



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OBRAS DE:

J. S. BACH, W.A. MOZART, F. CHOPIN, C. A. DEBUSSY Y A. CORONA

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN MUSICA-PIANO

QUE PRESENTA:

ALANA EUNICE JARQUIN CAMPOS

ASESORA PARA EL TRABAJO ESCRITO: DRA. MARÍA EUNICE FABIOLA PADILLA LEON

ASESOR PARA EL EXAMEN PRÁCTICO: MTRO. ÁLVARO OLÍN CARRILES.

CIUDAD DE MÉXICO

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicado a Adil Babayev

El tiempo de Dios es perfecto

Eclesiastés 3:11

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios que me permitió terminar mi carrera a pesar de todas las dificultades que surgieron en el camino.

A Adil Babayev por haber sido luz en mi camino cuando conocí el piano.

A mi hermana Laura que siempre ha estado en mi vida, te amo, Lauris.

Al maestro Javier García Vigil por apoyarme.

A mi madre y abuela por sus oraciones y a toda mi familia por apoyarme en este transcurso de carrera y vida.

Al maestro Álvaro Olín, por sus enseñanzas y consejos que sin él no hubiera llegado hasta aquí. ¡Gracias maestro!

A la Dra. Eunice Padilla León por la guía que me ha brindado.

Al Maestro Arturo Uruchurtu por sus asesorías en música de cámara, a la Maestra María Teresa Frenk por sus consejos en el piano, al Maestro Ariel Waller por su guía en el análisis musical, a la Maestra Evguenia Roubina por las clases de historia, al Maestro Alejandro Corona que me ayudó a crecer, y ser feliz con el piano, a la Maestra Krisztina Deli por sus maravillosas clases de música para piano del siglo XX y XXI, me enseñó a comprender el piano de una manera diferente, cuando abordamos esas obras sin compás y con manual para poder ser ejecutadas, las disfruté tanto... y el concierto con el embajador de Hungría, fue una experiencia maravillosa al igual que haber escuchado a mis compañeros en las clases grupales, aprendiendo unos de otros.

Al Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural e interculturalidad por el apoyo que me brindaron durante el proceso de la licenciatura.

A todos mis compañeros y amigos de grupo que junto a ellos crecí, a Roque, Daniel, Kike, Tonatiuh, Marcela, Jorge, Josué y Noé que han sido compañeros de carrera y vida.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	3
PROGRAMA	6
INTRODUCCIÓN	7
1. SUITE FRANCESA N° 2 EN DO MENOR BWV 813	9
1.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE JOHANN SEBASTIAN BACH	9
1.2.1 LA INFLUENCIA DE LA DANZA FRANCESA EN LA <i>SUITE</i> DE BACH	12
1.2.2 ESTRUCTURA DE LAS DANZAS EN LA SUITE BARROCA.....	14
1.3 ANÁLISIS DE LA SUITE FRANCESA N° 2 EN DO MENOR BWV 813	15
1.3.1 <i>Allemande</i>	15
1.3.2 <i>Courante</i>	18
1.3.3 <i>Sarabande</i>	20
1.3.4 <i>Air</i>	21
1.3.5 <i>Menuet</i>	23
1.3.6 <i>Gigue</i>	25
1.4 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.....	27
2. CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA No 12 KV 414 EN LA MAYOR	29
2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE WOLFGANG AMADEUS MOZART	29
2.2 ESTRUCTURA DE LA FORMA SONATA	32
2.3 ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA No 12 KV 414 EN LA MAYOR	34
2.4 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.....	44
3. ESTUDIOS Op. 10 No 12 y Op. 25 No 2.....	45
3.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE FREDERIC CHOPIN	45
3.2 EL ESTUDIO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX	47
3.3 ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS Op. 10, No. 12 y Op. 25, No. 2	49
Estudio Op.10, No. 12 en Do menor.	49
Estudio Op. 25, No. 2 en Fa menor	55
3.4 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.....	58
4. PAGODES	60
4.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE CLAUDE ACHILLE DEBUSSY	60
4.2 ANÁLISIS DE <i>PAGODES</i>	63
4.3 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS.....	68
5 “TEMA DE ADRIÁN” Y” CORRE”	69
5.1 RESUMEN BIOGRÁFICO DE VIDAL ALEJANDRO CORONA AGUILAR	69

5.2 ANÁLISIS FORMAL DE “TEMA DE ADRIÁN” Y “CORRE”	71
5.3 SUGERENCIAS DE ESTUDIO E INTERPRETATIVAS	77
BIBLIOGRAFÍA.....	80

PROGRAMA

Suite Francesa No. 2 en Do menor BWV 813	Johann Sebastian Bach
<i>Allemande</i>	(1685-1750)
<i>Corrente</i>	16'00"
<i>Sarabande</i>	
<i>Air</i>	
<i>Menuet</i>	
<i>Gigue</i>	

Concierto para piano y orquesta N° 12 en La mayor Kv 414	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Allegro</i>	(1756-1791)
<i>Andante</i>	26'00"
<i>Allegretto</i>	

Estudio Op.10 N° 12 en Do menor	Frédéric Chopin
Estudio Op.25 N°2 en Fa menor	(1810-1849)
	5'00"

De las Estampas	Achille Claude Debussy
<i>I. Pagodes</i>	(1862-1918)
	6'00"

De las 8 piezas para piano Op. 1	Alejandro Corona
<i>I. Tema de Adrián</i>	(1954-)
<i>III. Corre</i>	6'21"

Tiempo total del programa: 60'00"

INTRODUCCIÓN

En este escrito, hablaré de cinco periodos musicales; barroco, clásico, romántico, siglo XX y música mexicana. Expondré el desarrollo del repertorio pianístico y hablaré de la forma musical Suite, Sonata y Estudio; de la importancia del conocimiento, de las cualidades sonoras en el piano; y aportaré información escrita a la cultura pianística de nuestro país sobre música mexicana a través de las obras del pianista y compositor Alejandro Corona.

También abordaré diferentes temas tales como: aspectos biográficos del compositor, contexto histórico de las obras, desarrollo del análisis armónico y estrategias de estudio para interpretar las distintas obras pianísticas.

Mediante estas Notas al Programa, explicaré en 5 capítulos los aspectos mencionados anteriormente del repertorio que interpretaré en mi examen público. Las obras son las siguientes: *Suite Francesa No.2 en Do menor BWV 813* de Johann Sebastian Bach, el *Concierto* para piano y orquesta No 12 en La mayor KV 414 de Wolfgang Amadeus Mozart, el *Estudio Op. 10 No 12 en Do menor y el Op 25 No 2 en Fa menor* de Frédéric Chopin, *Las Pagodas* de Achille Claude Debussy y finalmente de las 8 piezas para piano Op. 1 de Alejandro Corona *Tema de Adrián y corre*.

Elegí estas obras porque considero que llevan al pianista de acorde a una evolución en la técnica, es decir; primero es importante conocer la música de Bach y Mozart para poder abordar otras obras, porque aquí se encuentran las bases de las posiciones en las manos, el detalle de la articulación y el conocimiento del estilo. Se debe dominar la memoria, velocidades, documentación de las obras y análisis de estas para obtener un punto de vista más amplio y tener conciencia plena de la obra.

Asimismo se refuerza esta información con imágenes de partituras con pasajes musicales específicos, que apoyan la explicación teórica de las obras, tablas de los análisis musicales y ejemplos en los cuales se pueden observar las formas de las obras.

En cada capítulo se observarán sugerencias interpretativas, que ayudarán al pianista a abordar sus obras, por ejemplo: la importancia de los análisis musicales, las diferentes digitaciones a utilizar, la documentación de la vida y obra del compositor y la explicación de las formas de las obras a interpretar, las cuales son la Suite en la obra de Bach, la forma Sotana en los conciertos de Mozart, el género Estudio en los estudios de concierto de Chopin. También en las obras mexicanas expondré la estructura de estas, el estilo del jazz, con armonías utilizadas en la música de Bill Evans, pianista y compositor estadounidense, y finalmente expondré la música de Debussy a través de sus *Pagodes*, las cuales están escritas con escalas pentáfonas sobre el centro tonal de Si al estilo oriental, imitando a la orquesta de Gamelán en la isla de Java y Balí en Indonesia.

1. SUITE FRANCESA N° 2 EN DO MENOR BWV 813

1.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia. Cuando murió su padre Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach, su hermano mayor Johann Christoph, organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf, se hizo cargo de él; Bach aprendió a tocar el órgano y el clavecín bajo su dirección.

En 1696, fue becario en la escuela del convento de S. Miguel en Lüneburg, baja Sajonia, donde se perfeccionó como violinista y organista. En 1702, dejó la escuela por considerarse capacitado para el trabajo de músico. Ese mismo año, regresó a Weimar, donde obtuvo el puesto de organista y también se colocó como violinista interino en la capilla de la corte. Un año después fue organista en la *Neue Kirche de Arnstadt*, y en 1707 organista en Mühlhausen.

Más adelante, ocupó el puesto de organista de la corte de Weimar de 1708 a 1717, también se desempeñó como violinista y clavecinista en el conjunto de Cámara de la misma corte. Al ser designado *kapellmeister*, tenía la obligación de componer e interpretar una nueva cantata sacra cada mes.

Bach fue maestro de capilla de la corte calvinista del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen, en este periodo compuso cantatas profanas y además diversas formas instrumentales, como por ejemplo los conciertos para violín, las seis *Sonatas* para violín solo, seis *Sonatas* para clavecín obligado y violín, las seis *Sonatas* para violonchelo solo, los seis conciertos de Brandemburgo, y el primer volumen del clave bien temperado (1722). (Wolff, 2001)

Seis de los hijos del primer matrimonio de Bach nacieron en Weimar: Catharina Dorothea (1708-1774), Wilhelm Friedemann –llamado el Bach de Halle (1710-1784)–, los gemelos Johann Christoph y María Sophia (1713-1713), quienes murieron en unos pocos días, Carl Philipp Emanuel –el Bach de Hamburgo (1714-1788)–, y Johann Gottfried Bernhard (1715-1739). Los diversos padrinos muestran que Bach y su esposa se mantuvieron en contacto con las relaciones y amigos de Ohrdruf, Arnstadt y Mühlhausen, además de hacer nuevos contactos en Weimar; es de destacar que

Telemann fue el padrino de Emanuel. En 1720, falleció María Bárbara Bach –primera esposa de Bach–, y en 1721 contrajo nupcias con Anna Magdalena Bach, con la cual tuvo 13 hijos, de los cuales sobrevivieron cinco. Christiana Sophia Henrietta (1723-1726), Gottfried Heinrich (1724-1763), Christian Gottlieb (1725-1728), Elisabeth Juliana Friederica (1726-1781), Ernestus Andreas (1727-1727), Regina Johanna (1728-1733), Christiana Benedicta (1729-1730), Christiana Dorothea (1731-1732), Johann Christoph Friedrich –llamado el *Bach de Bückeburgo* (1732-1795)–, Johann August Abraham (1733-1733), Johann Christian –llamado *el Bach de Milán y de Londres* (1735-1782)–, Johanna Carolina (1737-1781) y Regina Susanna (1742-1809).

