba. También se marcan en azul en la imagen los compases finales de **a'** que se modifican y hacen posible la llegada a **b'**.

62

El tema **b'** tiene las mismas características que su contraparte original: irrumpe de la misma forma brusca el avance de **a'** con un cambio de *tempo*, carácter e iniciando con un acorde disminuido. Las figuraciones de arpeggios siguen presentes, aunque no idénticas a las de **b**, las inflexiones a otras tonalidades también se mantienen pasando no sólo por Fa sostenido menor en el compás 58 sino también por una tonalidad algo más lejana, Do mayor, en los compases 61 y 62. Finalmente, **b'** cierra regresando a la tónica Mi mayor para dar paso a la Coda final.

Coda.

La coda de este movimiento es inusualmente larga, e incluso podría dividirse en 3 secciones diferentes: la primera del compás 66 al 74, la segunda del

⁶² Ibidem. p. 275

75 al 85 y la última del 86 al 98. La primera y última secciones están construidas con la misma figuración rítmica utilizada al inicio del movimiento en el tema **a**. La segunda sección de esta coda es un contraste, está hecha utilizando únicamente acordes que se mueven al ritmo de negras a diferencia de la figuración rítmica utilizada en la primera y tercera secciones. Finalmente, durante esta coda el centro tonal no se ve afectado casi nunca, salvo una pequeña inflexión a Fa sostenido menor en los compases 78 al 81, la coda mantiene siempre su centro en la tónica, Mi mayor. El movimiento termina con un juego de resoluciones entre la región de dominante y tónica que finalmente se detiene sobre la tónica. Dicho acorde enlazará de manera sencilla con el inicio del siguiente movimiento que está escrito en el homónimo menor.

II. Prestissimo.

Este movimiento, a pesar de estar construido también con la forma sonata tradicional, contrasta con el anterior en cuanto a su carácter. Los factores que contribuyen a esto son: (1) El *tempo*, que se mantiene estable durante todo el movimiento. (2) El hecho de que tenga su centro tonal ahora en Mi menor y no en Mi mayor, lo cual, aunado al *tempo* y a las constantes figuraciones rítmicas de corcheas, le dan al movimiento un carácter muy contundente. (3) La textura, que ahora es mucho más contrapuntística a lo largo del movimiento. (4) Una construcción mucho más tradicional de los temas presentados ya sin el carácter improvisado del primer movimiento.

La estructura y el plan tonal general de este movimiento se muestran en la tabla de la página siguiente.

Sección	Número de compases	Plan tonal
Exposición	1 – 65	Mi menor - Si menor
Desarrollo	66 - 104	Si menor- Mi menor
Recapitulación	105 - 167	Mi menor- Mi menor
Coda	168 - 177	Mi menor – Mi menor

Exposición.

Esta sección puede dividirse en tres partes, un primer tema **a** que va del compás 1 al 24, posteriormente un puente de ocho compases y finalmente un tema **b** que va del compás 33 al 65. El tema **a** consta de una frase inicial de ocho compases y dos repeticiones de la misma; dichas repeticiones, aunque diferentes en material melódico, conservan la misma base rítmica. Además, esta frase inicial de ocho compases del movimiento contiene elementos que serán reutilizados para la construcción del resto del mismo. No sólo la parte melódica de estos primeros ocho compases escrita en la clave de sol será reutilizada, también el motivo de octavas que se encuentra en el bajo tomará importancia a lo largo del movimiento. Cada una de las repeticiones que se hace de la primera frase de ocho compases, se hace modificándola en cuanto a su altura y con una textura contrapuntística cada vez más densa.

Posterior al primer tema **a** se encuentra un pequeño puente de ocho compases que modula a Si menor y conduce al tema **b** de la exposición. Dicho tema **b** está rítmicamente construido con los mismos elementos del tema **a**, pero combinándolos o variándolos. Este tema también tiene una textura contrapuntística en un inicio, del compás 33 al final del 42. Posteriormente, encontramos una contraposición rítmica interesante, el ritmo constante de octavos

de la mano izquierda contrasta con las frecuentes síncopas que ejecuta la mano derecha del pianista en los compases 43 al 55. La última sección de este tema **b** se construye utilizando la escala de Si menor y haciendo un intercambio contrapuntístico interesante entre las voces como se ve en la imagen:

63

El tema **b** de la exposición es además mucho más dinámico armónicamente que el primero, mientras que **a** se mantiene prácticamente todo el tiempo en la tonalidad principal de Mi menor, en **b** encontramos inflexiones a tonalidades como Fa sostenido menor en el compás 43 y Do mayor en los compases 49 a 55. Así mismo estas inflexiones se llevan a cabo mediante una serie de acordes de séptima disminuida que hacen aún más inestable la sección que va del compás 43 al 55, en donde también se encuentra la inestabilidad causada por el contraste rítmico entre lo que ejecuta el pianista en cada mano. La última sección del tema **b** toma una dirección más clara estableciendo la tonalidad de Si menor en los compases 56 al 66 para llegar así a la sección de desarrollo.

⁶³ Ibidem. p. 278

Desarrollo.

La sección de desarrollo del movimiento está construida en principio por una pequeña cita del tema inicial del mismo, aunque también podría pensarse este fragmento, que va del compás 66 al 69, como un enlace entre la sección de exposición y el desarrollo. Posteriormente a este fragmento la sección está construida totalmente utilizando la figura rítmica presentada al inicio del movimiento en el bajo. Los compases 70 al 82 de esta sección son un tratamiento en canon de dicho motivo rítmico y del compás 83 al 104 encontramos este motivo utilizado algunas veces fragmentado y otras completo, además de re-armonizado. Todo lo anterior se ilustra en las siguientes imágenes:

Prestissimo

Motivo original

Reutilización en cánon

64

⁶⁴ Ibidem. pp. 276 y 278

Fragmentación del motivo

Armonización del motivo

pp

65

De acuerdo a la forma sonata tradicional el movimiento armónico de la sección de desarrollo tendría la finalidad de regresarnos a la tonalidad original de Mi menor, para así llevar a cabo la recapitulación, sin embargo, veremos que aquí el regreso a dicha tonalidad original no es tan ortodoxo. A lo largo de esta sección se pasa de Si menor a Do mayor hacia el compás 83, posteriormente a La menor brevemente en el compás 90 y, aunque para los compases 97 a 99 hay una cadencia que delinearía la tonalidad de Mi menor; Beethoven introduce posteriormente un acorde de Fa sostenido mayor y uno de Si menor que dan la sensación de regresar la tonalidad de Si menor. No obstante, el espaciamiento de dichos acordes mediante silencios y el hecho de que la recapitulación comienza contundentemente con el primer tema **a** en Mi menor, establecen de nuevo la tonalidad original del movimiento.

⁶⁵ Ibidem. p. 279

Re exposición.

El compositor hace una re exposición casi idéntica de los temas originales simplemente transportándolos y con algunas diferencias estructurales mínimas. El tema **a'** y el puente de esta recapitulación son los más diferenciados en cuanto a su estructura respecto a sus contrapartes originales. A diferencia de su primera aparición en los compases 1 al 24, en esta recapitulación, **a'** es más corto, con tan sólo 15 compases que van del 105 al 119. Dicha transformación se da repitiendo dos veces la primera idea de ocho compases del tema **a**, pero intercambiando los papeles de las voces. El motivo que originalmente se encontraba en la soprano ahora pasa al bajo y viceversa, en la siguiente imagen se puede observar esto, así como algunas modificaciones que se hacen a los motivos antes de llegar al puente que conectará con el tema **b'**.

The image displays a musical score analysis with four systems. The first system, labeled "Motivo original" and "Prestissimo", shows a piano introduction with a soprano line (treble clef) and a bass line (bass clef). The bass line contains a red box around measures 1-8 and a green box around measures 9-16. The second system, labeled "Recapitulación" and "tutte le corde", shows the same material starting at measure 105. The bass line again has a red box (measures 105-112) and a green box (measures 113-120). The third system continues the recapitulation, with a red box (measures 121-128) and a green box (measures 129-136). The fourth system shows a modification at measure 119, with a yellow box around the bass line and a yellow arrow pointing to it from the text "Parte modificada".

66

⁶⁶ Ibidem. pp. 276 y 279

El puente que conecta **a'** y **b'** es en esta ocasión más extenso que en su primera aparición durante la exposición, contando con doce compases en lugar de ocho. Por su parte, el tema **b'** es expuesto de manera idéntica a su contraparte en la exposición, tan sólo transportado a Mi menor. Finalmente, la coda está compuesta tomando parte del ritmo que se encuentra en el bajo al inicio del movimiento y hace una cadencia para concluir el movimiento en Mi menor.

The image displays a musical score for a piano movement, consisting of three systems of music. The first system is marked "Prestissimo" and "ben marcato", with a red box highlighting a specific bass line. The second system is marked "Coda" and "triumfante", with a red box highlighting a specific bass line. The third system is marked "p" and "f staccato", with a red box highlighting a specific bass line. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

67

III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung

El último movimiento de la sonata consiste en un tema y seis variaciones que son, en su mayoría, de carácter muy diferente al tema principal. Dichas diferencias derivan de los compases en los que están escritas, del *tempo* de cada variación, la variedad rítmica y el desarrollo de los motivos melódicos. Sin embargo, algo que se mantiene de manera mucho más consistente a lo largo de las diferentes variaciones es el esquema armónico establecido en el tema

⁶⁷ Ibidem. p. 276 y 280

principal. Desde luego, por la naturaleza diferente de cada variación, el esquema se modifica en algunos momentos, pero nunca de manera extrema; se hacen sólo algunas simplificaciones del esquema o sustitución de acordes utilizados por alguno otro con la misma función tonal. Así mismo el movimiento nunca se aleja mucho de la tonalidad principal, utilizándose sólo esta y su vecino: Si mayor. Finalmente, después de la sexta y última variación, encontramos una Coda que realmente es una reiteración casi idéntica de la primera parte del tema principal y que da conclusión a la sonata.

Tema principal.

El tema principal está compuesto por dos partes: **A** y **B**. Está escrito en compás de tres cuartos y cada parte consta de ocho compases con barras de repetición. La instrucción al inicio del movimiento, escrita en alemán *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* se puede traducir como: “cantando, con el sentimiento más íntimo”. Esto nos anticipa el carácter coral y cantable de la melodía lenta del tema. El esquema armónico que sigue el tema es bastante sencillo en general, la parte **A** inicia en la región de tónica y termina en dominante, mientras que la parte **B** hace lo contrario. Es de resaltar el uso de algunas dominantes secundarias, en especial una sexta alemana que conduce al quinto grado al final de la sección **A** y que, en posteriores variaciones, será utilizada haciendo uso de enarmonización como un acorde de séptima de dominante. En la siguiente página, se muestra cada una de las dos partes del tema principal así como el esquema armónico que siguen.

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto cantabile ed espressivo

A

I IV V V7 I V/V V V/V V7 I6 IV

B

I vi vii I vi 6A 6A V V V/ii V IV V

I vi iii V7/iii iii ii ii7 V7 I I V7 V7 I

68

Variación I

La primera variación del movimiento marcada con la indicación *Molto espressivo*, da la sensación de ser una continuación o extensión del tema principal, dado que mantiene el carácter lento y *cantabile* del mismo. Además de ello la estructura que tiene el tema, dos partes **A** y **B** de ocho compases con barras de repetición, se mantiene idéntica. Esto contrasta con la mayoría de las variaciones restantes, pues en ellas, aunque el esquema de repetición de **A** y **B** se mantiene, la repetición está escrita sin utilizar barras de repetición y muchas veces no es idéntica en cuanto al material melódico – armónico. La única otra variación en donde se utilizan barras de repetición para **A** y **B** es la IV.

⁶⁸ Ibidem. p. 281

Además, es de hacer notar que, aunque el esquema armónico general se mantiene, la secuencia de acordes utilizada se simplifica bastante comparada a la original utilizada en el tema. Esto es especialmente notable en la parte **A** de la primera variación: hay menos cambios armónicos dentro de un mismo compás de tres cuartos. Aunado a ello, también vemos que los acordes utilizados para la parte **A** de esta variación son sólo el primer grado, la dominante y la dominante de la dominante que serían la estructura armónica básica del tema.

The image shows a musical score for 'Var. I Molto espressivo' in 3/4 time, key of D major. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 17 and ends at measure 23. The second system starts at measure 24 and ends at measure 25. The piano part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a 'cresc.' marking. The bass part provides harmonic support with chords. A section labeled 'A' is indicated in the first system. Chord symbols are written in red below the bass staff: I, V, I, V7, I, V7, I, V7/V. A first ending bracket is present in the second system.

69

Variación II

La segunda variación marcada *Leggiermente* es el primer verdadero contraste con el tema dado su carácter más ligero y juguetón. Por otro lado resulta interesante que al inicio de la misma el esquema armónico y los contornos melódicos son casi idénticos a los del tema principal como se observa en la imagen.

⁶⁹ Ibidem.

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto cantabile ed espressivo

Var. II
Leggiermente

83

86

70

Algo que también resulta muy interesante de esta variación es el hecho de que puede verse como un ejercicio de variación dentro de la misma variación ya que las repeticiones de las partes **A** y **B** son muy contrastantes con sus primeras presentaciones: la repetición de cada parte del tema tiene un carácter mucho más cantable. Al inicio de la repetición se hace uso de un acompañamiento de acordes marcando cada corchea en la mano izquierda mientras que en la derecha el pianista tiene un motivo melódico. Posteriormente hay un ritmo de semicorcheas intercaladas entre ambas manos que, sin embargo, mantienen ese mismo carácter melódico. Además, el esquema armónico en la primera presentación tanto de **A** como de **B**, es mucho más fiel al esquema armónico del tema original que en la repetición de ambas partes.