Bach radicó los últimos años de su vida en Leipzig, en ese período su estado de salud y su capacidad para trabajar fluctuaron considerablemente; a pesar de todo mantuvo correspondencia con el conde Johann Adam Vom Questenberg, sobre comisiones o algún otro proyecto. Esto reafirmó las conexiones establecidas de Bach con algunos de los principales patrocinadores nobles del área de Bohemia (Conde Sporck de Lissa y Kukus), Moravia (Conde Questenberg de Jaroměřice) y Silesia (la familia Haugwitz). A finales de marzo, Bach se sometió a una operación ocular, realizada por el especialista inglés en ojos John Taylor. Sin embargo, solo fue parcialmente exitosa y tuvo que repetirse durante la segunda semana de abril de 1749. La segunda operación tampoco tuvo éxito y Bach se debilitó considerablemente. En los dos meses siguientes, la salud de Bach se había deteriorado tanto que, el 22 de julio, tuvo que tomar su última comunión en casa. Murió seis días después, en la tarde del 28 de julio, después de un derrame cerebral y fue enterrado dos o tres días después en el cementerio de *Johanniskirche*.

A los últimos años de Weimar y Cöthen pertenecen obras como las llamadas Suites Inglesas, la Fantasía Cromática, y el *Clavier-Büchlein* para Wilhelm Friedemann de 1720, que tiene un diseño predominantemente didáctico. Las obras del período de Leipzig se encuentran en el *Clavierbüchlein de 1725* para Anna Magdalena, que anticipa las llamadas *Suites Francesas* BWV 812-17 y Partitas BWV 825-30, mientras que el clave bien temperado muestra el preludio y el tipo de fuga cuyo desarrollo fue consumado en sus últimos años. Por su parte, la partita comprende un conjunto de movimientos de danzas, cada uno con un título y estilo diferente. Bach usó también la composición para

enseñar a otros y su traslado a Leipzig en el último periodo de su vida fue decisivo en sus actividades pedagógicas, por ejemplo; su alumno H. N. Gerber, mencionó que el método de Bach para enseñar a tocar instrumentos de teclado y componer en etapas graduales, solía comenzar con las *Invenções*, las *Suites francesas e inglesas*, y concluir el curso con los cuarenta y ocho preludios y fugas del Clave bien temperado; obras que hoy en día, forman parte del repertorio de instrumentistas de tecla: pianistas, clavecinistas y organistas, para desarrollar un desenvolvimiento en la técnica del instrumento (Emery/Wolff, Grove Music Online).

1.2.1 LA INFLUENCIA DE LA DANZA FRANCESA EN LA SUITE DE BACH

Con sustento en el análisis del libro *La danza y música en J.S. Bach* de Little y Jenne (1991) se puede hablar de la repercusión de la cultura francesa –la lengua, la danza, y el teatro– en la música de Bach. Esta influencia se hizo visible en la mayoría de los lugares en los que él vivió y trabajó; tal es el caso de cuando estudió en la Michaelisschule y en la Ritteracademie en Lüneburg de 1700 a 1702. Ahí estudió luteranismo ortodoxo, retórica y francés. Esta lengua era indispensable en ese momento para cualquier alemán que aspirara estudiar en la Michaelisschule.

La clavecinista mexicana Patricia Castillo afirma en su libro *Costumbres de interpretación de la música barroca*, que “Bach tuvo la oportunidad de escuchar la música francesa de Monsieur de la Selle, quien lo llevó a la ciudad de Celle para escuchar los ensayos de la orquesta francesa y así empaparse de dicha música, al igual que de las obras para teclado de François Couperin, Nicholas de Grigny, Charles Dieupart, Gaspard Le Roux y Louis Marchand. Su educación comprendía también la danza francesa, que aprendía a través de las enseñanzas de Monsieur de la Selle, quien mientras tocaba su violín, le enseñaba a bailar danzas como *Minuet, Gavotte, Allemande, Passepied, Courante, Sarabande, Giga y Bourrée* en la Ritteracademie en Luneburg (p.22). Podemos afirmar que lo que aprendió sobre el estilo y la manera de bailar cada danza fue de gran influencia para la composición de la Suite Francesa No 2 en Do menor BWV 813.

A mediados del siglo XVII, después de la guerra de los 30 años, Alemania quedó muy afectada por los estragos de la guerra; y Francia, que experimentaba un período mucho más próspero e influyente, ayudó a la sociedad alemana a reconstruirse. Un elemento importante en la reconstrucción fue la cultura, por ejemplo, a través del baile. En el caso de la ciudad de Leipzig, las personas de clase media comenzaron a disfrutar de la costumbre francesa de los bailes formales en las ceremonias; cada año se presentaba al menos un nuevo Ballet en torno a un tema, como Navidad y Cuaresma, para el entretenimiento de la población. En estos bailes se requerían los servicios de diseñadores de escena, cantantes, bailarines, poetas y músicos. Los maestros llevaban a cabo en sus academias bailes semanales donde los alumnos experimentaban nuevas formas de desenvolverse en la ejecución de *Minuets, Gavottes, Passepieds, Courantes,*

Sarabandes y *Gigues*. Estas danzas se realizan con movimientos corporales refinados, creados por los bailarines que trabajaban en la corte de Luis XIV, quien reinó de 1661 a 1715. Luis XIV fue amante de la danza aristocrática, incluso cuando era joven se reunía con sus amigos para bailar ballets, disfrazados con trajes de fantasía.

Little y Jenne (1991) afirman que muchas de las cortes alemanas compitieron para contratar maestros franceses de baile; preferían a los parisinos para que los guiaran en el camino de la elegancia de la danza y el refinamiento en los modales. Bach aprendió estos rituales debido a que trabajó en la corte francesa, donde se encontraban los mejores maestros de ballet.

En el apartado siguiente se enunciarán las características de estas danzas, respecto a su carácter, y compás.

1.2.2 ESTRUCTURA DE LAS DANZAS EN LA SUITE BARROCA

Friedrich Wilhelm Marpurg declaró en *Der critische Musicus an der Spree* en 1749 que “toda expresión musical tiene un efecto o emoción”. Es decir, cada pasión o sentimiento tiene intrínsecamente un ritmo rápido o lento, violento o pasivo, por lo tanto se debe analizar la naturaleza de las danzas con respecto a su compás y ritmo para no cometer el error de dar a la melodía un ritmo lento donde debería ser rápido o un ritmo rápido donde debería ser lento.

En la siguiente tabla se pueden apreciar los diferentes compases de las danzas relacionadas con los ritmos de cada una, utilizados en las Suites de Bach.

Compases	Danzas	Características del tempo y carácter
C , 2/4	<i>Bourrée, Gavotte, Rigaudon</i>	Compás binario y tempo moderadamente rápido
6/8, 12/8	<i>Giga francesa, Canarie, Passepied</i>	Compás ternario y tempo rápido
$\frac{3}{4}$	<i>Minuet, Sarabande, Polonaise, Chaconne, Passacaglia, Corrente.</i>	Ritmo ternario y moderado
3/2	<i>Courante</i>	Ritmo ternario y tempo moderadamente rápido

Tabla 1. Compases, danzas, características del tempo y carácter utilizadas en las suites de Bach.

1.3 ANÁLISIS DE LA SUITE FRANCESA N° 2 EN DO MENOR BWV 813

Las Suites de Johann Sebastian Bach fueron escritas originalmente para clavecín y se encuentran distribuidas en tres colecciones: seis *Suites francesas*, seis *Suites inglesas* y seis *Suites alemanas* o *Partitas*. El título de éstas no proceden del propio Bach, los nombres provienen de una denominación familiar entre sus hijos, para distinguir una serie de otra (Castillo, 2007). La colección que contiene las seis *Suites Francesas* la escribió a la edad de cuarenta años, en el último periodo de su vida en Leipzig para su segunda esposa –Anna Magdalena–, y figuran en el primer cuaderno o *Clavierbüchlein* de 1722 (Wolff, 2001)

En el siguiente apartado se describen y analizan las danzas que conforman a la *Suite Francesa* N° 2 en Do menor BWV 813.

1.3.1 *Allemande*

Es una danza que se originó en Alemania, conocida también como *teustchertanz*, que quizá haya evolucionado a partir de otra llamada *hoftanz* (T. Arbeau, s/f.). Desde el Renacimiento fue cultivada como pieza instrumental; se convirtió en la primera de los, generalmente, cuatro movimientos de una *Suite*; y su *tempo* característico es moderado. La *Allemande* posee una forma binaria II:A:II II:B:II, escrita en compás de 4/4, que inicia con anacrusa. Más que un ritmo específico de danza se caracteriza por sus imitaciones, frases melódicas y un estilo que fue propio de la música francesa de laúd, en el que la textura de las líneas melódicas está subordinada a la formación de acordes quebrados y a la creación de ritmos y voces (Castillo, 2007).

<i>Allemande de la Suite francesa BWV 813 en Do menor</i>		
Compás	Sección A	Sección B
4/4	8 compases	10 compases
Inicio anacrúsico	<p>Inicia en Do menor.</p> <p>Inflexión a Mi bemol en el compás 6.</p> <p>Modulación a Sol mayor con cadencia auténtica en el compás 7 y 8.</p>	<p>Inicia en Sol mayor, con cadencia plagal.</p> <p>Inflexión a Fa menor en el compás 13.</p> <p>Regreso a Do menor con cadencia autentica en el compás 18.</p>

Tabla 2.

El protagonismo melódico asignado a la soprano se encuentra la mayor parte del tiempo con figuras rítmicas de dieciseisavos y treintaidosavos; las voces intermedias van acompañando con ritmos de negras y corcheas.

Ejemplo 1



Esquema rítmico de la Allemande (Ulrich 1987: 154, citado en Castillo 2007:58).

Es de notar que existe un recurso para la construcción armónico-melódica llamado *style brisé*¹ que Bach maneja alrededor de toda la *Allemande*.

¹ Estilo quebrado. Manera idiomática de escribir polifónicamente un arpegiado, derivado de acordes quebrados en particular que asemeja al laúd, es un tipo de escritura que aparece a lo largo de toda la literatura para clavecín y que se asocia fuertemente con el estilo francés (Castillo, 2007).

Ejemplo 2

Notas que quiebran
el acorde

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, specifically the third measure of an Allemande. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass line is a simple eighth-note accompaniment. The treble line features a complex melodic line with many sixteenth notes. A box at the top of the treble staff contains the text "Notas que quiebran el acorde" (Notes that break the chord). Two arrows point from this box to specific notes in the treble staff: one points to a G4 note in the second measure, and the other points to a B-flat4 note in the third measure. These notes are dissonant with the underlying chord of the measure.

Allemande compás 3, ejemplo de la escritura de *style brisé*.

1.3.2 *Courante*

La segunda danza se titula *Courante*, de origen francés, estas se caracterizan por estar escritas en compás de 3/2 y 6/4 y por su tempo lento; es la más lenta de las danzas en tiempo ternario. Se trata de una danza seria y majestuosa. En las *Courantes* de Bach las secciones A Y B presentaban prácticamente el mismo número de compases y la melodía se encontraba habitualmente en figuras rítmicas de octavos.