⁷⁰ Ibidem. p 281 y 282

Var. II
Leggiermente A

33

35

41 Repetición de A

43

p

cresc.

teneramente

tr

tr

tr

71

Variación III

Esta variación llega de manera intempestiva dado que la segunda variación es de un *tempo* bastante más lento y termina en *piano*, mientras que esta está marcada con *Allegro vivace* y con *forte*. Además, esta variación es la primera en estar escrita en un compás diferente a las otras: está en dos cuartos. Es de un movimiento perpetuo en semicorcheas que se detienen sólo hasta el comienzo de la cuarta variación. Es además bastante menos experimental que la segunda, en el sentido de que las repeticiones de **A** y **B**, aunque no se hacen con barras de

⁷¹ Ibidem. p 282

repetición, mantienen un esquema armónico prácticamente idéntico, aunque simplificado, si se le compara con el esquema del tema original. Este esquema simplificado tiene sentido si tomamos en cuenta el paso de tres a dos cuartos en el compás además de la intensa actividad melódica que haría innecesarios tantos cambios armónicos. Finalmente, los motivos utilizados en cada presentación de **A** y **B** son muy similares tanto rítmicamente como en cuanto a su contorno melódico.

Variación IV

La cuarta variación retoma el carácter original del tema, como nos lo hace saber la indicación en alemán *Etwas langsamer als das Thema*, que se traduce como: “un poco más lento que el tema”. La variación está además escrita ahora en un compás de subdivisión ternaria: nueve octavos. Además, es en esta variación la segunda y última vez que se hace uso de la barra como recurso de repetición en lugar de una repetición escrita. Por otro lado, el tratamiento de **A** y **B** son bastante contrastantes: mientras que **A** está desarrollada de manera un tanto contrapuntística y canónica, **B** está hecha utilizando un ritmo constante de semicorcheas y figuraciones con acordes que dan como resultado una sonoridad algo más densa. Por su parte, aunque el esquema armónico se mantiene bastante fiel al original en esta variación, en **B** los cambios de acordes se dan de manera más constante a diferencia de lo que sucede en **A** en donde, incluso, podemos ver que el esquema armónico original está también simplificado.

Var. IV
 Etwas langsamer als das Thema **Motivos canónicos.**
Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema

97 *piacevole*

99 *cresc. poco a poco*

72

Cambios armónicos en B

B *pp*

100 *sempre pp* *cresc.* *sf sf sf*

108 *f* *f* *il più forte* *ff* *dim.*

110 *dolce* *pp*

V9/ii ii

V7 I VII°7/iii V7/iii

iii V7/iii iii ii ii7

vii°7 V7 I V7 I V7 V7 I

73

⁷² Ibidem p. 285

Variación V

En esta variación, aunque no es una fuga de forma estricta, Beethoven hace uso del contrapunto de manera mucho más abierta que en la cuarta variación. A lo largo de ella aparece constantemente lo que podría considerarse como el sujeto de una fuga; dicho sujeto está hecho tomando el contorno melódico del inicio del tema original como se muestra en la siguiente imagen:

The image displays a musical score for Variation V. At the top, the title is "Gesangvoll, mit innigster Empfindung" with the tempo marking "Andante molto cantabile ed espressivo". The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The main theme is labeled "Tema principal" and begins with the instruction "mezza voce". The first five notes of the melody are circled in red. A red arrow points down from these notes to the first staff of Variation V, which is labeled "Var. V Allegro, ma non troppo" and marked with a circled "113". The first five notes of the Variation V melody are also circled in red. A second staff of Variation V is shown to the right, with a red box highlighting a sequence of notes that mirrors the circled notes of the first staff.

74

El uso de este sujeto a lo largo de la variación y el consecuente uso de contrapunto, el cambio de compás a dos medios y el *tempo* marcado como *Allegro, ma non troppo*, son factores que contribuyen a que, de todas, esta sea la variación en donde el esquema armónico original se ve más modificado. Encontramos que hay mayores cambios en los acordes utilizados al compararlos con la armonía original del tema, además, esta variación no presenta solamente **A** y **B** con sus repeticiones correspondientes, sino que se hace una repetición extra de los últimos ocho compases de **B**. Para que esta repetición sea posible la estructura original de **B** termina en un acorde de Fa sostenido con séptima en el

⁷³ Ibidem. pp. 285 y 286

⁷⁴ Ibidem pp. 281 y 286

compás 144, es decir, una dominante de la dominante. Esto es contrario al comportamiento normal de las secciones “B” en cada variación que terminan normalmente en tónica. Dicha repetición de **B** es además literal, el material no se modifica sino hasta el último compás de la variación que esta vez sí termina en la región de dominante. Es decir, termina siguiendo lo que normalmente sucede en las secciones “B” para dar paso a la variación final del movimiento.

75

Variación VI

La variación final del movimiento inicia con la indicación de retomar el *tempo* del tema principal, además de ello, **A** sigue el mismo contorno melódico, sólo que esta vez en la voz del tenor y no en la soprano como al inicio del movimiento. La variación resulta interesante a diferentes niveles: primero, el compositor hace uso de un constante doble pedal en la dominante. Por otro lado, también se hace uso de lo que podría llamarse un *accelerando* escrito en este doble pedal. Al inicio de la variación, cuyo compás es tres cuartos, el compositor pasa de un ritmo de negras a corcheas y posteriormente sólo a corcheas pero ahora en un compás de nueve octavos. En el compás 160 se retoma el tres cuartos y las figuras rítmicas; ahora ya tanto las que conforman el doble pedal como las de la melodía, van siempre disminuyendo su valor llegando el doble

⁷⁵ Ibidem. p. 287

pedal a convertirse en un trino doble hacia el final del compás 164. Por último, aunque el esquema armónico se mantiene bastante fiel al original a lo largo de esta variación, vemos, de forma similar a lo que sucede en la anterior, que existe una pequeña sección de tres compases que no corresponden ni a **A** ni a **B**. Tres compases sobrantes del 185 al 187 que armónicamente se mantienen moviéndose entre la dominante y la tónica, que permiten el descenso del registro agudo al registro central y que, además, sirven para hacer un *diminuendo* y finalmente un *ritardando* que llevarán a la reaparición del tema original.

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto cantabile ed espressivo
mezza voce

Var. VI
Tempo I del tema
Cantabile
Doble pedal.

76

Coda/Reaparición del tema.

El movimiento termina con una cita del tema original, cita que se da de manera casi literal, de no ser por la desaparición de las barras de repetición tanto en **A** como en **B** y la modificación mínima del bajo de lo que originalmente serían los compases 5, 6 y 7. En esta ocasión el bajo se ve reforzado con octavas y de igual forma, el acorde final del movimiento termina ahora con una octava en el bajo, a diferencia del único Mi al final de **B** en el inicio del movimiento.

⁷⁶ Ibidem. p. 281 y 288

Gesangvoll, mit innigster Empfindung A
Andante molto cantabile ed espressivo

A del Tema final Bajo modificado.

77

⁷⁷ Ibidem.

II.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

Los dos primeros movimientos de la sonata se podrían ver como preludios al movimiento final, debido a la duración más corta de estos y al hecho de que el último está construido utilizando un procedimiento totalmente diferente al utilizado en los dos anteriores, el tema con variaciones. Sin embargo, es importante resaltar el carácter de cada movimiento independientemente de su forma o duración.

I. **Vivace, ma non troppo.**

El primer movimiento, como ya se vio en el análisis hecho con anterioridad, tiene un carácter improvisado bastante marcado; ayudado además por las innovaciones en su forma y manejo de los temas. Es por esto que se recomienda interpretarlo siempre teniendo esta cualidad en mente, en especial durante los temas **b** y **b'**, en donde se hace el mayor uso de arpeggios a lo largo de todo el registro del teclado y que ayudan a resaltar dicha cualidad. El *tempo* puede ser manejado de forma más libre durante estas secciones, haciendo uso de *rubato*. Se recomienda también marcar bien los cambios dinámicos utilizados por el compositor para ayudar a resaltar aún más este carácter improvisado.

Durante las secciones **a** y **a'** se recomienda resaltar las melodías que están entramadas en la escritura a tres voces del movimiento. Además, también durante el desarrollo y la Coda final encontramos este tipo de escritura, por lo que también habrán de resaltarse estas melodías en dichas secciones. Ejemplos de ellas se marcan con rojo en la imagen de la siguiente página.

Inicio del tema a
Vivace, ma non troppo. *sempre legato*

30. *p dolce* *cresc.*

Inicio de la sección de desarrollo
 16 **Tempo I**
dolce

93 **Sección final de la Coda**
sf *p* *p*

78

Durante la sección de desarrollo del movimiento, se recomienda estar consciente de las modulaciones armónicas que se realizan, así como de la subdivisión de las frases propuesta en el análisis hecho con anterioridad. Esto con la finalidad de evitar la monotonía rítmica y de fraseo, que pudiera derivar del hecho de que esta sección está hecha solamente con una figuración rítmica tomada del primer tema.

Finalmente, se recomienda también pensar la sección que se encuentra en los compases 75 al 85 durante la coda, como una sección coral y utilizar eso para darle un carácter más *cantabile*, resaltando las notas superiores de cada acorde que llevan la melodía y, al mismo tiempo, siendo consciente de las resoluciones armónicas que hay entre los enlaces de acordes. Así mismo, se recomienda hacer una pequeña respiración antes de proceder a la sección final de la coda, marcada

⁷⁸ Ibidem. p 273

con *piano* en el compás 86, para resaltar el carácter conclusivo de la sección. Finalmente, también es importante durante esta sección estar consciente de las resoluciones no sólo armónicas de los acordes, sino también la resolución melódica que se encuentra en las notas superiores marcadas en la siguiente imagen y que realizan un articulación de dos en dos:

79

II. Prestissimo.

En este movimiento es muy importante estar siempre consciente del *tempo* establecido al inicio. Dado que está construido mayormente haciendo uso de un movimiento perpetuo en corcheas que no se detiene, no se recomienda el uso extensivo del *rubato*, ni un manejo del *tempo* tan libre como en el primer movimiento. No obstante, en algunas secciones de transición como el puente existente entre el tema **a** y **b** podría haber cierta libertad mayor. Esto incluso lo soporta el hecho de que al inicio de **b** en el compás 33 hay una indicación de tocar *a tempo*, lo cual sugiere que en el puente anterior se puede tomar dicha libertad.

Es importante también estar consciente de que los primeros ocho compases son el germen para la construcción de los motivos rítmico - melódicos

⁷⁹ Ibidem. p.276

de todo el movimiento. Por tanto, habrán de resaltarse dichas relaciones cuando se presenten, como es el uso del canon entre los compases 70 al 83 señalado con anterioridad en el análisis de la obra. De igual forma, ha de resaltarse el intercambio en las voces que se da durante la re exposición y que también fue señalado con anterioridad en este texto.

Se sugiere además, mantener un *tempo* estable durante la coda final, sin hacer uso de *rubato* o *ritardando*, para concluir el movimiento. Esto con el fin de lograr un mayor contraste entre la conclusión en tono menor y con carácter contundente de este movimiento y el inicio del movimiento final, que es de carácter *cantabile*, tranquilo y en modo mayor.

III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung

El aspecto más importante a considerar para la interpretación del movimiento final de la sonata es, en mi opinión, mantener la cohesión a lo largo del mismo. Dicha meta puede resultar difícil, en especial considerando que frecuentemente la diferencia de carácter entre una variación y otra es bastante amplia, ya sea por el *tempo*, el tipo de escritura utilizada o la densidad de la textura. En este sentido, es recomendable poner atención al trabajar las transiciones entre cada variación; tratar de establecer una idea de cómo será dicha transición. Como ejemplo de esto, está la transición entre la segunda y tercera variación, en donde una opción en cuanto a la interpretación, es dar inicio a la tercera variación de manera un tanto intempestiva, sin dejar del todo disolverse la resolución armónica del final de la segunda variación. Este tipo de transición puede ser efectiva dado que la tercera variación, por sus características, es muy contrastante con la segunda. Ambas están en *tempos* totalmente distintos, la tercera variación es de un movimiento perpetuo e inicia en *forte*, en contraste con el *piano* en el que termina la segunda variación y el *tempo* más lento de la misma.

Por otro lado, es muy importante tener siempre a la vista que, por muy distante que pueda parecer la relación entre las variaciones o algunas de ellas, y el tema, algo que siempre se mantiene de forma bastante constante es el esquema armónico del mismo. En el análisis que se hizo con anterioridad, se muestra dicho esquema y cómo cambia cuando más se deforma, o cuáles son los elementos que promueven estas modificaciones. Así mismo, se señalaron los pocos momentos en los que dentro de una variación hay estructuras que son ajenas, son repeticiones extra o no tienen relación directa con el material del tema original. De esta forma, es más fácil tener clara la estructura general del movimiento, así como de cada variación, para poder mantener siempre la cohesión del mismo y tomar decisiones coherentes en cuanto al uso de matices o de *rubato* en diferentes lugares. Finalmente, tener claridad respecto al esquema armónico, hace posible resaltar las resoluciones que tienen mayor interés como es el caso de la sexta alemana utilizada en el tema y en cada variación, ya sea en su forma original o enarmonizada.

Durante la exposición del tema, así como en el regreso del tema al final del primer movimiento, es importante siempre mantener la sonoridad *cantabile* y no dejar nunca que se pierda la melodía que marcan los acordes en su nota superior. Así mismo, dado que el regreso del tema es prácticamente idéntico al final del movimiento, puede ser efectivo tomarlo a un *tempo* ligeramente más lento; para establecer alguna diferencia entre el primer tema que abre y el tema final, que viene después de una extensa exploración a lo largo de todas las variaciones.

La primera variación, como se mencionó anteriormente, tiene un carácter que la hace parecer más una extensión del tema que una variación del mismo, por lo que habrán de cuidarse no sólo el mismo carácter *cantabile*, sino aún más, el balance entre lo que es un acompañamiento muy bien definido en la mano izquierda y la melodía en la mano derecha. La segunda variación, al ser un ejercicio de variación dentro de la variación, puede tratarse haciendo un contraste entre la primera y segunda repetición de cada parte del tema. La primera repetición siendo de un carácter muy ligero y juguetón, incluso un poco más rígida

en cuanto al *tempo*, aunque sin perder de vista la conducción de la secuencia armónica del tema. La segunda repetición por su parte, de un carácter más *cantabile* y con un *tempo* que puede ser por momentos más libre.

Para la tercera variación, es recomendable poner atención a mantener siempre la claridad y el toque limpio en las escalas que aparecen continuamente, así como tener siempre un *tempo* estable que no se detendrá sino hasta el compás final cuando se haga la transición a la siguiente variación. Por su parte, la cuarta variación; aunque coincide con la anterior en tener cierto carácter de perpetuidad, es de un carácter mucho más *cantabile* y es importante resaltar la escritura canónica que se da al inicio de la misma.

En la quinta variación se recomienda resaltar el “sujeto” que se señaló en el análisis de la obra. Aunque esta variación no es una fuga como tal, si da mucha cohesión y sentido a la variación al escuchar claramente las ocasiones en las que el “sujeto” aparece. Esto sobre todo considerando que esta es la variación en la que el esquema armónico se aleja un poco más del original y en la que tenemos una repetición extra de la segunda parte del tema, por lo que la conexión con el mismo puede perderse más fácilmente. Recordemos que el sujeto es derivado del inicio del tema y en ese sentido, establece la relación con el mismo.

Finalmente, durante la última variación, la dificultad no recae tanto en dilucidar la relación entre ella y el tema, dado que esta es muy evidente, incluso desde el inicio, como se señaló en el análisis del movimiento. La dificultad aquí es mayormente técnica, debido a las figuraciones cada vez más complicadas que utiliza el compositor. Sin embargo, es importante no hacer demasiado énfasis en estas dificultades y mantenerlas como un fondo; en el caso de los trinos, por ejemplo, son simplemente textura y no deben estar demasiado marcados. Se recomienda tocarlos sin mucho peso y de forma relajada, lo que ayudará también a evitar el cansancio en las manos. Lo mismo sucede con las fusas que se encuentran en los compases 161 al 164. Finalmente, también es importante resaltar las notas iniciales de los grupos de fusas que van del 168 al 178 y las

notas que se encuentran en el registro agudo del 177 al 187. Dichas notas se ejemplifican en la siguiente imagen:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 177 shows a complex melodic line in the treble clef with several notes circled in red. Measure 178 shows a similar melodic line with three notes circled in red. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation marks like '8' and '7'.

80

⁸⁰ Ibidem. p. 289

III. Concierto para piano y orquesta en la menor Op. 16 de Edvard Grieg

III.1 Importancia de la obra.

El concierto para piano en la menor de Edvard Grieg es el único concierto que compuso en su totalidad para dicho instrumento⁸¹⁸² y se encuentra entre los conciertos más importantes del repertorio pianístico. Se pueden encontrar muchas referencias de diferentes personalidades musicales, compositores, biógrafos e intérpretes que dan cuenta no sólo de dicha importancia sino también de su relevancia dentro del repertorio de la música en general. Por mencionar un ejemplo de esto, en la biografía hecha por Henry T. Finck acerca de Grieg se cuenta cómo el mismo Franz Liszt hizo comentarios muy positivos respecto del concierto.⁸³⁸⁴ Así mismo Finck reconoce en su libro que la obra compuesta por Grieg tiene la virtud de evitar dos defectos muy comunes: el ser una sinfonía con acompañamiento de piano o el ser una pieza virtuosa para solista con acompañamiento de orquesta,⁸⁵ es decir, que hay un balance muy bien cuidado, como en pocos conciertos, entre la orquesta y el solista. De esto mismo da testimonio David Monrad⁸⁶ quien relata cómo Grieg, a sus 25 años, maneja la forma sonata de manera excelente en la composición de su concierto⁸⁷. Es así que nos damos cuenta cómo la estructura y equilibrio en esta obra es uno de los aspectos más notables.

Además de Liszt, el concierto de Grieg también fue apreciado por personajes como Arthur Rubinstein y Sergei Rachmaninoff, lo cual puede constatarse en una entrevista hecha al primero donde cuenta cómo durante una

⁸¹ Laurent Beeckmans, "Laurent Beeckmans completion of Grieg piano concerto in b minor" , Fecha de última consulta: 21 de Julio del 2019, <http://www.grieg.be/artConcertobminor.htm>

⁸² Grieg trabajo en un segundo concierto en Si menor pero no fue terminado y solo sobreviven los fragmentos del mismo. Aunque ha habido intentos por completar la obra por parte de otros estudiosos.

⁸³ E incluso al conocer y tocar la obra, le dirigió a Grieg las siguientes palabras: "Continúa firmemente, te lo digo, tienes la capacidad, y no los dejes intimidarte" (la traducción es del autor de este texto)

⁸⁴ Henry T. Finck, *Grieg and his music*, Norwood Mass: The phimpton press 1909, p. 57

⁸⁵ Percy Grainger (ed.) *Schirmer's library of music classics: Concerto for piano by Edvard Grieg Op. 16*, New York: G. Schirmer Inc. 1920 , Prefacio.

⁸⁶ Compositor noruego y autor de una de las biografías de Grieg.

⁸⁷ David Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*, New York: Tudor Publishing Company 1945, p. 111

plática, Rachmaninoff le dijo que él consideraba el concierto de Grieg el mejor concierto para piano jamás escrito, y aunque a Rubinstein le pareció exagerada dicha observación lo cierto es que reconoció que el concierto es lo suficientemente importante como para hacer a un compositor de la talla de Rachmaninoff enunciar tal comentario⁸⁸. Hay que mencionar además que el primer concierto para piano de Rachmaninoff fue compuesto durante su estancia en el conservatorio de Moscú y, siendo estudiante, se le recomendó que para sus trabajos de composición tomara algún modelo que sirviera de ayuda. En el caso de su primer concierto para piano el modelo fue el concierto de Grieg por lo que es obvio que el compositor conocía muy bien la obra, además de que durante el verano y la primavera de 1890 Rachmaninoff tuvo también acercamiento a la obra de Grieg dado que Alexander Siloti, compañero pianista del conservatorio, lo practicaba en su casa para futuras presentaciones.⁸⁹

Dicho todo lo anterior se puede justificar lo que Einar Steen⁹⁰ sostiene en su libro respecto del concierto donde asegura que cualquier pianista que aspire a una carrera profesional debe tener la obra en su repertorio: “Siempre habrá orquestas que quieran interpretar el concierto y audiencias que quieran escucharlo”.⁹¹ También afirma que el concierto es una oportunidad para pulir cada aspecto de la técnica de un pianista.

⁸⁸ S.a., “Rubinstein at 90” , YouTube, fecha de última consulta: 6 de octubre del 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwI>

⁸⁹ Max Harrison, *Rachmaninoff: life, works, recordings*, London and New York: Continuum 2005, pp. 36-37

⁹⁰ Pianista noruego y estudioso de la música de Grieg, ha colaborado además en ediciones de algunas de sus obras.

⁹¹ Einar Steen-Nokleberg, *Onstage with Grieg*, Bloomington: Indiana University Press 1997, p. 58

III.2 Aspectos Biográficos.

Edvard Grieg fue un pianista, compositor y director de origen noruego dedicado especialmente a la difusión de la música de su país. Nació en Bergen el 15 de Junio de 1843, hijo de Gesine Judith Hagerup, una pianista bastante solicitada en Bergen, y de Alexander Grieg, quien era comerciante además de cónsul británico en la misma ciudad. Grieg comenzó lecciones de piano desde los 6 años de edad y participaba de las reuniones musicales que se llevaban a cabo en su hogar. Sus composiciones más tempranas datan aproximadamente del año 1858. A los 15 años fue enviado al conservatorio de Leipzig por sus padres. Grieg siempre guardaría un cierto desdén por dicha institución debido a los métodos utilizados por sus instructores de piano, que consideraba como estériles. Por otro lado fue en Leipzig donde tuvo la oportunidad de escuchar diferentes presentaciones musicales que fueron relevantes para su formación como compositor: ahí escucho a Clara Schumann interpretar el concierto para piano de su esposo el cual posteriormente serviría como fuente de inspiración para el concierto en la menor que tiene una estructura muy similar y está escrito en la misma tonalidad.

Para la primavera de 1862 Grieg había terminado el conservatorio y al regresar a Bergen, su ciudad natal, de inmediato comenzó a mostrarse a sí mismo frente al público en diferentes presentaciones de su música y la de otros compositores como Schumann y Beethoven. A pesar de lo anterior Grieg se sentía insatisfecho con su formación musical y al serle negado un cierto apoyo monetario del gobierno decidió ampliar su experiencia en Copenhague, que era entonces el centro cultural de la vida noruega y danesa. Sería ahí dónde Grieg encontraría dos importantes influencias en su desarrollo como compositor y que le harían voltear su producción musical hacia el folklor noruego.⁹² Dichas influencias son Rikard Nordraak, compositor responsable de la música para el himno nacional Noruego y el violinista Ole Bull, quien formaba parte del movimiento nacionalista dominante

⁹²John Horton y Nils Grinde, "Grieg, Edvard (Hagerup)" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001 pp. 396 y 397

en las artes durante aquella época en Noruega.⁹³ Nordraak, a quien Grieg conoció en 1864, era en quien muchos nacionalistas Noruegos ponían la esperanza de tener una escuela musical propia de su país, su obra estaba notablemente influenciada por el folklor de dicha nación. Ole Bull por su parte, con quien Grieg pasó un tiempo durante el mismo año,⁹⁴ tenía la influencia de violinistas de música folklórica y tocaba un violín que estaba hecho basándose en los instrumentos utilizados por los músicos campesinos para tocar dicho repertorio.⁹⁵ Ambos personajes hicieron que Grieg se inclinara por la idea de ser un músico dedicado completamente al nacionalismo romántico, pero no sería de inmediato que dicho cambio se vería reflejado en su vida. Para el año de 1866 Grieg había establecido como su meta el poder tener un sustento en su propio país. Después de dar un concierto junto a su esposa interpretando únicamente música noruega de compositores como Nordraak, además de sus propias obras (como los *Humoresques* para piano op. 16 que sería la primera en mostrar rasgos del folklor noruego), Grieg fue nombrado director de la sociedad filarmónica y se le aceptó como uno de los músicos jóvenes más importantes de su país. Posteriormente, junto con Otto Winter – Hjelm, lanzaría el proyecto para la academia nacional de música noruega que abriría sus puertas en 1867.⁹⁶ Durante el mismo año Grieg compondría sus piezas líricas para piano en donde el nacionalismo se hace evidente en los títulos de la número 6 (*Norsk*), la 5 (*Folkeviser*) y la 8 (*Fædrelandssang*).⁹⁷ En 1868 compondría su concierto para piano y orquesta op. 16 en La menor, en donde el uso de ritmos y acentos propios de danzas folklóricas noruegas es evidente, así como de melodías que son resultado de la búsqueda de Grieg por un sonido distintivamente noruego.⁹⁸

⁹³Encyclopedia Britannica. (2016) “Rikard Nordraak” *Encyclopedia Britannica*, Inc. 2016, fecha de última consulta: 9 de Junio de 2017, <https://www.britannica.com/biography/Rikard-Nordraak>

⁹⁴ John Horton y Nils Grinde, “Grieg, Edvard (Hagerup)” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001 p. 397

⁹⁵ Encyclopedia Britannica. (2016) “Ole Bull” *Encyclopedia Britannica*, Inc. 2016, fecha de última consulta: 9 de Junio de 2017, <https://www.britannica.com/biography/Ole-Bull>

⁹⁶ John Horton y Nils Grinde, “Grieg, Edvard (Hagerup)” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001 p. 397 y 398

⁹⁷ Ibidem. 398

⁹⁸ Einar Steen-Nokleberg, *Onstage with Grieg*, Bloomington: Indiana University Press 1997, pp. 59 a 69

Grieg continuaría por el resto de su vida enriqueciendo su obra con elementos propios de su país de origen. En 1874 le llegaría una invitación del dramaturgo Henrik Ibsen para escribir la música incidental para su obra de teatro *Peer Gynt*, pero el proyecto no estaría terminado hasta 1875 y no sería hasta 1876 que la primera presentación junto al drama de Ibsen tendría lugar.

Para 1880 sería director de la sociedad armónica de Bergen, último puesto oficial que ocuparía en su vida, lo que le permitiría familiarizarse aún más con la música de su ciudad. Durante los años de 1890 Grieg tiene un segundo periodo de inspiración nacionalista en donde compone diferentes miniaturas que explotan otras características folklóricas noruegas, piezas como las Variaciones sobre canciones folklóricas para dos pianos op. 51 o las Canciones para niños op. 61 son algunos ejemplos. Además en este periodo Grieg recibe diferentes distinciones importantes como doctorados honorarios de Cambridge y Oxford además de una membresía del *Institut de France*. Sus esfuerzos por elevar los estándares de crítica e interpretación musical en su país llegarían a culminar en 1898 cuando, durante el festival de música de Noruega, compartiera la dirección de la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam con Johan Svendsen y otros músicos noruegos.⁹⁹

Los últimos años de la vida de Grieg no tuvieron grandes cambios en cuanto a su agenda: durante primavera y parte del verano se dedicaba a la composición o a la revisión de viejos trabajos y durante otoño e invierno se veía ocupado con una agenda de conciertos extensa como director y pianista. Grieg padecía siempre de cierto grado de enfermedad, debido a una pleuritis que tuvo a los diecisiete años y que le causaría problemas respiratorios permanentemente. Aún con dicha condición, durante 1907, su último año de vida, logró hacer un tour que incluía Copenhague, Múnich, Berlín y Kiel; justo antes de salir hacia el siguiente destino, Inglaterra, se le ordenó internarse en un hospital y murió al día

⁹⁹ John Horton y Nils Grinde, "Grieg, Edvard (Hagerup)" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001 p. 399 y 400

siguiente el 4 de Septiembre de 1907. Su funeral fue celebrado a escala nacional.¹⁰⁰

III.3 Análisis estructural y rítmico.

El concierto de Grieg es una obra con una estructura bien balanceada, cosa que no es una casualidad, ya que Grieg hizo muchas modificaciones al concierto¹⁰¹ como solía hacer con casi todas sus obras.¹⁰² La orquestación y el balance que se tiene entre las participaciones del piano y la orquesta ayudan a que el pianista pueda tener ciertos momentos de descanso durante toda la obra. En mi experiencia, tocar una pieza tan larga siempre es un reto, más aún cuando la dificultad técnica es considerable, pero si se analiza el concierto es posible darse cuenta de dichos momentos de descanso.