Existen dos tipos de *Courante*—la francesa— que acabamos de describir, y la italiana— *Corrente*—escrita en compás de 3/4 y 3/8, de igual manera comienza con anacrusa, contiene figuras de hemiola y su ornamentación es escasa. Posee una sección A y B, de similar extensión, con barras de repetición y es una danza más rápida. (Little y Jenne, 1991 y Castillo, 2007).

La *Courante* de la Suite francesa No 2 en Do menor BWV 813, aunque contiene ambas características de las ya citadas anteriormente, pertenece a la familia de las *Correntes* italianas, debido a su compás en 3/4, el tempo rápido, las hemiolas y ornamentación escasa. Posee dos secciones de similar extensión que se repiten, escritas a dos voces. Con la voz intermedia de la contralto después del inicio de la segunda sección. El bajo crea un efecto de continuidad del patrón rítmico en  en la mano izquierda, y en la voz superior con la mano derecha en corcheas .

<i>Courante de la Suite francesa BWV 813 en do menor</i>		
Compás	Sección A	Sección B
3/4	24 compases	33 compases
Inicio anacrúsico	<p>Inicia en Do menor, con cadencia auténtica.</p> <p>Inflexión a Mi bemol del compás 15 al 16.</p> <p>Modulación a Sol menor en compás 19 al 20.</p> <p>Modulación a Sol mayor en compás 22.</p>	<p>Inicia en Sol mayor, con cadencia plagal</p> <p>Inflexión a Fa menor del compás 31 al 40.</p> <p>Regreso a Do menor a partir del compás 53.</p>

Tabla 3.

Ejemplo 3



Esquema rítmico de la *Corrente*, compás 1-4. (Ulrich 1987:154, citado en Castillo 2007: 58).

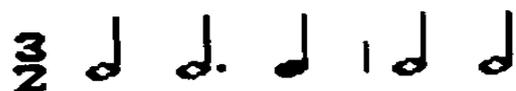
1.3.3 Sarabande

La *Sarabande* es conocida originalmente como una danza rápida, salvaje, lasciva y erótica con probable origen en España y Latinoamérica, acompañada de voz e instrumentos como guitarra y castañuelas. Las primeras *Sarabandes* se remontan a principios del siglo XVII, había una versión rápida preferida en Inglaterra, España e Italia; y una versión lenta, favorita en Francia y Alemania, de carácter serio, aunque también había algunas graciosas. Iniciaban téticamente y en compás ternario, generalmente en $\frac{3}{4}$ y ocasionalmente en $\frac{3}{2}$. Los cambios armónicos por lo regular eran con el pulso, y las frases solían ser regulares y equilibradas, de cuatro u ocho compases (Little y Jenne, 1991).

<i>Sarabande de la Suite francesa BWV 813 en do menor</i>		
Compás	Sección A	Sección B
3/4	8 compases	16 compases
Inicio tético	Inicia en Do menor, con cadencia auténtica compuesta. Cadencia a Mib mayor en el compás 7.	Inicia en Mib mayor, con cadencia plagal. Inflexión a Sol menor en el compás 12. Inflexión a Fa menor en compás 19 y 20. Regreso a Do menor en compás 24.

Tabla 4.

Ejemplo 4



Esquema rítmico de la Sarabande, compás 1 y 2. (Ulrich 1987:154, citado en Castillo 2007: 59).

1.3.4 Air

La cuarta danza de la Suite es *Air*, que al lado del preludio era una de las dos únicas partes de la Suite cuyo origen no se encontraba en danzas, sino en piezas instrumentales. El término se ha empleado de distintas maneras: en la Inglaterra del siglo XVI al XIX para designar una melodía o una canción, mientras que en Francia durante el siglo XVI correspondía a una pieza para voz sola, acompañada de laúd. Durante los siglos XVII y XVIII, el título se aplicó también para música incidental, tanto instrumental como vocal, que consistía de interludios en los pasajes de recitativo acompañado.

Autores italianos de la época también utilizaron este término para referirse a piezas ligeras y simples derivadas de la *canzonetta*. Por otro lado, la palabra *Air* se utilizó a partir de inicios del siglo XVII para referirse a piezas instrumentales ligeras. A veces eran parecidas a las danzas rápidas y en ritmo de *bourrée*; en otras ocasiones tenían un carácter más lírico que danzable. En cualquiera de los casos, éstas eran predominantemente melódicas. Su inclusión en las *Suites* quizá responda al deseo del compositor de contrastar con las demás piezas que tenían ritmos de danza específicos (Fortune, Greer y Dill, Grove Music Online)

<i>Air de la Suite francesa BWV 813 en Do menor</i>		
Compás	Parte A	Parte B
2/2	4 compases	12 compases
Inicio tético	Inicia en Do menor. Modulación a Mib mayor en el compás 4.	Inicia en Mib mayor. Inflexión con una cadencia a Sol menor en el compás 8. Progresiones en compás 11. Regreso a Do menor en el compás 16.

--	--	--

Tabla 5.

Como podemos observar el *Air* de esta *Suite* es totalmente contrastante a las danzas anteriores que presentó Bach, *Allemande*, *Courante* y *Sarabande* que son piezas inspiradas en danzas, en cambio el *Air* es instrumental.

1.3.5 Menuet

La siguiente danza es el *Minuet*. Éste nació en el entorno aristocrático de la corte francesa en el siglo XVII en la región de Poitou. Se trataba de un baile popular que se esparció hacia el siglo XVIII en toda Europa, comenzando a aparecer como una danza nueva incluida en la *Suite* entre la *Sarabande* y la *Giga*. El *Minuet* como danza elegante y rápida tenía pasos bien definidos. Con dichos pasos los bailarines dibujaban una Z con los pies en el salón de baile. Cada Z ocupaba doce compases pero generalmente los *Menuets* tenían frases de 8 compases, así que no siempre coincidía el final de la coreografía con el final de las frases, por lo que se usaban a veces dos *Menuets* seguidos y si hacía falta se repetía el primero.

Algunas características del *Menuet* son: ritmo ternario, inicio tético y tempo moderado. Mattheson (1739) decía que el afecto del *Menuet* era de “alegría moderada”. Era la danza más rápida en compás ternario; generalmente escrita en $\frac{3}{4}$ y con octavos en la melodía, si aparecían dieciseisavos eran adornos. El rango de notas usadas en la melodía era corto y generalmente se movía por grado conjunto (Little y Jenne, 1991, y Castillo, 2007).

<i>Menuet de la Suite francesa BWV 813 en do menor</i>		
Compás	Sección A	Sección B
3/4	8 compases	22 compases
Inicio tético	Inicia en Do menor. Modulación a Mib mayor del compás 7 al 8.	Inicia en Mib mayor. Cadencia entre el compás 16 y 17 a Fa menor. Progresiones Inflexión con una cadencia a Sol mayor en el compás 22.

		Regreso a Do menor en el compás 28.
--	--	-------------------------------------

Tabla 6.

Vale la pena señalar que en la edición Urtext Henle Verlag hay ligaduras señaladas, a veces uniendo los seis octavos de algunos compases y otras dejando un octavo y ligando los cinco restantes, lo cual sugiere una articulación distinta a los *portatos*.

Ejemplo 5



Ligaduras del Menuet. Compás 1-5.

1.3.6 Gigue

La *Gigue* es una danza generalmente instrumental, escrita casi siempre en tiempo ternario, llena de notas con puntillo y sincopadas que hacen a la melodía alegre y saltarina. La *Gigue* es una danza inglesa, ágil, con dos repeticiones, en tiempo de 3/8, 6/8 o 12/8. Johann Walther considera en su libro *Musikalisches Lexikon*, que las *Gigues* pueden ser compuestas en 4/4, como es el caso de *Gigue* de la *Suite francesa* número 1 de Bach, también menciona que la *Gigue* toma su nombre de la palabra italiana *giga* que significa violín; podría ser que esta danza obtenga también su nombre de la palabra *giguer*, que es un estilo de sacudir las piernas, cosa que hacen los caminantes de cuerda floja.

La *Gigue* de la Suite contiene frases de longitud regular al principio de las secciones, es decir frases de cuatro compases e irregulares en el desarrollo posterior, textura imitativa, tempo moderado, ornamentación, cadencias internas ocasionales, y carácter vivo y alegre.

<i>Gigue de la Suite francesa BWV 813 en Do menor</i>		
Compás	Sección A	Sección B
3/8	32 compases	52 compases
Inicia anacrúsico	<p>Inicia en Do menor.</p> <p>Inflexión a Mib mayor del compás 13 al 23.</p> <p>Modulación a Sol menor en el compás 24 y cadencia a Sol mayor (como dominante para regresar a Do menor).</p> <p>Modulación a Sol mayor en el compás 30.</p>	<p>Inicia en Sol mayor.</p> <p>Cadencia del compás 55 al 56.</p> <p>Regreso a Do menor en compás 35.</p> <p>Inflexión a Mib mayor en el compás 61-63</p> <p>Cadencia a Do menor en el compás 67.</p>

Tabla 7.

Ejemplo 6



Esquema general rítmico de la Gigue, (Ulrich 1987:154, citado en Castillo 2007: 59).

1.4 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Antes de tocar la obra es importante revisar el contexto histórico de la misma para tener una visión general antes de abordar su estudio. Como preparación para la interpretación barroca, es importante siempre cuidar las articulaciones, haciendo generalmente saltos en *portato* en intervalos de cuartas a octavas y *legato* en movimientos por grado conjunto. Por otro lado, las síncopas y los contratiempos van articulados, es decir, separados, y los ornamentos se deben iniciar de acuerdo como lo indique el adorno.

Se sugiere hacer un análisis de cada danza, para tener una guía sobre la marcha armónica y de esta manera elegir las diferentes posiciones con sus respectivas digitaciones de la mano de manera ergonómica para poder ejecutarla.

En la *Allemande* se destacará el tema con articulación. Ambas manos se turnarán para enfatizar las voces, el bajo va acompañando y por lo tanto el matiz es más *piano*, aprovechando las cualidades sonoras de dinámica del piano moderno, de esta manera se irán turnando las diferentes voces en ambas manos, para modular los planos sonoros. El pulso sugerido es de $\text{♩} = 90$ en la sección A y B.

Para la *Courante* se propone un pulso de $\text{♩} = 140$ para darle un tempo más rápido con respecto a la *Allemande*; la melodía principal en la mano derecha se podrá tocar más *forte* que en la izquierda y viceversa turnándose en las diferentes manos alrededor de toda la danza en ambas secciones.

La *Sarabande* es un movimiento lento, contrastante al tempo de la danza anterior. Para lograr ese contraste entre una y otra, se sugiere un pulso de $\text{♩} = 50$. Se procurará darle un acento ligero articulado al segundo tiempo para enfatizar la forma de la danza.

El *Air* es de movimiento rápido, por tanto el pulso recomendado es de $\text{♩} = 90$. Para resaltar los cambios de sección, las cadencias se tocarán articuladas y con terminación masculina, es decir fuerte. Al pasar a la sección B se recomienda empezar en un matiz *piano*, de esta manera se marcará el contraste con la anterior siempre articulando las cadencias, es decir separándolas en *portato*.

El *Minuet* por ser rápido y elegante se sugiere articular los intervalos de cuarta a octava, así se le dará el carácter bailable, al igual que las cadencias. En la sección B se debe marcar en *tenuto* la mano izquierda, que será la encargada de llevar la parte de los graves simulando a los chelos, y así lograr un contraste en ambas manos. El pulso sugerido es de $\text{♩} = 120$.

La *Gigue* se pensará alrededor de $\text{♩} = 70$, con el fin de obtener el carácter que necesita la última danza de la *Suite* para marcar la apoteosis de la obra, resaltando las figuras rítmicas de negra con puntillo que van intercalando el tema en ambas manos, con un matiz *forte* para lograr la sensación saltarina en el transcurso de toda la danza.

La edición a interpretar que se sugiere es Urtext Henle Verlag, porque es cercana a la escritura que Bach nos expuso en sus partituras, y ayudará a cuidar cuestiones estilísticas de la época, como: articulaciones, adornos, agógicas y dinámicas de la *Suite*.

Gerber (como se citó en Wolff, 2001) piensa que “el proceso pedagógico es progresivo”. Por tanto, se necesita conocer un repertorio previo a la ejecución de las *Suites*, como los libros de Anna Magdalena Bach, invenciones a dos y tres voces, preludios y fugas del clavecín bien temperado, con el objetivo de comprender la evolución de la técnica pianística y poder tener una interpretación personal del piano, pero fundamentada.

2. CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA No 12 KV 414 EN LA MAYOR

2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, hijo de Leopold Mozart y María Anna Pertl. De sus siete hermanos solo sobrevivieron él y su hermana María Anna, a quien llamaban Nannerl.

Su padre fue el encargado de su educación, la cual no se limitaba a la música, sino que también incluía matemáticas, escritura, literatura, idiomas, baile, formación moral y religiosa.

La primera aparición pública de Mozart fue en 1761 a los cinco años de edad en la Universidad de Salzburgo. En la actuación de una obra de fin de curso, titulada *Sigismundus Hungariae rex* de Marian Wimmer y música Ernst Eberlin. Un año después en 1762, Nannerl y Wolfgang fueron llevados a Munich por su padre, donde tocaron el clavecín para Maximiliano III, elector de Baviera. Los infantes se presentaron dos veces ante la emperatriz María Teresa y su consorte Francisco I, así como en las casas de varios embajadores y nobles con un alto pago de honorarios.

Leopold Mozart obtuvo el puesto de diputado *Kapellmeister* el 5 de enero de 1763, mismo año que Mozart inició un viaje el 9 de junio, por un periodo de tres años y medio por Alemania, Francia, los países bajos, Inglaterra y Suiza. Esta fue la primera de las cinco giras realizadas durante la próxima década, en donde Wolfgang y Nannerl tocaron para Luis XV en el teatro privado *La rue et porte Saint-Honoré* en París, publicando así su primer par de *sonatas* para teclado y violín Kv 6-9.

Durante el periodo del conde de Colloredo, Mozart compuso de 1772 a 1774 en Salzburgo, más de una docena de sinfonías Kv 124–Kv 202, el concierto para teclado Kv 175, el concierto para dos violines solistas Kv 190, la serenata Kv 203, los divertimentos Kv 131, 166, 205 y el quinteto Kv 174.

Cuando Mozart cumplió 22 años viajó a París, fue en este período que compuso su primer *Miserere*, una sinfonía concertante y un grupo de piezas para Ballet *Les petits riens*, a la par que le ofrecieron el puesto de organista en Versalles. En el transcurso de

este proceso, en Salzburgo su madre aquejada por la fiebre intestinal y los dolores de cabeza, murió.

En 1780 viajó a Munich, donde compuso su Ópera seria *Idomeneo, Rey de Creta* que se estrenó con considerable éxito el 29 de enero de 1781. Su padre y su hermana asistieron desde Salzburgo y permanecieron ahí hasta mediados de marzo. Ese mismo año Mozart contrajo matrimonio con Constanza Weber, a quien describió “con mucho sentido común y el corazón más amable del mundo” en 1783, mismo año en el que compuso sus conciertos para piano y orquesta Kv 413–15 publicados más tarde en Viena por la casa editorial de música Artaria, mientras Constanze daba a luz a su primer hijo, de seis que nacieron más tarde, de los cuales fallecieron cuatro.

Wolfgang regresó a Viena a finales de noviembre de 1783, donde tuvo una gran actividad musical en el *Burgtheater*, en el cual estrenó la sinfonía Kv 425 y el quinteto para piano y alientos Kv 452. También compuso una docena de conciertos para piano y orquesta (del Kv 449-al Kv 503), el aria *Onhe Zwang aus eignem Triebe* Kv 569, las *contradances* Kv 565, el *Andante* del concierto para violín Kv 470 y la Ópera *Las bodas de Fígaro*.

En diciembre de 1786 Mozart ingresó a la logia masónica “Zur Wohlthatigkeit”, misma que se fusionó con las logias “Zur gekronten Hoffnung”, bajo la dirección del científico Ignaz von Born. La sociedad masónica estaba conformada por intelectuales preocupados más por las ideas de la Ilustración --la naturaleza, la razón y la hermandad del hombre--, que por los ideales políticos. Amadeus compuso frecuentemente para reuniones masónicas, tal es el caso de la cantata *Die Maurerfreude* Kv 471 para tenor, coro masculino y orquesta, dedicada a Born. Su música no se limitaba al contexto masónico sino que apareció en otras obras tales como su Ópera *Flauta mágica*, en la cual el aria de Sarastro, contiene una estructura antifonal idéntica a otras canciones masónicas vienesas de las década de 1780.

En 1787 Mozart inició un periodo de distanciamiento hacia la composición, debido a la muerte de su padre, la cual señaló el colapso final de la familia Mozart, permaneciendo en Salzburgo solamente Nannerl, quien contrajo matrimonio con el magistrado Johann Baptist Franz von Berchtold, mudándose posteriormente a St. Gilgen, Austria.

Los últimos años de su vida, Mozart los radicó en Viena, regularizando su situación financiera al dejar de cobrar por lecciones individuales y lo hizo mensualmente. También recibió regalías de sus obras por parte de la casa editorial de música Artaria. A esta etapa corresponde el estreno de *Don Giovanni* y una parte del concierto para piano Kv 537.

Mozart murió de fiebre reumática el 5 de diciembre de 1791, Constanza logró pagar las deudas y cobrar el valor de su patrimonio. Algunos de sus amigos como Van Swieten, proporcionaron protección a sus finanzas con la venta de su música y los ingresos de los conciertos benéficos (Eisen y Saide, 2001).

2.2 ESTRUCTURA DE LA FORMA SONATA

Mozart expone la estructura de la forma musical de la sonata: a partir de esta se pueden comprender los conciertos para piano y orquesta, así como las sinfonías de la literatura pianística subsiguiente. Para el pianista, la obra de Mozart es importante porque sirve como una herramienta pedagógica para aprender la posición de las manos que se utilizará en la mayor parte de la música posterior; con su música se puede aprender la raíz de la estructura de la forma de la mano, y la articulación que nos define el estilo de la obra.

Uno de los rasgos más notables de la forma *Sonata* es que se pueda reducir a la fórmula tripartita: A-B-A. Esta fórmula explica la exposición, el desarrollo y la reexposición de la obra.

EXPOSICIÓN

En esta se presenta el material temático: un primer y segundo tema, con un tema conclusivo, es decir, los diferentes temas a tratar en la *Sonata* o concierto. El primer tema siempre está en la tónica de la tonalidad, el segundo y el grupo de cierre se encuentra en la dominante.

DESARROLLO

En esta sección se combinan los materiales presentados en la exposición. En ocasiones se añade nuevo material, que se desarrolla a través de nuevas tonalidades, es decir, tonalidades ajenas a la tonalidad principal.

REEXPOSICIÓN

Aquí se exponen nuevamente los dos temas, con la diferencia que ahora se presentan en la tónica de la tonalidad original. (Dionisio de, 2007).

Ejemplo 7



Esquema general de la forma *Sonata*

Conocer la estructura de la forma *Sonata*, nos ayudará a comprender el análisis del concierto para piano y orquesta No 12 Kv 414 en La mayor que a continuación se describe.

2.3 ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA No 12 KV 414 EN LA MAYOR

El Concierto No 12 para piano y orquesta Kv 414 de Mozart está constituido por tres movimientos: Allegro, Andante y Allegretto.

Primer movimiento: Allegro

El primer movimiento se desarrolla a lo largo de 298 compases, escrito en La mayor y en compás de 4/4. Contiene la estructura de la forma *Sonata*: exposición, desarrollo y re exposición; más la cadenza y la coda.

SECCIONES		COMPASES	TONALIDAD
Exposición 1-151	-Introducción orquestal	1-50 y del 51-63	Tónica y Dominante
	-Tutti y solista	64-85	
	*Tema A	86-118	
	*Puente	119-151	
Desarrollo 152-195	Expone nuevo material temático en dieciseisavos	152-195	Dominante y relativo menor
Re exposición 196-289	-Introducción orquestal	196-203	Tónica y dominante
	-Tutti y solista		
	*Tema A	204-216	
	*Puente	217-236	
	*Tema B	237-282	
	-Puente a cadenza	283-289	
	-Cadenza	Después del 289	
-Solo orquesta	290-298		

Tabla 8.

A continuación se observa el tema A de la exposición y re exposición en la siguiente imagen.



Ejemplo 8

Imagen extraída de la edición Urtext neue Mozart ausgabe, C. 64

A continuación se observa el tema B de la exposición y re exposición en la siguiente imagen.

Ejemplo 9



Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C. 118-121

Cabe mencionar que el tema B en la re exposición, está formado con la misma métrica y ritmo que en la exposición, solo que en la dominante de la tonalidad original, como se muestra a continuación.

Ejemplo 10



Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C.240-250

El desarrollo se desenvuelve en la dominante y el relativo menor de la tonalidad original, como se observa en la siguiente imagen.

Ejemplo 11



Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C.152-158

Marcha armónica en el relativo menor de la tonalidad, es decir Fa sostenido menor.

Ejemplo 12



Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C.173-178

Finalmente en el compás 283 observamos un puente a la cadenza final del primer movimiento, donde retoma distintos materiales temáticos de la exposición, desarrollo y re exposición, como se aprecia en la siguiente imagen.

Ejemplo 13

Cadenza B

290 [1]

[3]

[7]

[11]

Tema A

Imagen extraída de la edición Urtext NMA, Cadenza.

Segundo movimiento: Andante

El segundo movimiento se desarrolla a lo largo de 105 compases, escrito en Re mayor y en compás de 3/4. Contiene la estructura de la forma sonata: exposición, desarrollo y re exposición; más la cadenza y la coda.