Estructura:

El concierto consta de tres movimientos: *Allegro molto moderato*, *Adagio* y *Allegro moderato molto e marcato*. El primer movimiento está hecho con la forma sonata tradicional que consta de exposición, desarrollo y re exposición. En el segundo compás inicia una introducción en forma de *cadenza* que dura tan sólo cinco compases y que no requiere de gran virtuosismo de parte del intérprete, lo cual lo hace un inicio cómodo. Posteriormente sigue la presentación del primer tema de la exposición a cargo de la orquesta, que será retomado de nuevo por el piano en el compás 19, pero aún sin demandar técnicamente demasiado del ejecutante. Después de la exposición del primer tema tenemos una sección de transición en el compás 31 que está marcada por un cambio de *tempo* (*Animato*) y que es la primera sección de una dificultad técnica considerable. En el compás 53 se presenta el segundo tema de la sección de exposición del concierto en la

¹⁰⁰ Ibídem.

¹⁰¹ Incluso probó una sugerencia de Liszt, quien aconsejó dar el segundo tema del primer movimiento que se encuentra en el compás 49 a la sección de trompetas. Posteriormente se arrepintió de esto pasando dichos temas al cello.

¹⁰² Keith Anderson, Naxos.com (2016) *GRIEG, E. : Piano Concerto / SCHUMANN, R.: Piano Concerto (Jando Budapest Symphony, A. Ligeti)* Naxos Rights International Ltd. 2016, fecha de última consulta: 6 octubre de 2016, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.550118&catNum=550118&filetype=About%20this%20Recording&language=English#

tonalidad de Do mayor, y en el compás 73 dicha exposición termina dando paso a otra sección de transición que conducirá al desarrollo. Esta sección de transición que va del compás 73 al 117, contiene mayormente participaciones de la orquesta, el piano sólo interviene en dieciocho compases y sólo un par de ellos son realmente complicados técnicamente para el ejecutante, como lo son el 101 y el 108. Posterior al desarrollo del primer movimiento encontramos la sección de re exposición que se extiende del compás 117 al 175 y que es casi idéntica a la exposición, con la única diferencia de que el segundo tema de dicha sección es ahora expuesto en la tonalidad de La mayor (compás 151) en lugar del Do mayor original (compás 53).

Es así que llegamos a la *cadenza* del primer movimiento en el compás 176, que es probablemente el mayor reto técnico dentro del concierto, pero es de notarse que al terminar la misma, la orquesta hace una breve participación y posteriormente el pianista toca tan sólo dieciséis compases más para finalizar el movimiento. Esto es importante dado que toda la introducción del segundo movimiento está a cargo de la orquesta, veintiocho compases para ser exactos, pero aunque podría parecer un gran desbalance entre las participaciones de solista y orquesta, no lo es, ya que la *cadenza* del primer movimiento que le precede y que es totalmente ejecutada por el piano consta de treinta compases, del 176 al 205, lo cual no sólo es importante en términos de dar igual importancia a la orquesta y al pianista sino esos compases introductorios sirven como un respiro después de haber ejecutado dicha sección. Entre los elementos técnicos que contiene la *cadenza* tenemos escalas y arpeggios veloces así como sucesiones de octavas, trémolos, trinos y el uso de extensiones que requieren del pianista una flexibilidad considerable en las manos.

El segundo movimiento consta de una estructura **A B A'** con una coda final. La particularidad del movimiento es que toda la parte **A** es interpretada por la orquesta desde el primer compás hasta la aparición del piano en el compás 29. El pianista inicia su participación en la sección **B** tocando una melodía simple formada por notas largas con algunos bordados o adornos; no requiere gran

virtuosismo del intérprete y está construida sobre la tónica y dominante de la tonalidad de re bemol mayor. Inmediatamente después la melodía se repite en Fa bemol mayor. La sección que va del compás 49 al 54 es un pequeño puente que modula de nuevo, utilizando una serie de dominantes para llegar a **A'** en la tonalidad original. No es sino hasta esa sección en el compás 55 del movimiento, que el pianista encuentra material que vuelve a ser un desafío técnico: se presenta el mismo tema con el que la orquesta inicia el movimiento, pero utilizando acordes en ambas manos que requieren del pianista una habilidad para destacar la melodía de entre la cantidad de notas que se tocan, además de que la mano izquierda contiene una serie de saltos que lo dificultan aún más. Sin embargo, dichas dificultades no son de las proporciones de la *cadenza* del primer movimiento y este segundo movimiento, además, termina con una pequeña coda del compás 79 hasta el 84 que está marcada con la indicación *Tranquilamente* y que da de nuevo un descanso al pianista antes del *attacca* que marca el inicio del tercer movimiento.

El último movimiento del concierto inicia con una breve introducción en forma de fanfarria por parte de la orquesta que consta de tan sólo cuatro compases; en este movimiento encontramos desde el inicio desafíos técnicos importantes para el pianista. Ya desde el compás 5, se encuentra una pequeña *cadenza* que arranca con un arpeggio bastante incómodo formando intervalos de tritono y séptima entre ambas manos los cuales no son muy ergonómicos o fáciles de coordinar. Sin embargo, de nuevo el balance en la estructura hará que dichos desafíos no sean abrumadores. Encontramos que de nuevo el movimiento sigue la forma sonata tradicional, pero en este movimiento Grieg experimenta un poco más con dicha fórmula. La exposición va desde el compás 9 al 103, posteriormente se encuentra una cadencia del piano y un puente para llevarnos finalmente a la sección de desarrollo del compás 140 al 229. El desarrollo tiene un carácter melódico mucho más calmado que se refleja en el *tempo* de la sección marcada con *poco piu tranquillo* y que además hace uso de figuras rítmicas más largas que la sección de exposición. Al terminar el desarrollo la orquesta retoma el *tempo* inicial del movimiento en el compás 230 y el piano inicia la sección de

recapitulación en el 236; esta sección terminará en el compás 348 en donde el pianista hace de nuevo una pequeña *cadenza* que conducirá a la coda del movimiento marcada como *Quasi presto* en el compás 353. Esta última sección representa un reto para el pianista, ya que utiliza intervalos de tercera en la mano derecha y saltos de acordes para la mano izquierda, los cuales, al *tempo* pedido por Grieg, se vuelven bastante complicados. Sin embargo, la sección técnicamente más compleja de la coda no es demasiado larga, finaliza en el compás 422, en donde el *tempo* cambia de nuevo a *Andante maestoso*. Esta sección final, aunque de apariencia virtuosa, no es realmente complicada en comparación al *Quasi presto* que le precede, además el pianista toma el papel de acompañante de la orquesta, quien es la encargada de llevar la melodía. No es sino hasta los últimos doce compases del concierto que el piano retoma el papel protagónico, pero aún sin tener realmente complicaciones de gran escala.

Ritmo:

Hay otro aspecto que hace del concierto de Grieg una pieza interesante para abordarse, y es que el compositor plasma el carácter de las melodías de su nación en la obra. El concierto tiene un aire nacionalista nórdico que lo distingue de las demás piezas de concierto románticas, y en especial un uso del ritmo y de la danza que es muy característico. Steen va tan lejos incluso como para decir que si el concierto no se toca de una manera rítmica el resultado puede sonar amateur y ser una decepción tanto para el pianista como para la audiencia.

El tercer movimiento del concierto, en su tema principal, contiene un estilo de danza originario de Noruega llamado *halling*¹⁰³ que se baila en ceremonias de boda ya sea en parejas o en grupos de hombres que hacen saltos y todo tipo de movimientos acrobáticos con el objetivo de mostrar virilidad y vigor a sus parejas.¹⁰⁴ El tema mencionado está lleno de acentos y articulaciones en ambas manos por lo que no es suficiente solamente tocarlo a *tempo* y con claridad, sino

¹⁰³ Einar Steen-Nokleberg, *Onstage with Grieg*, Bloomington: Indiana University Press 1997, pp. 58 - 67

¹⁰⁴ Encyclopedia Britannica. (2016) *halling | Norwegian dance* Encyclopedia Britannica, Inc. 2016, fecha de última consulta: 6 octubre del 2016, <https://global.britannica.com/art/halling>

también prestando mucha atención a todas las indicaciones marcadas por Grieg. Otro ejemplo de la misma danza se puede encontrar en la sección que inicia en el compás 48, especialmente en la mano izquierda, donde los acentos se encuentran en los tiempos débiles, mientras que la mano derecha lleva a cabo una serie de notas rápidas que en palabras de Steen, no tendrán la suficiente claridad si no se ejecutan los acentos de la mano izquierda de la forma en que están escritos. Aunque un poco más adornada o con textura más llena, la sección previa al desarrollo del movimiento, que inicia en el compás 108 y termina en el 130 es también otro ejemplo de *halling*.

Tema principal del tercer movimiento, ejemplo de Halling.

105

Ejemplos de la cualidad rítmica del concierto se observan en la coda del tercer movimiento que inicia en el compás 353; ahí se encuentra otra danza noruega llamada *springar*.¹⁰⁶ Esta danza tiene la característica de que al bailarse los pies deben hacer movimientos muy rápidos y ligeros,¹⁰⁷ lo cual explicaría por qué Grieg marca dicha sección del concierto con un cambio de *tempo* a *Quasi presto* y escribe la indicación de tocar el bajo siempre *staccato*. Además, en el compás 393, Grieg hace uso de la hemiola que ayuda aún más al carácter de danza de esta sección.

No sólo el tercer movimiento de este concierto tiene características rítmicas y de articulación que sirven para trabajar en dichos aspectos de la técnica, en el

¹⁰⁵ Einar Steen-Nokleberg y Ernst Günter-Heinemann, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag, p. 34

¹⁰⁶ Einar Steen-Nokleberg, *Onstage with Grieg*, Bloomington: Indiana University Press 1997, p. 68

¹⁰⁷ Daniel Sundstedt Beal, "Two Springar Dance Traditions From Western Norway", *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 2, University of Illinois Press: Mayo de 1984, p. 237

tema principal del primer movimiento, en tan sólo cuatro compases, se encuentran tres tipos de articulación diferentes: *staccato*, *tenuto* y *portamento*,¹⁰⁸ esta riqueza en articulación hace que el tema tenga una sonoridad que se asocie a la danza.

117 Tempo I ♩ = 84 **Tema principal del primer movimiento.**

Staccato Tenuto Portamento

109

También en el primer movimiento la sección marcada como *Animato* es de un carácter rítmico muy claro, aquí Grieg escribe los acentos principalmente en los tiempos débiles y hace dos indicaciones más: la primera; *molto leggiero* y la segunda, que las notas escritas como fusas deben interpretarse como si fueran notas de adorno. Todo esto no es casualidad y Steen hace énfasis en que esta sección, que es de especial dificultad y que debe tener cierto *tempo*, no puede ser resuelta sólo mecánicamente, sino que hay que ser muy cuidadoso en seguir todas las indicaciones escritas para que la sección tenga el carácter dancístico.¹¹⁰

¹⁰⁸ Einar Steen-Nokleberg, *Onstage with Grieg*, Bloomington: Indiana University Press 1997, p. 69

¹⁰⁹ Einar Steen-Nokleberg y Ernst Günter-Heinemann, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag, p. 15

¹¹⁰ Einar Steen-Nokleberg, *Onstage with Grieg*, Bloomington: Indiana University Press 1997, p. 69

Animato ♩ = 112

*) Die Zweiunddreißigstelnoten sind als Vorschläge *pp* und wie hingehaucht auszuführen (E. Grieg).
 *) Being grace notes, the 32nds must be played *pp*, as in a whisper (E. Grieg).
 *) Les triples croches doivent être interprétées *pp*, en appoggiature, comme dans un souffle (E. Grieg).

111

El segundo movimiento, que es bastante lento en comparación con el primer y tercer movimientos de la obra, no muestra la misma cualidad rítmica que aquellos, pero no omite el elemento rústico y folklórico, dado que la melodía con la que inicia el piano en el compás 29 está basada en un *kulokk* o llamado para las vacas. Además, la sección marcada como *a tempo pesante* que va del compás 55 al 77 tiene un carácter solemne y majestuoso como el de un himno nacional. Estas características resultan enriquecidas si se marcan de manera correcta las notas de adorno que funcionan como anacrusa a cada acorde de la melodía; para ello se debe tener cuidado en hacerlas lo suficientemente cortas.¹¹²

¹¹¹ Einar Steen-Nokleberg y Ernst Günter-Heinemann, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag, p. 4

¹¹² Einar Steen-Nokleberg, *Onstage with Grieg*, Bloomington: Indiana University Press 1997, p. 70 y 71

**Sección con carácter de himno.
Compás 55**

Las anacrusas marcadas con rojo son importantes para el carácter del tema, deben ser lo suficientemente cortas.

113

En conclusión, el buen balance que tiene la obra entre orquesta y solista, hace más accesible el ensamblarla para alguien iniciándose en este tipo de trabajo, ya sea con un segundo piano o con orquesta. El virtuosismo se encuentra distribuido dentro de toda la obra en dosis que no llegan a ser abrumadoras, pero tampoco tarea fácil, y el concierto proporciona además un reto en cuanto a sus cualidades rítmicas y de articulación lo cual lo convierte en una pieza que vale la pena trabajar.

III.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

Independientemente de los aspectos ya analizados en este texto el concierto de Grieg es una obra que resulta valiosa simplemente porque ayuda a pulir muchos aspectos de la técnica del pianista en general, y es que, aunque contiene muchos pasajes que son sencillos, contiene algunos otros bastante demandantes. La pieza obliga al ejecutante a dedicarle una gran cantidad de tiempo al estudio de la misma antes de poder presentarla en público.¹¹⁴ Pensando en ello a continuación daré algunas sugerencias; primero en cuanto a interpretación del concierto y después sobre cómo resolver técnicamente algunos pasajes que en mi experiencia son especialmente complicados.