Exposición 1-56	-Introducción Orquestal -tutti y solista *Tema A *Puente *Tema B	1-20 21-56 29-36 37-56	Tónica y dominante
Desarrollo 57-73	Expone nuevo material temático en dieciseisavos	57-73	Dominante, relativo menor y subdominante
Primer cadenza	Solista	Antes del 74	Tónica
Re exposición	-Solista *Tema A *Tema B -Segunda Cadenza -Solo orquesta	74-81 82-96 Después del 98 99-105	Tónica y dominante

Tabla 9.

A continuación se observa el tema A de la exposición y re exposición en la siguiente imagen.

Ejemplo 14



Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C. 21-25

A continuación se observa el tema B de la exposición en la siguiente imagen.

Ejemplo 15



Imagen extraída de la edición Urtext NMA C. 37-41

A continuación se observa el tema B de la re exposición en la siguiente imagen.

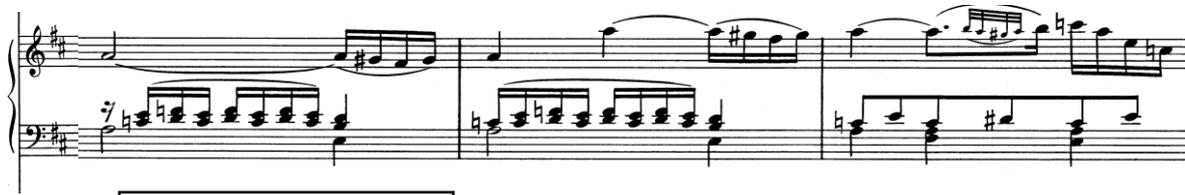
Ejemplo 16



Imagen extraída de la edición Urtext NMA C. 82-85

El desarrollo se desenvuelve a partir del compás 57 en la región del quinto grado como se observa en la siguiente imagen.

Ejemplo 17



En la dominante menor

Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C. 57-59

Para finalizar el Andante en el compás 98, Mozart nos muestra una cadenza en la que se ven reflejados distintos materiales temáticos que se muestran a continuación

Ejemplo 18

Cadenza B

ossia: ²⁾

[1]

[3]

ossia: ²⁾

[6]

f p

[9]

[12]

tr

99

Material temático de ornamentación, que se observa en la exposición y desarrollo

²⁾ Vgl. Vorwort.

Imagen extraída de la edición Urtext NMA, Cadenza.

Tercer movimiento: Allegretto

El tercer movimiento se desarrolla a lo largo de 212 compases, escrito en La mayor y en compás de 2/4. Contiene la estructura de la forma Rondó-Sonata.

Tema A	-Introducción Orquestal y tutti y solista	1-20	Tónica y dominante
Tema B	Tutti y solista	21-88	Tónica, subdominante y dominante
Tema A	-Tutti y solista	88-107	Tónica y dominante
Tema C	-Tutti y solista	108-180	Subdominante, dominante y tónica
Cadenza	Tutti y solista	181	Tónica
Coda	Tutti y solista	182-212	Tónica

Tabla 10.

A continuación se observa el tema A del allegretto en la siguiente imagen.

Ejemplo 19

Con trinos en la mano derecha

Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C.1-5

A continuación se observa el tema B del allegretto en la siguiente imagen

Ejemplo 2

Melodía en la mano derecha

Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C.21-24

A continuación se observa el tema C del allegretto en la siguiente imagen

Ejemplo 21

Melodía en la mano derecha

Imagen extraída de la edición Urtext NMA, C.108-111

En la cadenza se observan elementos utilizados en los tres movimientos, como los trinos en la mano derecha y los ritmos de corchea con puntillo.

Ejemplo 22

The image shows a musical score for a cadenza in 2/4 time, marked in G major. It is divided into three systems. The first system, starting at measure 181, is labeled 'Cadenza B' and contains a trill in the right hand, indicated by a box labeled 'Trinos'. The second system, starting at measure 187, features a dotted eighth note in the right hand, indicated by a box labeled 'Corchea con puntillo'. The score includes dynamic markings of *f* and *p*. The third system, starting at measure 193, continues the melodic line in the right hand. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Imagen extraída de la edición Urtext NMA, Cadenza

2.4 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Para tocar el concierto sugiero hacer un análisis de los tres movimientos, de esta manera sabremos cómo se desarrolla armónicamente y será más fácil abordarlo, identificando la exposición, desarrollo y re exposición. También sugiero escribir digitaciones ergonómicas, es decir; naturales, donde no quede la mano hueca o el antebrazo hacia arriba, sino que todo el gesto se pueda realizar en un solo trazo.

Para memorizar la obra sugiero estudiarla por secciones, teniendo en cuenta la marcha armónica de cada una, así se desarrollará la memoria muscular abarcándola por fragmentos. De igual manera podemos estudiarla con los ojos vendados siguiendo la topografía del teclado.

Las articulaciones son muy importantes en la música por que definen el estilo de la obra, y para Mozart se encuentran alrededor de toda su música, estas se pueden ejecutar de dos en dos, con la indicación que la partitura nos da.



Para ejecutar las escalas y bajo de Alberti se debe tener la concepción de la mano redonda, como se muestra en la siguiente imagen.

Ejemplo 23



Captura de pantalla de Aprende piano con Música para Todos, 2013. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VXYoucJmGfk9>

De esta manera obtendremos el equilibrio necesario en cada falange consiguiendo un toque perlado, es decir tocando nota por nota para que los sonidos no se encimen unos con otros.

3. ESTUDIOS Op. 10 No 12 y Op. 25 No 2

3.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE FREDERIC CHOPIN

Fryderyk Franciszek Chopin (Frederic Chopin), nació en Żelazowa Wola, Varsovia, el 1 de marzo de 1810. Su padre fue Mikołaj Chopin (1771-1844) de origen francés y maestro de este idioma, y su madre fue Tekla Justyna Krzyżanowska (1782-1868), quien perteneció a una familia de la nobleza polaca, joven culta y distinguida. Tuvieron tres hijas más: Ludwika (1807-1855), Izabella (1811-1881) y Emilia (1813-1827). (Michalowski y Samson, 2001).

INFLUENCIAS FORMATIVAS

Infancia

Desde muy pequeño, Chopin comenzó a convivir con profesionales y académicos. Como ejemplo encontramos que, hacia 1817, cuando tenía 7, años vivió en el Palacio Kazimierzowski, al lado de la Universidad de Varsovia. Esto le permitió relacionarse con los *szlachta* que formaban un grupo de alumnos del Liceo, entre los que Chopin supo cosechar amistades duraderas. La relación que Chopin tenía con algunas familias aristocráticas de Polonia le permitió extender su fama, ser solicitado en las diversas salas de conciertos de piano, acceder con regularidad al Palacio Belvedere –hogar del gran virrey de Polonia, el gran duque Constantín– y realizar apariciones públicas incluyendo una actuación en un concierto de Gyrowetz en el Palacio Radziwiłł en febrero de 1818. (Michalowski y Samson, 2001).

De 1816 a 1822, Zywny fue el primer maestro de Chopin, quien le presentó a Bach y al clasicismo “Vienés”. Más adelante estudió bajo la guía de Józef Elsner, director del Conservatorio de Varsovia, quien fue uno de sus primeros maestros de armonía, contrapunto, composición y piano. Elsner fue organizador del festival musical más importante de esta ciudad, quien organizó una audición que permitió a Chopin debutar en Viena, en el Teatro Kárntnertor, el 11 de agosto de 1829 (Samson, 2001).

Juventud

El 22 de noviembre de 1829 a su llegada a París, Chopin dependió durante los primeros días de los ingresos que su padre Mikolaj le enviaba, pero también, de actuaciones privadas y las ventas de su música publicada previamente y, a partir de este invierno, de la enseñanza, servicio del cual supo cobrar tarifas muy altas entre los estudiantes de la aristocracia parisina. En este momento, la situación de sus familiares en Polonia le producía gran ansiedad, debido a los levantamientos armados que pretendían detener el avance del régimen ruso. Sin embargo, es en éste periodo que comenzó la composición de los Estudios *Op. 10*.

Chopin se involucró en el bullicio cultural de la época, en el otoño de 1831, pudiendo dedicarse a la composición de manera airosa, asimismo, entró en contacto con personajes como Honoré de Balzac, Víctor Hugo y Heine, así como el pintor Eugène Delacroix, compositores e intérpretes de la talla de Gioacchino Rossini, Giacomo Meyerbeer y Franz Liszt, por mencionar algunos.

Más adelante en ese mismo año, decide dirigirse a Londres, cuando se entera de que la capital polaca había caído ante las fuerzas rusas, situación límite que, en medio de la desesperación, cólera e indignación, le llevó a sentarse y comenzar a improvisar el que llegaría a ser el Estudio *Op. 10*, No. 12, conocido como “Revolucionario” o “Caída de Varsovia”. En 1834, Chopin viaja a Alemania, donde conoce a F. Mendelssohn y R. Schumann, y escucha por primera vez la novena Sinfonía de L. van Beethoven, música de J. Haydn y de W. A. Mozart. Mendelssohn y Schumann quedaron impresionados tras conocer a Chopin, por la calidad de composición en sus Estudios y virtuosismo pianístico.

En 1836 pidió la mano de María Wodzinska, una joven de 17 años de quien se había enamorado, sin embargo, los padres de ésta se enteraron de que el compositor probablemente estuviera afectado por la tuberculosis –contraída en 1835–, y decidieron que su hija declinara el compromiso, terminando así la relación. Más adelante entre 1838 y 1848, Chopin conoce y hace vida en común con la escritora Aurora Sand, conocida como George Sand, con quien tuvo una vida familiar estable, y por ello mismo, las condiciones materiales y emocionales ideales para una composición sostenida.

A inicios de 1849, Chopin se encontró débil como para enseñar y al difundirse la noticia de que su estado empeoraba, gran parte de la sociedad parisina quiso ir a visitarlo: alumnos, amigos, todos aquellos que lo habían aplaudido cuando estaba frente al teclado quisieron verlo para decirle adiós. Uno de los más asiduos fue el pintor Delacroix que lo visitaba casi cada día para confortarlo y darle ánimo. Chopin falleció el 17 de octubre de 1849, a la edad de 39 años debido a la complicación de la tuberculosis crónica que padecía (Michalowski y Samson, 2001).

3.2 EL ESTUDIO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Uno de los mayores logros creativos de Chopin fue el conjunto de sus estudios Opus 10 y 25. Fueron escritos a lo largo de todo el período durante el que vivió en Varsovia, Viena y París. Estos formaron parte de una serie de estudios de concierto que junto con las obras de Liszt transformaron la manera de tocar el piano (Michalowski y Samson, 2001).

El Estudio es una pieza instrumental de dificultad considerable, con el fin de resolver una destreza técnica en la ejecución del instrumento. Este género surgió en la primera mitad del siglo XIX; el Op. 299 de Carl Czerny llamado “la escuela de la velocidad” es un ejemplo de cómo se fue desarrollando al igual que los 57 estudios para piano de Johann Baptist Cramer, cuya dificultad es progresiva. Más adelante Frederic Chopin transformó el Estudio en una obra de concierto, cuando en 1829 escribió 12 estudios Op. 10 y en 1833 sus 12 estudios Op. 25 con un grado de expresión y dificultad mayor.

Tal es el caso del estudio Op. 10, No. 1 donde podemos observar el tempo rápido de los arpeggios en la mano izquierda y la melodía resaltando en la mano derecha. El Op. 25 No. 2 nos muestra la habilidad de la mano derecha del ejecutante tocando los cromatismos de ritmos de tres octavos contra dos cuartos con la izquierda a un tempo rápido y el Op. 10 No. 12 refleja la complejidad de los arpeggios en la mano izquierda con las melodías de la mano derecha al inicio de la obra y los acordes de 5 notas en la izquierda acompañando melodías con acordes de 5 notas en la mano derecha a mitad de la obra, por citar algunos ejemplos.

Finalmente, cabe mencionar también los Estudios trascendentales de Franz Liszt, de gran expresividad y dificultad técnica, y los Estudios sinfónicos de Robert Shumann que son variaciones sobre un tema con un carácter orquestal, debido a la diversa sonoridad tímbrica de cada variación. (Joan Chissell, 2004).

3.3 ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS Op. 10, No. 12 y Op. 25, No. 2

Los Estudios de F. Chopin y de F. Liszt marcaron el inicio de una época en la que dicho género se vio impulsado y enriquecido por su llegada a la sala de conciertos. La mayoría de los estudios de Chopin tienen forma ternaria A-B-A y una *coda*, excepto los estudios números 9 y 11. La letra A corresponde a la exposición del tema que da inicio al estudio, la B se refiere a un desarrollo que genera modulaciones elaboradas sobre tonalidades cercanas o lejanas a la original. Después del desarrollo continúa la recapitulación de A, generalmente modificada a A', que da a continuación la *coda* con la que concluye el estudio de Chopin.

Estudio Op.10, No. 12 en Do menor.

Es el duodécimo de su serie de estudios Op.10 conocido como “Revolucionario” o “La caída de Varsovia”. En este momento Polonia atravesaba una situación política difícil debido a la revolución de los cadetes, que fue protagonizada por levantamientos de grupos de guerrillas polacos en contra del dominio ruso, y que culmina en la invasión total del ejército ruso a Varsovia el 8 de septiembre de 1831. (Michalowski y Samson, 2001)

La técnica requerida para este estudio inicia con un acorde que exige abrir la extensión de la mano derecha e intervalos de segunda y tercera de manera descendente en la mano izquierda. La repetición de las frases veloces caracteriza a este estudio. Tal es el caso del primer motivo de la mano izquierda en el que se debe desarrollar el acorde de dominante, es decir Sol con séptima de la tonalidad original Do menor en un solo trazo.

Introducción	A y A'	B	Puente	Introducción	A''	A'''	Coda
C. 1-9 Inicia en la séptima de dominante de Do menor	C.9-28 en Do menor	C.29-36 progresión de acordes menores en quintas	C.37-40 en subdominante ante	C.41-49 En la séptima de dominante	C.49-59 En Do menor	C.59-64 En Do menor con variación en la melodía	C.77-84 Finaliza en cadencia atenuada compuesta

Tabla 11. La estructura desglosada de este estudio es la que se muestra arriba.

Introducción

En el pasaje del C. 1-9 Chopin hace ornamentaciones de las notas del acorde, con intervalos de segundas y terceras de manera horizontal descendente en la séptima de dominante de la tonalidad de Do menor y a partir del compás 5 retoma los mismos intervalos melódicos, pero ahora al unísono, como se observa en la siguiente figura.

Ejemplo 10

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 1-6

A y A'

En esta sección se puede observar la melodía en la mano derecha sobre el registro del índice seis, con notas del acorde de Do menor y la nota de paso Re en medio de estas. Esta melodía es el tema principal del revolucionario que se escuchará más adelante con una pequeña variación en el compás 50.

Ejemplo 11

Melodía en la mano derecha

10

5 2 1 3 2

f *p*

Detailed description: This musical score shows two staves. The right-hand staff (treble clef) contains the main melody, starting with a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The left-hand staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Fingerings '5 2 1 3 2' are indicated above the first five notes of the right-hand staff. Dynamics *f* and *p* are marked. A box above the right-hand staff contains the text 'Melodía en la mano derecha'.

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 10 y 11

Ejemplo 12

Variación en la melodía en la mano derecha

f *p* *f* *p*

Detailed description: This musical score shows two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a variation of the melody, featuring triplets and slurs. The left-hand staff (bass clef) contains the same rhythmic accompaniment as in Example 11. Dynamics *f* and *p* are marked. A box above the right-hand staff contains the text 'Variación en la melodía en la mano derecha'.

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 50-53

B. Del compás 29 al 36, utiliza la armonía de la mano derecha desglosada en arpeggios en la izquierda de manera ascendente, como se muestra en la siguiente imagen.

Ejemplo 12.

A musical score for a piano piece. The right hand plays a melody with a slur over measures 29-36. The left hand plays an arpeggiated accompaniment. A box on the left contains the text: "Acorde de Sol # menor, desglosado en arpeggios en la mano izquierda". The score includes a dynamic marking 'f' and fingering numbers like 1, 5, and 1.

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 29

Puente. Se desarrolla del compás 37 al 40, con la armonía de Fa menor desglosada en arpeggios ascendentes en la mano izquierda, y en la mano derecha en acordes de Fa menor en sus diferentes inversiones.

Ejemplo 13

A musical score for a piano piece. The right hand plays chords. The left hand plays an arpeggiated accompaniment. A box on the right contains the text: "Inicia c. 37 con la armonía de Fa menor". The score includes a dynamic marking 'f' and fingering numbers like 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1.

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 37

A'' y A'''

En esta sección Chopin retoma los materiales temáticos de A, que se muestran en el arpeggio ascendente de Do menor en la mano izquierda, y en la mano derecha la variación de la melodía en la siguiente imagen.

Ejemplo 14

The image displays a musical score for Chopin's A'' and A''' sections. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 50. The left hand features a continuous ascending arpeggio of D minor, starting on the first finger and moving up the scale. The right hand features a variation of the melody, characterized by a sharp C note (Do #) and a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). Two callout boxes with arrows point to specific features: one points to the sharp C note in the right hand, and the other points to the ascending arpeggio in the left hand.

Variación de la melodía con la apoyatura Do #

Arpeggio de Do menor en la mano izquierda

Imagen extraída de la edición Paderewski, del compás 50 al 53

Coda

Esta sección contrasta con todo lo anterior por su dinámica en *piano* (*sotto voce*), culminando la obra con cadencia autentica compuesta en fuerte apasionado.

Ejemplo 15

Contraste de la dinámica

The musical score for the Coda section (measures 75-84) is presented in three systems. The first system (measures 75-77) features a piano part with a *smorz.* marking and a *sotto voce* dynamic. The second system (measures 78-80) includes a *poco rallentando* marking and a *pp* dynamic. The third system (measures 81-84) is marked *(a tempo)* and *ff ed appassionato*, culminating in a *ff* dynamic. A box labeled "Fuerte apasionado" is positioned below the final measures of the score.

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 75-84

Estudio Op. 25, No. 2 en Fa menor

El Estudio Op. 25 No. 2 en Fa menor fue concluido en 1836 y está basado, principalmente, en la subdivisión de tresillos en octavos en la mano derecha junto a tresillos de cuartos en la mano izquierda como acompañamiento, dando dos octavos por cuarto. También es conocido como “*Les abeilles*” o “las abejas”, por que simula el zumbido de las abejas, debido a la velocidad alta de la ejecución de los intervalos de medios tonos en la mano derecha alrededor de todo el estudio.

A	A´	Puente	A y A´	Puente	B	A	Coda
C. 1-8 Inicia en Fa menor	C.9-16 Flexiona al relativo mayor con cadencia autentica	C.16-19 En el relativo mayor	C.20-34 En Fa menor En el relativo mayor	C.35-38 En el relativo mayor	C.39-48 En el relativo mayor	C.51-61 En Fa menor	C.62-68 En Fa menor

Tabla 12. La estructura desglosada de este estudio es la que se muestra arriba.

A

Ejemplo 16

Movimiento de los tresillos en octavos en la mano derecha.

14

Presto ($\text{♩} = 112$)

Op. 25-Nr 2

p molto legato

Movimiento de tresillos en cuartos en la M. Izq.

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 1-3

Puente

Ejemplo. 17

16

dim.

dim.

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 16-19

B

Ejemplo. 18

Sección en el relativo mayor

Bajos acentuados para resaltar la Segunda menor

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 38-50

Coda

En esta sección Chopin inicia con el tema A, y finaliza con la escala de Fa menor descendente en la mano derecha acompañada en tresillos en cuartos en la mano izquierda.

Ejemplo. 19

Escala de Fa menor descendente

pp

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 61-69

3.4 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Para abordar los estudios de Chopin considerados técnicamente exigentes, necesitamos un estudio previo de otras obras. Por tal motivo sugiero tocar los estudios Op. 299 de Czerny, los 57 estudios de Cramer, y los estudios Op. 72 de Moszkowski porque ellos podrán servir de guía al ayudarnos a resolver de manera progresiva las dificultades técnicas, para llegar a los estudios de concierto de Chopin.

Existen distintas ediciones de las obras de Chopin que nos pueden ayudar en nuestra interpretación, y para elegir alguna de ellas sugiero conocerlas a profundidad. Tal es el caso de la edición Schirmer realizada por Arthur Friedheim (1859-1932) y Rafael Joseffy (1852-1915) ambos alumnos de Liszt, editores de la obra integral de Chopin, la cual fue gestionada y publicada por la editorial americana Schirmer, apreciada por las indicaciones metronómicas, rangos de *tempi*, contexto histórico de la obra, sugerencias de agógicas y dinámicas.

Sugiero también la edición Paderewski, realizada por el Instituto Fryderyk Chopin en Polonia, al igual que la edición comentada del editor y pianista Alfred Cortot de los 24 estudios de Chopin. La primera porque es la edición más fiel y apegada a lo que Chopin buscaba expresar, incluyendo anotaciones del propio compositor y pianista. Con respecto a la de Cortot, ésta contiene sugerencias que considero importantes para auxiliarnos al momento de abordar la obra, como las digitaciones, distintas indicaciones metronómicas y contexto histórico.

Los planos sonoros determinan la intención de las distintas frases. Para resaltarlos en nuestras obras, sugiero estudiar cada frase a manos separadas, con el matiz que atañe a cada una en la partitura, para después tocar la obra a manos juntas y escuchar cada frase con su respectivo matiz, por ejemplo; en la sección A del Estudio Op 10, No 12, la frase inicia con un acompañamiento en arpegios largos en la mano izquierda y en la mano derecha la melodía, por tanto los arpegios deben tocarse en un matiz más piano que la melodía para lograr el efecto deseado, como se ilustra a continuación.

Ejemplo. 20

La melodía debe resaltar por encima de la mano izquierda en el matiz de *forte*

Los arpeggios se tocarán por debajo del matiz de la melodía sobre la dinámica del *forte*.