¹¹³ Einar Steen-Nokleberg y Ernst Günter-Heinemann, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag, p. 32

¹¹⁴ Einar Steen-Nokleberg, *Onstage with Grieg*, Bloomington: Indiana University Press 1997, p. 60

Para la interpretación del concierto, en el primer y tercer movimientos es muy importante identificar los elementos que están tomados del folclore noruego cuidando especialmente las articulaciones y el ritmo que Grieg escribió; como ya se mencionó antes hay ejemplos de danzas tradicionales noruegas en diferentes secciones de ambos movimientos. Por otro lado, considero también de importancia que se tengan claras las secciones que son más melódicas o, como menciona Steen, que son mucho más líricas, entendiéndose dicha palabra como “lleno de sentimiento”, tal es el caso de la que inicia en los compases 53 y 151 del primer movimiento (marcada incluso con la indicación *tranquillo e cantabile* por Grieg) o de la sección media del tercer movimiento, que inicia en el compás 140.

Durante el segundo movimiento es conveniente poner especial atención a que puede resultar difícil mantener un pulso estable debido a que la melodía se presta para hacer *rubatos* o cambios de *tempo* muy exagerados, y porque hay una gran variedad de valores rítmicos como negras, tresillos de semichorchea, fusas, semifusas (además de que la orquesta tiene un acompañamiento en semichorcheas o algunas veces en notas muy largas como blancas con punto) que dificultan guardar bien la proporción entre todos los valores de duración. Por otro lado, es importante que al término de este movimiento el pianista ya esté preparado mentalmente para el inicio del siguiente, ya que la indicación al finalizar el segundo es *attacca* y al inicio del tercer movimiento, después de apenas dos compases de la orquesta, el pianista hace su entrada con un arpeggio bastante rápido y nada sencillo.

En cuanto a técnica se refiere creo pertinente hacer algunas recomendaciones, especialmente sobre la digitación de algunos pasajes que en mi experiencia son de dificultad considerable dentro del concierto.

Primer movimiento.

En el compás 39, la serie de terceras y séptimas escritas en la clave de sol resultan más cómodas con la digitación de la edición Urtext de Henle Verlag

revisada por Steen,¹¹⁵ y no sólo en ese caso funciona dicha digitación, sino que durante la re exposición, cuando aparece la misma dificultad pero en otra tonalidad, me parece adecuado utilizarla de nuevo. Percy Grainger¹¹⁶ en su edición del concierto publicada por G. Schirmer¹¹⁷ recomienda otras digitaciones que a mi parecer resultan bastante más incómodas para tocar dicha sección. Por otro lado, durante la serie de terceras descendentes del compás 41, es la digitación marcada por Grainger la que considero más cómoda y que además está apegada al tipo de digitaciones utilizadas por Chopin en su conocido estudio de terceras. Sin embargo, cabe hacer la aclaración de que la edición de Grainger tiene un error en esta digitación: siendo un patrón que se repite, la primera vez marca la tercera encerrada en un círculo rojo con la digitación 5-1 (ver las imágenes siguientes) y al repetirse la secuencia más adelante marca 5-3. Lo correcto sería utilizar 5-3 en todos los casos, con esa pequeña corrección, es posible utilizar de manera efectiva su sugerencia.

6

39

p leggiero

La digitación es útil para las dos secciones marcadas en rojo.

118

¹¹⁵ Einar Steen-Nokleberg y Ernst Günter-Heinemann, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag

¹¹⁶ Pianista australiano que trabajó junto con Grieg como director en la preparación de una gira por varias capitales europeas en donde interpretarían el concierto en la menor op. 16. La gira no se llevó a cabo debido a la muerte de Grieg.

¹¹⁷ Percy Grainger (ed.) *Schirmer's library of music classics: Concerto for piano by Edvard Grieg Op. 16*, New York: G. Schirmer Inc. 1920

¹¹⁸ Einar Steen-Nokleberg y Ernst Günter-Heinemann, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag, p. 6

La digitación de la tercera en el primer óvalo rojo debería ser 5-3 de la misma forma que en los otros dos lugares encerrados en el mismo color para que funcione adecuadamente.

119

En el compás 101 el arpeggio ascendente es bastante complicado por la velocidad y la extensión que ocupa en el teclado, por lo que creo pertinente recomendar la siguiente digitación que utilicé después de probar otras opciones de ediciones como la ya mencionada de Grainger o el Urtext de Henle sin mucho éxito.

*brillante a tempo**

Las digitaciones en rojo pertenecen a la mano izquierda y las de color azul a la derecha.

120

En cuanto a la *cadenza* del primer movimiento, recomiendo ampliamente revisar la edición mencionada de Steen, pues, además de ser un especialista en la música de Grieg,¹²¹ proporciona digitaciones para las secciones más complicadas que me parecen bastante cómodas. Por último, vale la pena también mencionar, que algunas ediciones del concierto como la de Grainger contienen reacomodos entre las partes que cada mano ejecuta, pero al menos en la *cadenza* de este

¹¹⁹ Percy Grainger (ed.) *Schirmer's library of music classics: Concerto for piano by Edvard Grieg Op. 16*, New York: G. Schirmer Inc. 1920, p. 8

¹²⁰ Einar Steen-Nokleberg y Ernst Günter-Heinemann, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag, p. 13

¹²¹ Naxos.com (2017) *Einar Steen Nokleberg*, Naxos Rights International Ltd. 2017, fecha de última consulta: 9 de Junio de 2017, https://www.naxos.com/person/Einar_Steen_Nokleberg/716.htm

primer movimiento me parece que no son necesarios tales reacomodos si se tiene una buena digitación.

Tercer movimiento.

El arpeggio inicial del tercer movimiento no sólo es complicado en cuanto a velocidad, sino que contiene intervalos en cada mano que resultan bastante incómodos, aun teniendo una mano de tamaño considerable. Aunado a ello, los intervalos armónicos que se forman entre ambas manos pueden ser difíciles de coordinar. Por estos motivos, recomiendo utilizar la digitación propuesta en la edición de Henle que se puede ver en la siguiente imagen.

34

Allegro moderato molto e marcato ♩ = 108

ff

f

1 2 5 1 2 4 13 4 5 2

5 4 13 5 2

122

Para la sección *Quasi presto* que inicia en el compás 353 recomiendo revisar la edición de Schirmer y utilizar las digitaciones marcadas por Grainger. En un principio pueden parecer incómodas, pero con base en mi experiencia y habiéndolas probado contra otras opciones de digitación como las de Steen, considero que son la mejor opción. Sin embargo, en el compás 371 conviene utilizar la siguiente redistribución de notas hecha por Steen para poder ejecutar el acorde completo escrito para la mano izquierda sin necesidad de arpeggiarlo o romperlo en dos partes:

¹²² Einar Steen-Nokleberg y Ernst Günter-Heinemann, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag, p. 34



123

Para finalizar creo importante mencionar que el concierto sufrió más de una corrección por parte del autor. La primera versión fue publicada en 1872 y era una copia fiel del manuscrito de Grieg; posteriormente él mismo hizo dos revisiones, la primera publicada en 1882 y la segunda en 1906.¹²⁴ Adicionalmente Grainger relata en la edición de Schirmer, que justo antes de la muerte del compositor se encontraba preparando un tour con Grieg, como director, en donde interpretarían el concierto en varias ciudades europeas. De acuerdo a Grainger el compositor planeaba hacer una revisión más de su concierto, agregando sugerencias que el pianista le había hecho y a las que Grieg había dado el visto bueno, sin embargo, Grieg murió antes de poder realizar tal cosa.¹²⁵ Aun así la edición de Grainger contiene dichas modificaciones y varias anotaciones de cómo Grieg concebía que tenía que ser tocada la obra por lo que es una fuente valiosa para consultar. No obstante, se recomienda también tener alguna otra edición de referencia, de preferencia Urtext, para corroborar qué es lo que Grieg escribió realmente, porque la edición de Grainger, aunque de valor histórico, contiene desafortunadamente algunos errores en cuanto a notas y registro de las mismas.

¹²³ Ibidem. P. 59

¹²⁴ Ibidem. Prefacio

¹²⁵ Percy Grainger (ed.) *Schirmer's library of music classics: Concerto for piano by Edvard Grieg Op. 16*, New York: G. Schirmer Inc. 1920, Prefacio

IV. Une Barque sur l'océan de la suite Miroirs de Maurice Ravel

IV.1 Importancia de la obra.

Une Barque sur l'océan (*Una Barca Sobre el Océano*) es la tercera pieza de una de las obras más importantes de Maurice Ravel, la suite *Miroirs* (*Espejos*). Escrita entre 1904 y 1905, esta suite consta de 5 piezas, cada una dedicada a un miembro de *Les Apaches*, grupo de escritores, músicos y artistas al que Ravel se uniría en el año de 1900.¹²⁶ En palabras del propio Ravel esta suite marcaría un cambio bastante importante en su desarrollo de la armonía, tan es así que provocaría un cierto rechazo incluso en músicos que hasta el momento en que se compuso la obra no habían tenido problema en apreciar su estilo. Tiene una textura muy similar *Jeux de Eau*, otra de sus piezas, pero en mayor magnitud.

La dificultad que representa *Une Barque sur l'océan* para el pianista es resultado de varios factores: es la pieza más larga de la suite, hace uso de arpeggios a lo largo de todo el teclado y utiliza trinos que recuerdan las maneras de Liszt.¹²⁷ Sin embargo, aun cuando los arpeggios se mantienen a lo largo de toda la obra a una velocidad considerable y a veces en figuraciones bastante incómodas, lo importante no es cada una de esas notas ni los pequeños momentos en donde aparece alguna melodía corta sino el crear una textura y cambios de carácter con dichos arpeggios que resulten interesantes a lo largo de la pieza. Crear sonoridades que reflejen el hecho de que la pieza está inspirada en el agua, o más precisamente en el viaje de un barco en el océano para lo cual se requiere un control y una fineza extremos en el toque. Así mismo sobresale el uso de recursos técnicos como el empleo del pulgar para destacar ciertas notas que ayuden a producir dicha sonoridad y el uso del registro completo del piano.

Existen algunos connatos de temas pero nunca llegan a desarrollarse en demasía, sirven una vez más puramente como un recurso de textura y no de estructura; el uso de los pedales juega un papel importante para controlar los

¹²⁶Ruti Abramovitch, Tesis: *Maurice Ravel's Miroirs for piano: Historical Background and some performance related aspects*, Para obtener el grado de doctora en música, Indiana University, 2012, pp. 1 y 2

¹²⁷ Roger Nichols, *Ravel*, Great Britain: Yale University Press 2011, p. 74

diferentes colores de sonido o cambios en las cualidades del timbre a lo largo de la pieza.¹²⁸

IV.2 Aspectos Biográficos.

Maurice Ravel nace un 7 de marzo de 1875 en la región de Ciboure, Francia. Su padre Pierre Joseph Ravel, quien era ingeniero y pianista amateur, impulsó sus intereses musicales y en 1882 a la edad de 7 años lo envió a sus primeras clases de piano con Henry Ghys. Para 1887 Ravel estaría ya tomando clases de armonía y haciendo sus primeros intentos en la composición los cuales incluyeron un conjunto de variaciones sobre un coral de Schumann y otro sobre el tema de *Peer Gynt* de Edvard Grieg. En 1889 Ravel tomaría clases de piano con Émile Decombes, profesor del Conservatorio de París que fue alumno de Frédéric Chopin, en ese mismo año lograría aprobar el examen de admisión a dicha institución. Una vez dentro del conservatorio Ravel no tuvo una estancia sencilla dado que, salvo un primer lugar en 1891 en el concurso de piano del conservatorio, no lograría obtener mayores reconocimientos dentro de la escuela.¹²⁹ Por este motivo en 1895 fue expulsado del conservatorio, como estaba reglamentado que sucediera con aquellos alumnos que no logran obtener premios.¹³⁰ Después de dicho suceso Ravel decide dedicarse a la composición y para 1897 regresa al conservatorio a estudiar bajo la cátedra de Gabriel Fauré quien sería una de sus mayores influencias y apoyos. Lamentablemente Ravel no lograría tampoco ninguno de los premios de composición del conservatorio y sería expulsado de dicha cátedra en 1900, aunque permanecería bajo la guía de Fauré hasta 1903.

A pesar de su historia fallida en el conservatorio los peores momentos en la carrera de Ravel no serían esos sino los que viviría en sus repetidos intentos de ganar el *Prix de Rome*. Entre 1900 y 1905 Ravel intentó ganar el prestigiado

¹²⁸ Ruti Abramovitch, Tesis: *Maurice Ravel's Mirrors for piano: Historical Background and some performance related aspects*, Para obtener el grado de doctora en música, Indiana University, 2012, pp. 4 y 5

¹²⁹ Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, p. 864 y 865

¹³⁰ Roger Nichols, *Ravel*, Great Britain: Yale University Press 2011, p. 14

premio cinco veces de las cuales conseguiría sólo un tercer lugar en 1903. Sin embargo en 1905 se vería envuelto en una serie de controversias: siendo el último año en el que podría participar debido al límite de edad establecido en 30 años fue eliminado en la primera ronda del concurso debido al uso de recursos osados como quintas paralelas y un final con un acorde de séptima mayor, recursos que chocaban con las ideas conservadoras del jurado. Gran parte de la opinión pública sintió que la descalificación de Ravel fue injusta e incluso algunos de sus críticos más frecuentes tomaron partido en favor del compositor; la prensa escribió varios artículos al respecto y en general el sentimiento era de descontento por descalificar a un músico que ya tenía un lugar establecido en la *Société Nationale de Musique* gracias a obras como *Jeux d'eau*. No menos escandaloso fue el hecho de que los finalistas de 1905 fueran todos alumnos del mismo profesor quien, además, era miembro del jurado.¹³¹

Sería posteriormente a sus fracasos en el *Prix de Rome* que Ravel tendría una de las épocas más prolíficas como compositor. Después de viajar en un crucero a través de Holanda por invitación de sus amigos Misia y Alfred Edwards, Ravel regreso con la inspiración que le permitiría componer en un periodo de tres años piezas como la suite *Miroirs*, *Histoires Naturelles*, su Sonatina, la Rapsodia Española, *Gaspard de la nuit* y *Ma Mère l'oye*.¹³²

Debido a las ideas de Ravel como compositor, que muchas veces irían contra los cánones establecidos, algunas de sus obras estrenadas por parte de la *Société Nationale de Musique* causarían revuelo y crítica, es el caso de *Scheherezade* e *Histoires Naturelles* hacia 1907. Ravel fue atacado por una facción de dicha sociedad y además sufrió de la comparación con Debussy por parte de la prensa. Cabe mencionar que Ravel reconocía su admiración por su contemporáneo Claude Debussy e incluso llegó a dedicar algunas obras al también compositor francés, pero se negaba a ser señalado de simple imitador.