Imagen extraída de la edición Paderewski. C. 10-11

4. PAGODES

4.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE CLAUDE ACHILLE DEBUSSY

Achille Claude Debussy nació en Saint Germain en Laye, Francia, el 22 de agosto de 1862. Su abuelo fue compositor, vendedor de vino y carpintero y su padre Manuel Achille, sirvió en la infantería de marina. Debussy se desarrolló en medio de una época de grandes transformaciones económicas, convulsiones políticas y guerras como la guerra franco-prusiana. Su país fue una vieja potencia colonial que alcanzó un alto desarrollo económico y sociocultural con un capitalismo de tipo monopólico, acentuándose con ello, las desigualdades entre las diferentes clases sociales (Iesure, 2001).

INFLUENCIAS FORMATIVAS Y CONTEXTO HISTÓRICO

Durante la guerra franco-prusiana, alrededor del año de 1870, y rondando los ocho años, Debussy recibió sus primeras clases de piano, por recomendación de la hermana de su padre, Clementine, con un músico italiano, Jean Ceruti. Más adelante la pianista Madame Antoinette Mauté, lo instruyó para ingresar al Conservatorio de París, donde fue admitido en 1872, teniendo por maestros a Antoine Marmontel en piano, Albert Lavignac en solfeo, Emile Durand en armonía y Ernest Guiraud en composición. (Iesure, 2001).

En 1862 fue su debut, a los 12 años, cuando estrenó el Concierto para piano y orquesta No. 2 de Chopin. A los 17 años compuso sus primeras obras para piano y voz sobre textos de Alfred Musset. De 1881, datan sus melodías, dedicadas a su primer amor, Marie Vesnier, basado en poemas de Gautier, Leconte de Lisle y Banville. Hacia 1883, sus obras ya incluían más de 30 *melodías*, dos *scènes lyriques*, coros, una suite para violonchelo y una sinfonía (Iesure, 2001).

En 1884, ganó el premio Roma con su cantata *L'enfant prodigue*, en 1892, comenzó sus *Proses lyriques*, bajo influencia de poetas simbolistas. En 1893, hizo acto de presencia en la obra de *La damoiselle élue* en la *Société Nationale* musicalizada por el *String Quartet del Tsayë Quartet*. Más adelante en 1895, regresó al proyecto *L'après-midi d'un faune*, componiendo el *Prélude*. En 1903, ya gozando de una buena reputación

como compositor, compuso las imágenes para piano solo (Iesure, p. 524, citado por Garza Osti).

Durante buena parte del siglo XIX se puede hablar de un gusto por el orientalismo producto de los conflictos geopolíticos del colonialismo europeo. El imperio de Napoleón, Roma y Egipto fueron los modelos principales sobre los que se construyó esta escuela de pensamiento. A nivel estético, el orientalismo se nutrió de elementos como las escenas del conflicto de Argelia de Delacroix o las de la batalla entre turcos y griegos de Víctor Hugo. Afirma Iesure (2001) que, de modo general, puede haber sido de los rusos que Debussy adquirió su gusto por los modos antiguos y orientales, por las vívidas coloraciones, y un cierto desdén por las reglas académicas

En 1889, asistió a la Exposición Universal y quedó fascinado por el teatro de Annam y por el gamelán javanés (Schmitz, p. 82, citado por Garza, 59). Ese mismo año escribió y publicó *Estampes* para piano solo, que fue estrenada por Ricardo Viñes a principios de 1904 (Thompson, p. 145, citado por Garza).

Bajo el Segundo Imperio, liderado por Napoleón III, y el mandato de Jules Grevy durante los años de la tercera República, fueron llevados a cabo grandes avances que posibilitaron pasar a una sociedad moderna: redes ferroviarias, carreteras y puertos, estatización de la enseñanza primaria –laica, gratuita y obligatoria–, matrimonio civil, creación de sindicatos obreros y patronales. Mientras que un sector de la burguesía, se replegó hacia el pasado, retomando costumbres propias de la nobleza y aristocracia, y con ello, la justificación o el derecho al ocio y la distracción, Debussy adquirió costumbres refinadas hacia la naturaleza, la música y la literatura debido a su cercanía con las élites artístico-culturales de su tiempo (Sánchez, 2013).

El conflicto bélico en que transcurrieron los primeros años de Debussy, fue la guerra Franco-Prusiana. En la batalla de Sedán, Napoleón III fue capturado, constituyéndose en 1871, la Asamblea Nacional, misma que fue presidida por Adolphe Thiers, sin embargo, decepcionado de la gestión que éste tuvo frente al conflicto frente a los prusianos, el pueblo se sublevó en ese mismo año dando lugar a lo que se conoce como Comuna de París, donde participó el padre de Debussy, Manuel Achille.

En 1873, el mariscal Mac-Mahon, elegido nuevo presidente, intentó restaurar la monarquía, pero fue rechazado su intento, y en 1875, fue establecida de forma constitucional la tercera República Francesa, inaugurando un periodo de paz relativa, en el que transcurrieron los años de madurez creativa de Debussy (Iesure,2001).

PERSONALIDAD, CARÁCTER Y ESTILO PEDAGÓGICO EN DEBUSSY

El lenguaje musical de Debussy estuvo plagado de influencias bastante eclécticas: música rusa, gamelán de Java, escalas pentatónicas, el estilo de la música española y planteamientos estéticos de la poesía simbolista (Sánchez, p. 22).

Debussy fue cercano a la poesía de Stéphane Mallarmé, las artes visuales con títulos indicativos a este campo artístico; arabescos, nocturnos, imágenes y estampas. Durante su estancia en Roma, el compositor francés escribió: “he tenido suficiente música, del mismo paisaje eterno, quiero ver un Manet y escuchar algo de Offenbach”. De igual manera fue cercano al teatro, especialmente de marionetas y pantomima con obras dramáticas de Ibsen y Maeterlink (Iesure, 2001).

A menudo hablaba de la música con un vocabulario tomado de las artes visuales, según M. Croche, “habló de una partitura como si fuera una imagen”; le gustaba usar la palabra “arabesco”, para denotar diferentes tipos de música, desde canciones de música tradicional hasta la música javanesa (Iesure,2001).

4.2 ANÁLISIS DE *PAGODES*

La revelación del gamelan javanés² podría decirse que le dio a Debussy la confianza para embarcarse sobre sus obras de piano maduras completamente características, con sus numerosas sonoridades con forma de campana y gong y la brillante explotación de la resonancia natural del piano. (Howat 2001).

Sánchez (2013) afirma que para Debussy las músicas exóticas y en especial las de Oriente y Japón, ocupan un lugar de crucial importancia. La influencia de la corriente estética y artística de la música oriental es notoria en las “Pagodas” de las *Estampas*, plasmadas con escalas pentáfonas propias de la música japonesa (p. 13-14).

La estructura desglosada de la obra es la siguiente:

Tabla 13.

Sección A	Puente	Sección B	Puente	Sección C	Sección A' y B'	Gran coda
C 1-14	C.15-18	C.19-30	C.31-36	C.37-52	C.53-64(A') y 65-77(B')	C.78-98
Inicia con escalas pentatónicas con bajo de Si	Escalas pentatónicas con base de Si.	Escalas pentatónicas con base de Si.	Escalas pentatónicas con base de Si.			

² El gamelan es una agrupación musical tradicional de Indonesia, especialmente de Balí y Java, constituida de metalófonos, Xilófonos, membranófonos, gongs, flautas de bambú e instrumentos de cuerda frotada y pulsada.

Las *Estampas*, escritas en 1903, marcaron el inicio de su periodo más fructífero. Uno de los elementos presentes a lo largo de toda la obra es el uso de la escala pentátona sobre el centro tonal de Si, este se puede apreciar en el pedal del bajo en la mano izquierda en los primeros cuatro compases en la siguiente figura.

Ejemplo 21

Estampas
I. Pagodes

Uso de la escala pentátona sobre Si

Modérément animé

décritement et presque sans nuances

Pedal con bajo Si mayor

Imagen extraída de es.cantorion.org. C.1-6.

El nombre de *pagodes* alude a las construcciones arquitectónicas asiáticas. Para Paul Roberts, ésta pieza imita al gamelán javanés, con base en un ensamble que Debussy había escuchado en la Exposición Universal de 1889. Una característica del gamelán, es cambiar el *tempo* por secciones, lo cual se puede corroborar en *Pagodes* en el compás 19 por citar un ejemplo. Otro rasgo peculiar de la música javanesa es la variedad de timbres de los instrumentos de percusión, por ejemplo en la sección B, Debussy escribió una serie de tresillos en octavos del compás 15 al 20 que imitan al saron, instrumento metálico de percusión de gamelán (Garza, 2013). Véase la siguiente imagen.

Ejemplo 22

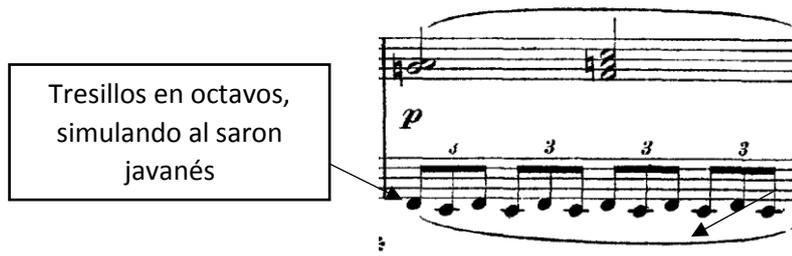


Imagen extraída de es.cantorion.org C.15

Ejemplo 23. Instrumento metálico de percusión.



<http://collections.nmmusd.org>

Al inicio de la sección B, en el compás 19 se puede apreciar la indicación *Animez un peu*, que quiere decir animando un poco, lo cual es una característica del gamelán, el cambiar el tiempo por secciones. Véase la siguiente imagen.

Ejemplo 24

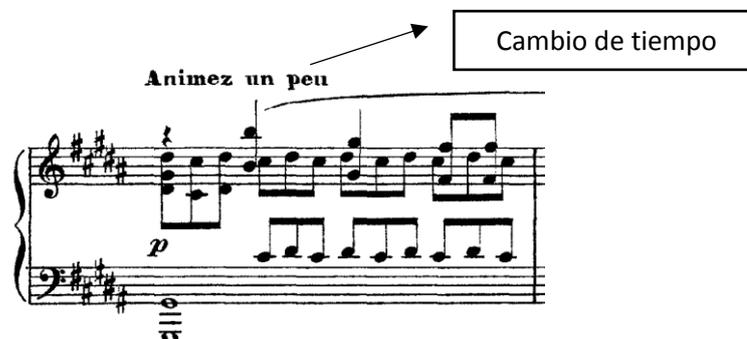


Imagen extraída de es.cantorion.org C.19

En la sección C se observa nuevamente el uso de la escala pentáfona en la mano derecha y el tema ahora en la mano izquierda como se aprecia en la siguiente imagen.

Ejemplo 25

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right staff is in treble clef and the left staff is in bass clef. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The right hand part features a pentatonic scale starting on B4, with notes B, C#, D#, E, and F#. This scale is played in groups of four and five notes, with some notes beamed together. The left hand part features a series of chords, which are the 'Tema en la mano izquierda' mentioned in the caption. The score includes dynamic markings like 'p' and 'dans une sonorité plus étairé'. Two callout boxes with arrows point to specific parts of the score: one points to the pentatonic scale in the right hand, and the other points to the chords in the left hand.