¹³¹ Barbara L. Kelly, "Ravel, (Joseph) Maurice" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, p. 865

¹³² Ruti Abramovitch, Tesis: *Maurice Ravel's Miroirs for piano: Historical Background and some performance related aspects*, Para obtener el grado de doctora en música, Indiana University, 2012, p. 1

Resultado de todo lo anterior, Ravel tomó un rol importante en la creación de una nueva sociedad musical abierta a interpretar la música de compositores tanto franceses como extranjeros sin importar su género o estilo, dicha sociedad musical sería la *Société Musicale Indépendante* de la cual Fauré sería presidente.

Después de la creación de dicha sociedad musical Ravel se embarcaría en una serie de proyectos teatrales tales como *L'heure espagnole*. En 1909 le llegaría la comisión de *Daphnis et Chloé* y en ese mismo año conocería a Igor Stravinsky, con quien sería colaborador en la orquestación de una obra de Modest Mussorgsky en otra comisión. Posteriormente Ravel transformaría algunas de sus obras para piano en ballets también, tal es el caso de *Ma mère l'oye* y los *Valses nobles et sentimentales*.

En el año de 1914 estalló la primera guerra mundial mientras Ravel trabajaba en diversos proyectos de entre los cuales sólo algunos se completarían: *La tumba de Couperin* y *La valse*.

Ravel tenía un sentido de servicio a su país bastante marcado e intentó enlistarse en la fuerza aérea repetidamente sin éxito. Sin embargo fue aceptado como conductor en los cuerpos terrestres en 1916. Algunas de sus cartas escritas durante este periodo dan testimonio de las peligrosas misiones de las que formó parte así como de su frustración creciente al poder componer. En septiembre del mismo año cayó enfermo con disentería y en 1917 su madre falleció repentinamente. Los estragos de la enfermedad, la guerra y la muerte de su madre, que probablemente era la persona más cercana a Ravel, cobraron factura en la creatividad del compositor: su obra *Frontispice* escrita inmediatamente después de la guerra carece de estructura y centro tonal claros, además algunas obras posteriores al conflicto fueron completadas solamente por presiones de quien las comisionaba, tal es el caso de *La Valse* y su ópera *L'enfant et les sortilèges*.

Después de la muerte de Debussy en 1918 Ravel se convirtió en el compositor francés más importante y le fue otorgada la distinción de la Legión de

honor en 1920, que rechazó públicamente. Entre 1920 y principios de 1930 Ravel se embarcaría en una serie de giras en el extranjero que consolidarían su reputación en casa, de este periodo destaca su interés en el jazz del que tenemos testimonio en piezas como su Sonata para violín y piano la cual incluía un movimiento lento al que llamó “Blues”, así como también su Concierto para piano en Sol mayor, el cual se estrenaría durante una gira en 1932. Durante el año de 1929 Ravel compone su Concierto para la mano izquierda.

Después de la guerra Ravel sufría de insomnio y en 1932 estuvo involucrado en un accidente de auto, a partir de ese momento su salud se fue deteriorando siendo diagnosticado posteriormente con ataxia y afasia, trastornos de falta de coordinación muscular y de lenguaje. Algunas veces era incapaz incluso de firmar su nombre. En algunas cartas se hace notar también su frustración con no poder escribir la música que tenía en la cabeza al final de sus días. Ravel falleció el 28 de diciembre de 1937 en París nueve días después de habersele realizado una cirugía en el cerebro.¹³³

IV.3 Análisis armónico – melódico de la obra:

Como hemos podido ver en la biografía del compositor, frecuentemente se vio envuelto en controversia debido a sus formas inusuales de abordar el oficio de la composición y de romper, no sólo con los cánones establecidos por sus contemporáneos, sino también con el estilo que él mismo se había creado. A lo largo de su vida Ravel mantuvo siempre en evolución su estilo compositivo, y en la suite *Miroirs* una de las particularidades que llamo la atención de la comunidad musical fue la evolución en la forma de utilizar la armonía. La pieza está formada por trece secciones que pueden definirse observando los cambios en patrones armónicos, rítmicos y melódicos. Cada una de estas secciones tiene una especie de “centro tonal” que funciona como eje para sostener la armonía, aunque la pieza

¹³³ Barbara L. Kelly, “Ravel, (Joseph) Maurice” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan 2001, pp. 464 - 468

no se apegue estrictamente a la armonía tonal tradicional. Las trece secciones están distribuidas como se muestra en las siguientes tablas:¹³⁴

Sección	A	B	C	D	E	A'	C'
Compases	1-27	28-37	38-45	46-54	55-60	61-67	68-75
“Centro tonal”	Fa sostenido menor	Si bemol mayor	Sol sostenido menor	Do sostenido menor	Do sostenido menor	Do sostenido menor	Si bemol mayor

Sección	D'	F	G	C''	D''	A''
Compases	76-81	82-102	103-110	111-118	119-131	132-139
“Centro tonal”	Si menor y Fa sostenido menor	Fa sostenido menor	Mi bemol mayor	La menor	Do sostenido mayor	Fa sostenido mayor

Sección A:

En cuanto a los aspectos melódicos, aunque durante la obra no encontramos nunca una melodía “convencional” como las utilizadas en música romántica de compositores como Chopin, sí encontramos desde el inicio de la pieza un motivo que estará presente constantemente en las diferentes secciones, este motivo está formado por una tercera menor descendente como se observa en la imagen de la página siguiente.

¹³⁴ Eunbyol Ko, Tesis: *Music and Image: A Performer's Guide to Maurice Ravel's Mirrors*, Para obtener el grado de doctor en música, College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, 2007, pp. 45 - 46

— Tercera menor descendente.

III. Une Barque sur l'Océan

D'un rythme souple — *Tres enveloppé de pédales*

135

Esta sección se puede subdividir a su vez en secciones más pequeñas, la primera que iría del compás 1 al 10 a la que llamaremos “a” está hecha completamente sobre el primer grado de la escala de fa sostenido menor, tanto los arpeggios que acompañan, como la melodía, son tonos del acorde de Fa sostenido menor con novena. En la segunda, del compás 11 al 13 a la que llamaremos “b”, encontramos cambios armónicos bastante interesantes, primero un acorde que podría pensarse como mi menor con novena y posteriormente otro que igualmente podría interpretarse como re menor con novena; en todo caso, más allá de asignarle un nombre a estos acordes, la importancia que tienen radica en el cambio de color que provocan al contrastar con la primera sección que se basa sólo en el acorde de fa sostenido menor con novena. Posteriormente tenemos repeticiones tanto de la sección “a” como de la “b”, aunque la primera es un poco más corta esta vez y la segunda se encuentra transportada una cuarta más arriba. Para finalizar esta sección hay una especie de puente de los compases 23 al 27 que está construido sobre un mismo acorde, un sol mayor, que si se suma a las notas que contiene el motivo melódico en la mano derecha podría pensarse como sol con séptima mayor, dicho acorde funciona como una especie de pedal y lleva hacia la siguiente sección, donde habrá un cambio total de carácter y textura.

¹³⁵ *Piano Masterpieces of Maurice Ravel*. Mineola: Dover 1986, p. 53

Sección B

En toda esta sección se puede constatar aún más cómo Ravel utiliza la armonía de una forma poco usual, está construida utilizando acordes que descienden y ascienden por distancias de tono y semitono, además de un pedal sobre si bemol que se mantiene durante la mayor parte de la sección. Los acordes se ven envueltos no sólo por dicho pedal sino también por arpeggios que generan una atmósfera en el fondo de la paleta sonora. También cabe señalar que al inicio de la sección, en la nota inicial de cada arpeggio, Ravel utiliza acentos para formar una línea melódica que es en realidad una escala de tonos enteros. Todo esto hace a la sección B una de las más interesantes de la pieza armónicamente hablando y, además de lo ya mencionado, Ravel utiliza un recurso que será recurrente en otras secciones y que es característico de sus obras, el uso de disonancias que se generan debido a intervalos armónicos de medio tono. En el caso de esta sección, el si natural que contiene el primer acorde de la misma y el si bemol que se encuentra tanto en el pedal del bajo como en los arpeggios.

The image displays a musical score for Section B, consisting of two systems of piano and bass staves. The score is annotated with red and green boxes to highlight specific harmonic features. A legend at the top left explains these annotations: a red box indicates a 'Pedal constante sobre Si bemol' (constant pedal on B-flat), and a green box indicates a 'Disonancia de medio tono entre si natural y si bemol' (half-tone dissonance between natural B and B-flat). The score begins at measure 28, marked with a red '28'. The piano part features a melodic line with accents, while the bass part provides a constant pedal point on B-flat. The score includes dynamic markings such as *sf*, *pp en dehors*, *cre*, *scen*, *do*, *poco*, and *a*. The annotations highlight the presence of the B-flat pedal and the half-tone dissonance between natural B and B-flat in various chords and arpeggios throughout the section.

136

¹³⁶ Ibídem. p. 56

Finalmente, esta sección de la obra es realmente contrastante con la primera debido a que, además de que la armonía cambia mucho más rápido¹³⁷, también se hace un uso mucho más variado de la dinámica, llegando incluso en el compás 35 a uno de los pocos puntos a lo largo de la obra en los que se hará uso de una dinámica como *fortissimo*.

Sección C

Para esta sección Ravel pone el interés ya no tanto en la armonía, que regresa a ser mucho más estática, sino en la textura de la obra, encontramos que está compuesta básicamente por tres acordes que, por sí solos, no son de mucho interés, un acorde menor, un acorde semidisminuido y un acorde mayor. Sin embargo, mientras la mano izquierda del pianista realiza una serie de arpeggios sobre dichos acordes, la derecha hace uso de recursos como el *tremolo* y el *glissando* para ayudar a plasmar una sonoridad que recuerde la temática de la pieza, que es la barca sobre el océano. Finalmente, en esta sección también es de notar el uso por parte del compositor de una nota que no existe en el registro habitual del piano, un sol sostenido índice 1 en el compás 44 que junto con el *glissando*, probablemente tenía como objetivo una sonoridad mucho más profunda y envolvente que apoyara el carácter de la obra:

The image shows a musical score for piano, specifically measures 43 and 44. The score is written for both hands. In measure 44, the right hand has a series of notes with a glissando marking. The left hand has a circled note (C1) with a glissando marking. The score is labeled with '44' in red above the right hand staff. The lyrics 'en - do' are visible below the left hand staff.

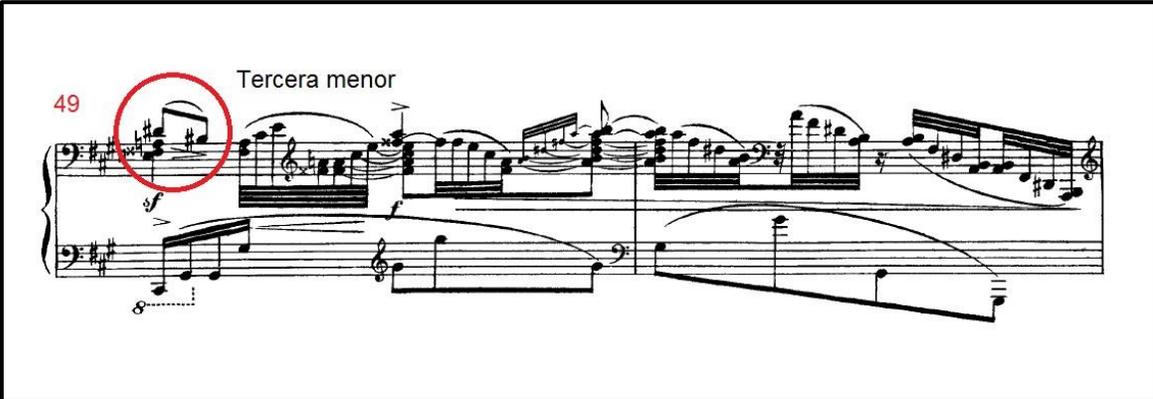
138

¹³⁷ En ocasiones hasta 3 veces en un mismo compás.

¹³⁸ *Piano Masterpieces of Maurice Ravel*. Mineola: Dover 1986, p. 58

Sección D

En esta sección nuevamente se hace uso de una nota pedal, pero ahora sobre sol sostenido en los bajos, al mismo tiempo que la armonía se mueve independientemente en acordes sobre el registro central del piano, una vez más los recursos utilizados no son muy convencionales, se hace uso de enarmonías, superposición de terceras y de acordes completos para escribir lo que podría verse también como acordes mayores y menores con séptima. El contraste entre estos acordes y el pedal constante del registro grave en sol sostenido le dan a la sección un carácter un tanto obscuro y algo disonante. Por último, el hecho de que el pedal esté en sol sostenido ayuda a la cohesión con la siguiente sección, dado que puede verse como la dominante del principal acorde que encontraremos en ella. Es notable también que los acordes tocados por la mano derecha reiteran el pequeño motivo de tercera menor presentado al inicio de la obra, como se ve en la siguiente imagen:



The image shows a musical score snippet for piano. The score is written on two staves, with the left staff in bass clef and the right staff in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piece is marked with a forte dynamic (f). A red circle highlights a chord in the left hand at measure 49, which is labeled "Tercera menor" (minor third). The chord consists of the notes G2, B2, and D3. The right hand plays a complex, dissonant chord structure with many notes, including some with accidentals. The score continues for several measures, showing a constant pedal point in the left hand and a moving harmonic line in the right hand.

139

¹³⁹ Ibidem. p. 48

Sección E

Es una sección de transición o puente antes de lo que será una recapitulación en la siguiente sección, armónicamente el movimiento es nulo ya que encontramos tan sólo un acorde formado sobre la nota do sostenido y que incluye extensiones como la trecena y la novena. Dicho acorde, que es mayor, genera una sensación de calma y además prepara la reintroducción del tema principal, pero ahora sobre el nuevo centro tonal que será do sostenido menor. Resaltan también un par de notas que se repiten constantemente en diferentes registros del piano y que se encuentran resaltadas con acentos o articulación diferente al arpeggio *ostinato* que ejecuta la mano derecha. Dichas notas funcionan como una especie de relieve dentro de la calma que genera el que la sección sea tan estática armónicamente.

Sección A' C' y D'

Estas secciones, como sus nombres lo indican, conforman lo que es una recapitulación de partes ya presentadas. El carácter de las secciones es el mismo que en su forma original, sin embargo, destacan algunas diferencias, la primera es que en el compás 68 encontramos un cambio de armadura y de compás justamente en el paso de A' a C', siendo dicho cambio además bastante radical, pasando de una armadura de tres sostenidos a una de tres bemoles; esto genera un contraste de color interesante que además se exagera dado que pasamos de un acorde menor a uno mayor, do sostenido menor a si bemol mayor. Igualmente, el cambio de compás genera un contraste porque, aunque C' no es una sección donde haya un ritmo estrictamente medido, justamente esa libertad rítmica contrasta con el motivo mucho más cíclico que expone de nuevo A'.

Trancisión entre A' y C'

66

140

El segundo cambio importante es en cuanto a la armonía de los arpeggios descendentes de la sección C' que en su primera aparición estaban todos elaborados sobre un mismo acorde y en esta ocasión Ravel les da algo más de variedad haciendo tres armonías diferentes cada que el arpeggio desciende, dichos acordes fluctúan también entre modo menor y mayor. Algo que vale la pena destacar también, es que en esta sección C' el trino se vuelve más complicado dado que ahora hace uso de un mayor número de notas y en una extensión más amplia del teclado. Finalmente, la sección D' es casi idéntica a la original tan sólo transportada un tono más arriba y con la única diferencia de introducir una nueva figura arpegiada que dará lugar a la textura de la siguiente sección.

Sección F

La sección F es la segunda más extensa de la obra sólo después de la sección A y comparte con esta la característica de estar formada, al menos en principio, (compases 82 al 98) por un arpeggio pedal sobre fa sostenido y motivos melódicos que utilizan constantemente la tercera menor descendente presentada al inicio de la obra. En esta ocasión la diferencia es que los papeles están

¹⁴⁰ Ibidem. p. 50

invertidos, el pedal se encuentra en el registro más agudo, tocado por la mano derecha y los motivos melódicos en el registro central o grave, tocados por la mano izquierda. También es importante resaltar la tensión generada por el choque entre el fa natural que se encuentra en dichos motivos y el fa sostenido del pedal, este choque de intervalos a medio tono de distancia es un recurso que ya hemos visto ser utilizado con anterioridad en la obra durante la sección B.

Motivo melódico de tercera menor

 Disonancia de medio tono generada entre fa sostenido y fa natural.

83 *pp sans nuances*

p expressif

141

Para el compás 98 y hasta el 102 la textura cambia en su densidad, pero no así en su carácter dado que encontramos los mismos recursos utilizados; el arpeggio pedal ahora tiene más notas e igualmente los motivos melódicos del registro central y grave no son ya notas aisladas sino acordes, dichos acordes ahora forman un motivo que asciende primero una quinta y después desciende por tonos y un salto de cuarta. La armonía durante estos compases resulta un tanto más interesante dado que, además del arpeggio pedal que tenemos en el registro agudo, hay un segundo pedal más literal que actúa en el registro medio y que pasa de ser una quinta en el compás 98, a un intervalo de quinta disminuida para el compás 100, intervalo que también se genera en el arpeggio del registro agudo y

¹⁴¹ Ibidem. p. 52

que desestabiliza la sección para dar lugar a la transición que llevará a la siguiente.

The image shows a musical score for piano, measures 98 to 100. The score is in 3/4 time and G major. Measure 98 features a right-hand melody with grace notes and a left-hand accompaniment of chords. A red box highlights the left-hand chord in measure 98, with an arrow pointing to the text 'Notas pedal'. Measure 99 continues the right-hand melody and features the lyrics 'aug - men - tes'. A red box highlights the left-hand chord in measure 99. Measure 100 features a right-hand melody with a grace note and a left-hand accompaniment. A green circle highlights the left-hand chord in measure 100, with an arrow pointing to the text 'Tritono entre sol y re bemol'. Another green circle highlights the right-hand melody in measure 100, with an arrow pointing to the text 'Tritono entre mi bemol y la'. The score includes dynamic markings such as *pp*, *pp expressif*, *peu*, and *a*.

142

Sección G

A pesar de ser una sección pequeña de tan sólo siete compases y tener un carácter transitorio, vemos en el compás 103 en el que inicia esta sección el último punto climático de la pieza. Encontramos en G siempre un sólo acorde que se mueve haciendo inversiones en forma de arpeggios en la mano izquierda, dicho acorde que es un acorde de séptima, es interesante sólo en función de la sonoridad que genera con lo tocado en el registro agudo; vemos así a Ravel utilizar de nuevo un recurso que ya nos ha presentado a lo largo de la pieza: la nota más grave que toca el bajo, siendo un si bemol, causa cierta disonancia y obscuridad al formar una séptima mayor con la que se encuentra en el registro

¹⁴² Ibidem, p. 64

agudo que es un la. También la dinámica utilizada aquí por Ravel es relevante dado que es otro de los pocos puntos donde lo vemos llegar al extremo superior del espectro utilizando un *fortississimo* (*fff*).

Sección C'' D'' y A''

Las tres secciones finales están en su mayoría compuestas por material que ya ha sido expuesto con anterioridad en la obra, en especial la sección C'' sigue la misma fórmula que vemos en C y C'', un tremolo y un arpeggio que en esta ocasión están formados a partir de un acorde menor con séptima y un acorde disminuido. La sección D'' es, en sus inicios, del compás 119 al 123, sólo un transporte de D' y los restantes compases del 124 al 131, contienen el característico intervalo descendente de tercera menor que hemos visto aparecer a lo largo de la obra, esta vez actuando como motivo melódico en el registro agudo. Vemos también en esta sección una serie de arpeggios rápidos que son muy parecidos a los de la sección F. Finalmente en A'', que se puede considerar la coda de la obra, vemos aparecer de nuevo el tema principal intercalado con pequeños arpeggios fugaces que se mueven hacia el registro agudo y que ponen punto final a la pieza.

○ Intervalos de tercera menor descendente.

124

143

¹⁴³ Ibidem. p. 68

IV.4 Sugerencias técnico-interpretativas.

La Barca sobre el Océano es una obra de cualidades técnicas e interpretativas muy particulares. Pianísticamente, los diferentes tipos de arpeggios pueden resultar un reto, y Ravel mismo cayó en cuenta de que probablemente sólo en el piano la abundancia de arpeggios y de cambios de sección era realmente funcional, prueba de ello es que a pesar de que el compositor realizó una transcripción para orquesta, no le fue satisfactoria¹⁴⁴. La pieza no contiene gran cantidad de material melódico y es por ello que cuando lo hay debe dársele la importancia necesaria, además de tratar de poner especial atención en los cambios o transiciones de sección que generalmente también implican un cambio de textura; para ello es también de especial importancia el uso de los pedales que permiten generar diferentes colores en el sonido a lo largo de la obra. Los arpeggios, aunque complejos técnicamente, deben siempre funcionar como generadores de una atmosfera más que como algo que deba estar en primer plano, las pocas melodías existentes son lo que le da relieve a esta atmosfera.

Ejemplo de lo expuesto anteriormente es la sección inicial de la obra en donde los arpeggios de la mano izquierda deben generar la sensación de una ola o de agua, mientras que en la mano derecha tenemos una melodía sencilla, elementos que aunados a la rítmica irregular nos sugieren el paisaje de una barca flotando sobre el océano tranquilo.¹⁴⁵ El pulgar juega un papel importante en esta primera sección dado que resulta muy común el acentuar notas que no deben acentuarse dentro de los arpeggios de la mano izquierda, es recomendable estudiarlos lento y cuidando controlar que todas las notas del arpeggio estén parejas, sin resaltar ninguna, salvo cuando el pulgar tiene alguna nota de la melodía en cualquiera de las dos manos, como se observa en la imagen de la página siguiente:

¹⁴⁴ Roger Nichols, *Ravel*, Great Britain: Yale University Press, 2011, p. 74

¹⁴⁵ Ruti Abramovitch, Tesis: *Maurice Ravel's Miroirs for piano: Historical Background and some performance related aspects*, Para obtener el grado de doctora en música, Indiana University, 2012, p. 46

○ Melodía resaltada por el pulgar.

The image shows a musical score for piano, consisting of ten measures numbered 4 through 10. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a rhythmic arpeggiated accompaniment. Red circles are drawn around specific notes in both hands to highlight the thumb's role in emphasizing the melody. In measure 4, the thumb plays a G4 in the right hand and a C3 in the left hand. In measure 5, the thumb plays an A4 in the right hand and a D3 in the left hand. In measure 6, the thumb plays a B4 in the right hand and an E3 in the left hand. In measure 7, the thumb plays a C5 in the right hand and an F3 in the left hand. In measure 8, the thumb plays a D5 in the right hand and a G3 in the left hand. In measure 9, the thumb plays an E5 in the right hand and an A3 in the left hand. In measure 10, the thumb plays a F5 in the right hand and a B3 in the left hand. The word 'en chors' is written in the left hand of measure 5.

146

Así mismo, para controlar mejor los arpeggios que se encuentran a lo largo de toda la obra, puede ser de utilidad redistribuir algunas notas de ciertas secciones como en el ejemplo de la página siguiente:

¹⁴⁶ *Piano Masterpieces of Maurice Ravel*. Mineola: Dover 1986, p. 53

⇒ Mano derecha.

147

En la sección B es importante resaltar las melodías formadas por la sucesión de acordes que primero se encuentran en la mano izquierda y después se desplazan a la derecha, en segundo lugar debe notarse la melodía que está marcada con acentos por Ravel al inicio de los diferentes arpeggios. Dichos elementos son de interés por estar formados con base en escalas de tonos enteros. Por su parte los arpeggios y el bajo constante son una vez más elementos

¹⁴⁷ Ibidem. pp. 53 - 55

que generan cierta atmósfera y no deben ser el principal objeto de atención del pianista.

La sección C, C' y C'' son, en mi opinión, las más complicadas técnicamente a lo largo de la obra, especialmente C', por lo que recomiendo estudiar los trémolos por separado cuidando siempre que el brazo y la muñeca roten libremente para no tensarse. En cuanto a los arpeggios, es especialmente difícil el cambio de dirección al llegar a los puntos agudos, justo antes de descender hacia el registro grave, recomiendo en ese caso hacer una pequeña pausa para asegurarse de caer bien con la mano derecha en la nota que inicia el descenso de los arpeggios. Hacia el final de la sección C, si se interpreta la obra en un piano convencional, se recomienda sustituir el sol sostenido índice uno que se encuentra en el compás 44 por la nota la, también índice uno.

La sección D, aunque no es especialmente complicada técnicamente, tiene la dificultad de que el pianista puede perder la sensación del pulso dada la variedad en los valores rítmicos de la mano derecha así como las notas de adorno que hay, aquí es recomendable seguir el flujo rítmico constante marcado por el bajo de la mano izquierda de modo que no se deforme la sección. Para la sección D', Ravel enfrenta al pianista con la dificultad técnica de transportar el *glissando* que utilizó originalmente en el compás 44 y se ve forzado a escribir un arpeggio que no es posible tocar literalmente como un *glissando*, sin embargo, debe ser interpretado pensando en dicho origen y con la mayor fluidez posible.

Durante la sección F los arpeggios que realiza constantemente la mano derecha pueden ser bastante complicados de controlar y el pianista puede fácilmente tensarse, la recomendación aquí es estudiar dichos arpeggios con diferentes ritmos, de manera lenta, llegando al fondo de la tecla y poco a poco subir la velocidad además de aligerar el toque. Cuidando siempre tener la máxima relajación en todo el aparato motor; conviene además trabajarlos sin ver al teclado para desarrollar una mejor ubicación espacial que ayudara a poder tocarlos de manera más fluida. En la siguiente imagen se muestran algunas digitaciones y

opciones de redistribución que pueden facilitar ciertos compases dentro de esta sección.

⇒ Mano izquierda.

87 88

3 6 2

3

3

92 93

pp f

148

Interpretativamente hablando esta sección puede ser muy monótona si se le pone demasiada atención a los arpeggios constantes, por ello se sugiere resaltar los intervalos que dan sonoridades más interesantes como es el caso del fa natural de los compases 83, 84 y 89. Igualmente la melodía que realiza el bajo de los compases 86 al 88 y del 92 al 94 da mayor interés a la sección. Lo mismo ocurre del compás 98 al 102 en donde el interés realmente se encuentra en la melodía con acordes de la mano izquierda.

Para la sección que va del 103 al 110 se recomienda resaltar las notas agudas de los arpeggios descendentes que forman una escala de tonos enteros así como también las que posteriormente están marcadas con acento por Ravel, el *tremolo* durante esta sección, nuevamente, es sólo para generar atmósfera y no debe ser el centro de atención.

¹⁴⁸ Ibidem. p. 63

Ya hacia el final de la obra es importante cuidar los silencios marcados por Ravel a partir del compás 117 y hasta el 139, dichos silencios dan a los arpeggios que les siguen un carácter de gestos fugaces y le dan interés al final de la pieza, en especial los últimos fragmentos en el registro agudo.

Para finalizar, es importante también seguir las indicaciones de dinámicas que el compositor pone y que son a veces bastante extremas, en especial para el espectro de los *pianisimos*; el rango de la obra va de *pppp* hasta *fff* por lo que es importante tenerlo en cuenta y tratar de hacerlo notar. Los pedales ayudarán, no tanto con el rango dinámico sino con la gama de colores o texturas que se pueden explorar. Ravel hace sólo una indicación al inicio de la obra que se podría traducir al español como: “bajo el envolvimiento de los pedales”, sin embargo, se puede, a juicio del intérprete, utilizar no sólo el pedal de *sustain* sino también el pedal de *una corda* en diferentes lugares de la pieza para lograr un timbre más suave o cálido antes de algún efecto de incremento sonoro como es el caso del inicio de los trémolos en las secciones D, D' Y D”.

V. Conclusiones.

Este trabajo de investigación y análisis ha sido una experiencia enriquecedora desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, me he dado cuenta del impacto que tiene en el entendimiento de las obras y en su interpretación el conocerlas de la manera más profunda posible; conocer su estructura, los recursos armónicos y melódicos utilizados, así como las ideas que estuvieron detrás de su concepción y el contexto histórico que rodeó a los compositores cuando las crearon. Esto me ha permitido abordarlas de una manera más integral, comprendiéndolas mejor y por tanto ejecutándolas de forma que tanto yo como el público podamos disfrutarlas más. Además de ello, esta investigación me ha permitido entender mejor las relaciones y diferencias que hay entre los diferentes compositores que abordamos frecuentemente como pianistas y también entre algunos de los principales periodos estilísticos de la historia de la música.

En cada obra obtuve nuevas perspectivas que han enriquecido mi labor como pianista; pocas veces hice a lo largo de mi carrera un análisis tan a fondo de los preludios y fugas de *El Clave Bien Temperado* como el que hice en este trabajo sobre el preludio en Sol sostenido menor del segundo libro. Definitivamente es importante comprender la estructura de este tipo de obras, no solo para facilitar el aprendizaje, sino también para poder siquiera tener una visión de cómo organizar las ideas musicales contenidas en la obra y comunicarlas mejor.

En el caso de la sonata op. 109 de Beethoven, la obra funcionó como un medio para entender el último periodo creativo del compositor y también lo que significó la transición del periodo clásico al romántico. El análisis de la obra me ayudó a comprender los elementos inusuales derivados de la innovación que se da en cualquier periodo de transición en el arte y también a poder tener una idea clara de cómo y por qué está integrada como lo está.

El análisis del concierto de Grieg no solo fue interesante sino también especialmente lúdico para mí, esto debido a las relaciones entre el concierto y el folklor noruego. Poder conocer algunas de las tradiciones que inspiraron al compositor y más aún poder verlas llevarse a cabo gracias a las plataformas digitales es algo que sin duda le dio otro significado a la obra y me dio otra perspectiva de qué es lo que el compositor quería comunicar. Así mismo, conocer las diferentes ediciones del concierto me ayudó a resolver muchos de los problemas técnicos e interpretativos más grandes que he tenido que enfrentar en mi carrera como pianista.

La obra de Ravel fue la que más me costó digerir dentro de mi programa de titulación, pero gracias al análisis e investigación que hice sobre la obra entendí el enfoque bajo el que fue concebida y el que funciona mejor para poder abordarla e interpretarla. Comprendí también que lo anterior tiene una fuerte relación con las ideas del compositor sobre la música y el antagonismo que tuvo frecuentemente con la academia musical de su época.

Finalmente, la elaboración de este trabajo me ha permitido también pulir la forma en la que expreso mis ideas, entendiendo que la claridad es importante en la elaboración de un texto de esta naturaleza. Comprendí que la naturaleza del análisis musical puede ser de muy distinta índole y perseguir distintos propósitos dependiendo de las características particulares de la obra a analizar. Por todo lo anterior, me parece que es muy importante no sólo el realizar investigaciones de este tipo sobre cualquier repertorio que se desee interpretar como músico profesional, sino también, poner en práctica la labor de escribir en un trabajo como este los resultados de dichas indagaciones para consolidar las ideas y el aprendizaje obtenido.

VI. Síntesis para el programa de mano.

Preludio y fuga en Sol sostenido menor BWV 887

J. S. Bach

El Clave Bien Temperado de Bach es una colección de preludios y fugas que consta dos tomos completados en diferentes épocas de la vida del compositor. El primer tomo fue terminado en 1722 y el segundo en 1744.

El primer tomo surgió en parte debido a una controversia durante la época respecto de los diferentes tipos de afinación existentes. En aquél tiempo se usaban diferentes métodos de afinación y algunos resultaban en la imposibilidad de poder ejecutar obras compuestas con ciertas escalas musicales. Bach con su obra demostró que se podía utilizar un tipo de afinación que distribuyera de mejor forma entre los doce sonidos musicales las variaciones en exactitud que existían entre los diferentes intervalos y que permitiera ejecutar obras compuestas utilizando cualquier escala y no sólo unas cuantas. El segundo tomo se conocía originalmente con el título de *Veinticuatro nuevos preludios y fugas*. Sin embargo, su valor se equipara al del primero y por ello, se incluyó bajo el mismo título que este. El preludio y fuga BWV 887 forma parte del segundo tomo y fue compuesto alrededor de 1740.

El Clave Bien Temperado formaba parte del programa que Bach utilizaba para enseñar a sus alumnos el arte de la composición, así como los diferentes tipos de dificultades técnicas que implicaba la ejecución de sus obras. Dicho programa, avanzaba progresivamente en dificultad, iniciando con las invenciones, las suites inglesas, francesas y finalizando con *El Clave Bien Temperado*.

Bach tuvo además una influencia considerable en compositores posteriores, tanto en la creación de sus obras, como en su formación musical. Se sabe que Beethoven, por ejemplo, fue instruido en los 48 preludios y fugas de *El Clave Bien Temperado* y Chopin inspiró hasta cierto punto su propia serie de preludios en esta obra.

Para estudiar la música de Beethoven se ha sugerido, desde épocas tan tempranas como 1828 (el compositor falleció en 1827), la división de su obra en tres periodos. Dicha organización de la obra del compositor ha sido por momentos cuestionada como simplista y ha habido algunas otras propuestas para sustituirla. A pesar de ello, la sonata op. 109 es considerada como perteneciente al último periodo creativo de su vida: no sólo fue compuesta en 1820, sino que además posee características propias de diferentes obras del último periodo.

Estos años serían no sólo un periodo de búsqueda creativa para Beethoven, sino en general un periodo difícil para cualquier compositor de la época. 1820 sería el año en que los últimos trabajos de Weber y Schubert aparecerían y también el año en el que las primeras obras de compositores románticos como Berlioz, Chopin y Bellini verían la luz, es decir, se estaba dando la transición del periodo clásico hacia el romántico. Como cualquier artista que enfrenta una transición y un cambio estilístico profundo dentro de su campo creativo, Beethoven tenía un reto intelectual muy grande, fuera consciente de él o no.

La obra tiene características muy particulares, consta de tres movimientos cuya proporción es bastante inusual dentro de una sonata, durando el tercer movimiento prácticamente lo mismo que los dos primeros juntos. Esto como consecuencia de que probablemente el primer movimiento fue concebido originalmente como una pieza independiente y corta, no perteneciente a la sonata. Además, cada movimiento tiene un carácter completamente distinto, el primero es un tanto improvisado e impredecible, el segundo es un movimiento de carácter contundente, que probablemente es el que recuerda más al carácter fuerte que se asocia a Beethoven. Finalmente, el último movimiento es una serie de variaciones sobre un mismo tema.

El concierto para piano de Edvard Grieg fue compuesto en 1868, siendo la única obra para piano y orquesta que tiene en su repertorio. Existen fragmentos de un segundo concierto que desafortunadamente no pudo completar antes de fallecer.

Grieg era un personaje profundamente interesado en la difusión de la música de su país, Noruega. Muchas de sus obras tienen una influencia muy marcada de la música folklórica de esta región. El concierto para piano contiene ritmos y melodías que son tomados directamente de ciertas danzas y cantos tradicionales noruegos. Algunas de estas danzas son de carácter vigoroso y se utilizan en ceremonias como la de matrimonio; según la tradición, los hombres llevan a cabo movimientos acrobáticos para demostrar virilidad e impresionar a su pareja. Por ello, en el concierto también es posible percibir dicho carácter acrobático, especialmente en su primer y tercer movimientos. Por su parte, el segundo movimiento es de una melodía más lenta, larga y que tiene la influencia de un canto utilizado para llamar a las vacas.

El concierto fue apreciado por personalidades como Franz Liszt, quien al conocer a Grieg y tocar la obra por primera vez, le dio comentarios positivos y reconoció su sonoridad original poco usual, debida en parte a los elementos del folklor noruego. El concierto de Grieg también fue reconocido por personajes como Arthur Rubinstein y Sergei Rachmaninoff. Rubinstein lo interpretaba frecuentemente y, según su testimonio, Rachmaninoff lo consideraba el mejor concierto para piano jamás escrito. Además, Rachmaninoff compuso su primer concierto para piano y orquesta tomando como modelo el concierto de Grieg.

Une Barque sur l'océan es la tercera pieza de una de las obras más importantes de Maurice Ravel, la suite *Miroirs*. Escrita entre 1904 y 1905, esta suite consta de 5 piezas, cada una dedicada a un miembro de *Les Apaches*, grupo de escritores, músicos y artistas al que Ravel pertenecía. Esta pieza está dedicada al pintor francés Paul Sordes. En palabras del propio Ravel, esta suite marcaría un cambio en su estilo compositivo bastante importante; tal es así, que provocaría un cierto rechazo incluso en músicos que hasta el momento en que se compuso la obra no habían tenido problema en apreciar su trabajo.

La pieza busca, mediante el uso de notas rápidas a lo largo de todo el teclado, generar sonoridades que reflejen el hecho de que está inspirada en el agua o, más precisamente, en el viaje de un barco en el océano. No hay una melodía de forma tradicional que se pueda cantar o reconocer fácilmente, se trata más bien de una textura que va cambiando y que pretende representar diferentes estados de calma o agitación del océano mientras la barca navega a través de él.

Por momentos las sonoridades de la obra son poco usuales y son ejemplo de que el compositor frecuentemente desafiaba los cánones establecidos utilizando recursos poco comunes, como el uso del registro completo del piano, que no era tan común en aquella época. Esto tuvo como consecuencia la pérdida de premios, concursos y la crítica de sus contemporáneos y maestros durante su juventud. Aunque eventualmente el compositor sería reconocido como una de las figuras musicales francesas más importantes de la historia, junto a su colega Claude Debussy.

VII. Bibliografía.

Abramovitch, Ruti, Tesis: *Maurice Ravel's Miroirs for piano: Historical Background and some performance related aspects*, Para obtener el grado de doctora en música, Indiana University, 2012

Anderson, Keith, Naxos.com (2016) *GRIEG, E. : Piano Concerto / SCHUMANN, R.: Piano Concerto (Jando Budapest Symphony, A. Ligeti)* Naxos Rights International Ltd. 2016, fecha de última consulta: 6 octubre del 2016, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.550118&catNum=550118&filetype>About%20this%20Recording&language=English#

Bloom, Eric, *Beethoven's pianoforte sonatas discussed*, New York: Da Capo, 1928

Casella, Alfredo, *El piano*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1942

Casella, Alfredo, *F. Chopin: Preludi*, Milano: Edizioni Curci, 1958

Christoph Altnickol, Johann (copista), *Das Wohltemperierte Klavier II*, Manuscrito

De la Guardia, Ernesto, *Las sonatas para piano de Beethoven, historia y análisis*. Buenos Aires: Ricordi americana

Encyclopedia Britannica. (2016) *halling | Norwegian dance* Encyclopedia Britannica, Inc. 2016, fecha de última consulta: 6 octubre del 2016, <https://global.britannica.com/art/halling>

Finck, Henry T. *Grieg and his music*, Norwood Mass: The phimpton press, 1909.

Forbes Milne, A. *Beethoven, The pianoforte sonatas, book one*, London: Oxford University Press, 1952

Gramophone.co.uk. (2016). *Masterclass; Grieg's Piano Concerto*, MA Business and Leisure Ltd. 2016, fecha de última consulta: 6 octubre del 2016, <http://www.gramophone.co.uk/feature/masterclass-griegs-piano-concerto>

Grainger, Percy (ed.), *Schirmer's library of music classics: Concerto for piano by Edvard Grieg Op. 16*, New York: G. Schirmer Inc. 1920

Horton, John y Grinde, Nils, "Grieg, Edvard (Hagerup)" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan, 2001

Harrison Max, *Rachmaninoff: life, works, recordings*, London and New York: Continuum 2005

Kelly, Barbara L. "Ravel, (Joseph) Maurice" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan, 2001

Kerman, Joseph, Tyson, Alan, Burnham, Scott T. "Beethoven, Ludwig van" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan, 2001

Ko, Eunbyol, Tesis: *Music and Image: A Performer's Guide to Maurice Ravel's Miroirs*, Para obtener el grado de doctor en música, College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, 2007

Kroll, Franz, *Das Wohltemperierte Klavier II*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866

Ledbetter, David, *Bach's Well-tempered clavier: the 48 preludes and fugues*, New Haven: Yale University Press, 2002

Monrad-Johansen David, *Edvard Grieg*, New York: Tudor Publishing Company, 1945

Nichols, Roger, *Ravel*, Great Britain: Yale University Press, 2011

Prout, Ebenezer, *Analysis of J. S. Bach Forty-Eight Fugues*, London: Edwin Ashdown, Ltd., 1910

Piano Masterpieces of Maurice Ravel. Mineola: Dover, 1986

S.a., "Rubinstein at 90", youtube, fecha de última consulta: 6 de octubre del 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwI>

Steen-Nokleberg, Einar y Günter-Heinemann, Ernst, *Edvard Grieg/Klavierkonzert a-moll Opus 16 Klavierauszug*. Germany: Henle Verlag

Steen-Nokleberg, Einar, *Onstage with grieg*, Bloomington: Indiana University Press, 1997

Summers, Jonathan, Naxos.com (2016), *Wilhelm Backhaus – Bio, Albums, Pictures – Naxos Classical Music*. Naxos Rights International Ltd. 2016, fecha de última consulta: 6 octubre del 2016, http://www.naxos.com/person/Wilhelm_Backhaus/1214.htm

Wallner, Bertha Antonia, *Klavier sonaten, Band II*. Duisburg: G. Henle, 1952

Wolff, Christoph, *The New Grove Bach Family*, London: Macmillan Reference, 1997

Wolff, Christoph y Emery, Walter "Bach, J. S." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.) London: Macmillan, 2001