Escala pentáfona sobre Si

Tema en la mano izquierda

Imagen extraída de es.cantorion.org C. 37- 38. Sección 2

CODA

Inicia en el compás 78 y finaliza en el compás 98, llegando a la apoteosis de la obra, a través del uso de la escala pentáfona en la mano derecha con grupos de cuatro y cinco en treintadosavos y grupos de tres en dieciseisavos. Asimismo, la mano izquierda desarrolla una serie de tresillos, mismos que Debussy utiliza anteriormente en el puente para pasar a la sección B, de igual manera que el tema que expone en la mano derecha en la sección A en el compás tres.

Ejemplo 26

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system includes a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth notes, some grouped in fours and fives. A box with the text "Grupos de 4 y 5 en treintaidosavos" has arrows pointing to these groups. The bass staff has a simpler accompaniment. The first system is marked "1 Tempo" and includes dynamic markings "p" and "pp". The second system continues the melodic line in the treble staff. A box with the text "Tema utilizado en la sección A" has an arrow pointing to a specific melodic phrase in the second system.

Imagen extraída de es.cantorian.org C. 79-81

4.3 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

Las Pagodas están escritas pentatónicamente, por tal motivo considero que el intérprete necesita conocer la estructura de la obra a través del análisis; para esto sugiero identificar las secciones, los puentes, los temas a resaltar y la relación rítmica de la obra que Debussy escribió.

Para abordar la relación rítmica, debe haber un estudio previo al piano, es decir percutir con las manos los distintos ritmos de las diferentes secciones, de esta manera será más fácil estudiarlos en el piano.

El uso del pedal es importante debido a las distintas sonoridades que la obra requiere. La obra comienza con dos pedales, una corda y el de pedal de los apagadores, que va cambiando cada cuatro compases, por eso sugiero estudiarlos por secciones, siempre guiándose con el bajo de la mano izquierda para lograr los efectos deseados acústicamente.

En particular los acordes de los cc. 41-44/73-77 y la coda c. 78-98, sugiero estudiarlos de diferentes formas; por ejemplo, tocarlos por separado, uno por uno, hasta lograr una sesión de varias repeticiones por cada sección. Otro ejercicio es tocar un acorde y repetir cada nota varias veces, mientras las demás se dejan tenidas, todo esto con la finalidad de que suenen todas las notas de los acordes con la misma intensidad y simultáneamente.

Respecto a la coda creo conveniente estudiar la mano derecha con distintos ritmos, variando los acentos y articulaciones, como *staccato* de dedos, para que las notas logren escucharse regulares, ligeras y en el matiz indicado (*pianissimo*). También pienso que se necesita cuidar de los tresillos contra los octavos y practicar algunos saltos, por ejemplo: del compás 22 al 23, con manos separadas para lograr precisión.

Las *Pagodas* hacen alusión a los instrumentos de percusión de la orquesta de gamelán de Indonesia, tal es el ejemplo de percusión metálico llamado saron, que se presenta al inicio de la sección B, por esto el intérprete necesita conocer el contexto histórico de la obra a ejecutar, investigar qué es lo que el compositor quiso decir, para lograr una plena expresión en la interpretación.

5 “TEMA DE ADRIÁN” Y “CORRE”

5.1 RESUMEN BIOGRÁFICO DE VIDAL ALEJANDRO CORONA AGUILAR

Nació en la ciudad de México en 1954. Se graduó con honores en el Conservatorio Nacional de Música de la misma ciudad en 1978. De 1979 a 1987 realizó estudios de posgrado en la *Musikhochschule* de Friburgo, Alemania.

En 1982 fue catedrático en la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana en Xalapa, Veracruz donde dio el taller de jazz y la materia de piano. Su actividad profesional es muy diversa, ha tenido presentaciones como compositor, solista de importantes orquestas sinfónicas, recitalista, miembro de agrupaciones de cámara y de jazz en México, Alemania, Polonia, Suiza y los Estados Unidos de América.

También ha sido galardonado en concursos nacionales e internacionales de piano, obteniendo una gran cantidad de reconocimientos de instituciones académicas y artísticas.

Sus principales maestros fueron: su padre Reynaldo Corona, Nestor Castañeda León, Humberto Hernández Medrano, José Luis Arcaraz y Edith Picht- Axenfeld. Ha grabado más de 25 discos compactos (CD's) con música de diferentes géneros: clásica, jazz y boleros, entre los que destacan la vasta obra para piano de Mario Ruiz Armengol casi en su totalidad, difundiéndola por más de tres décadas (Corona, 2004).

INTERPRETACIONES, GRABACIONES Y OTRAS ACTIVIDADES MUSICALES

Ha grabado más de 20 discos compactos con música que va desde clásica, jazz y boleros. Asimismo, ha grabado sus propias composiciones, bajo los sellos URTEXT, GLOBALMUSIC y VIDEOPHONIC. Sus partituras se han publicado en 20 Opus bajo el sello de PARTILAB (Quijada, 2018).

CONTEXTO HISTÓRICO

El periodo posterior a la primera guerra mundial fue época de grandes convulsiones y cambios tanto en el continente americano como en el mundo. En la Alemania de 1935, la pianista Edith Picht Axenfeld comenzó su carrera como concertista presentándose en recitales y conciertos como solista con distintas orquestas en Austria y Alemania. Posteriormente, al estallar la segunda guerra mundial se dedicó a la enseñanza del piano en la *Birklehof School* en Alemania. Sería ella quien más adelante fungiría como profesora de Alejandro Corona durante sus estudios de posgrado.

A inicios de los 60's, tuvieron tanto en Estados Unidos como en Europa occidental distintas revoluciones culturales. México y su capital no fueron ajenos a tales procesos, tal fue el tema del gobierno del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, donde los problemas agrarios, ferrocarrileros, y magisteriales tanto en educación básica como en las universidades estaban presentes en el país. Dicha situación, determinaría la formación de movimientos sociales urbanos, y de las organizaciones obreras, estudiantiles y campesinas. Durante este mismo periodo se dio el lamentable acontecimiento de la represión del movimiento estudiantil en 1968, precisamente durante el gobierno de Díaz Ordaz.

Los acontecimientos políticos anteriores coincidieron con la juventud del maestro Alejandro Corona en su estancia en México. Mientras que la sociedad mexicana vivía períodos difíciles, en el ámbito musical de la composición se vivió una época donde la influencia de la música moderna de Rodolfo Halffter, introductor de la dodecafonía, y de Carlos Chávez comenzaron a filtrarse en México hacia 1950; ambos docentes del Conservatorio Nacional de México. Ellos no creían en rupturas sino en la ciclicidad en la historia de la música. De acuerdo con estos compositores, para llegar al serialismo integral se deben dominar a la perfección las técnicas de composición desde Bach hasta Glass (Roca, s/f.).

Compositores como Mario Lavista, Alicia Urreta, Eduardo Mata, Joaquín Gutiérrez Heras, Julio Estrada y Marcela Rodríguez entre otros, sintieron atracción por estas ideas radicales y se acercaron a la música experimental, término desarrollado por

los integrantes de la Escuela de Nueva York (John Cage, Morton Feldman, Earl Brown y Christian Wolf), misma que se caracterizaba por su experimentación desde 1940 (Roca, s/f.).

Rodolfo Halffter conoció en 1948 al pianista y compositor Mario Ruiz Armengol, de origen veracruzano, y lo motivó a través de su música a escribir sus “Siete ejercicios de composición y armonía”. Estos ejercicios fueron de gran influencia para Alejandro Corona. Posteriormente, el maestro Corona grabaría mucha de la música de Armengol. Gran parte de la relación con Corona se debe a su amistad, a la grabación de obras por parte de Corona y a su música dedicada a su hija Claudia Corona, como es el caso de una de sus piezas infantiles para piano solo.

5.2 ANÁLISIS FORMAL DE “TEMA DE ADRIÁN” Y “CORRE”

La estructura de “Tema de Adrián” es A-B-A, escrita en Si bemol menor en compás de 4/4. En la siguiente imagen podemos observar la descripción de la forma de la obra.

Tabla 14

A	B	A	<i>Coda</i>
C. 1-9 Inicia en Si bemol menor	C.10-21 Modulación a Sol bemol menor	C.22-33 Regreso a Si bemol menor	C.28-33 En Si bemol menor

Ejemplo 27

The image shows a musical score for Piano, marked Adagio with a tempo of 58. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The right hand (treble clef) contains the main theme, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and marked *legato e rubato*. The left hand (bass clef) features a bass melody in *tenuto* (sustained) with a pianissimo (*pp*) dynamic, marked *sostenuto il basso col ped.* Two callout boxes are present: one labeled 'Tema principal' pointing to the right hand's melody, and another labeled 'Melodía de los bajos en tenuto' pointing to the left hand's bass line.

Imagen extraída de la edición Partilab. C. 1-2

El tema principal en la sección A, se observa en la mano derecha, en la voz entrelazada de la soprano y contralto, acompañada de figuras en dieciseisavos en el bajo, que van marcando una melodía en *tenuto*.

Sección B

La sección B inicia en el compás 10, después del paso a la segunda casilla, resaltando el segundo tema en la voz de la soprano, con voces intermedias en la contralto y figuras de dieciseisavos en el bajo. Y finaliza en el compás 21 dando paso a la parte A nuevamente, como se muestra en la siguiente imagen.

Ejemplo 28

The image shows a musical score for voice and piano. The score is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. It starts at measure 10, marked with a first ending bracket and a repeat sign. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The vocal line is in the soprano clef. The first part of the vocal line is marked with a first ending bracket. The second part of the vocal line is marked with the dynamic *mf* and the instruction *poco più*. Two callout boxes with arrows point to specific parts of the score: one points to the second ending of the vocal line, and the other points to the piano accompaniment in the second ending.

Segundo tema en la voz de la soprano

Voces intermedias en la contralto

Imagen extraída de la edición partilab. C. 10 y 11

Sección A

Inicia en el compás 22 resaltando el tema en la mano derecha, dando paso a la coda en el compás 28 con figuras de treintaidosavos en quintillos, terminando en el compás 33, con un acorde de Si bemol menor con novena.

Ejemplo 29



Imagen extraída de la edición Partilab. C. 28

La estructura de “Corre” es A-B-C y *coda* escrita en Do mayor y en compás de 4/4. En la siguiente imagen podemos observar la forma descrita de la obra.

Tabla 15

Intro	A	B	C	Coda
C. 1-4 Inicia en Do mayor	C.5-12 Modulación a Mi bemol mayor	C.13-21 Regreso a Do mayor en el compás 38	C.22-47 Escrita en Do mayor	C.48-52

La sección A comienza con una introducción, como se muestra en la figura 20, con acordes de novena en la mano derecha y en la mano izquierda el bajo escrito de manera cromática descendente.

Ejemplo 30

Corre

Alejandro Corona

Andantino $\text{♩} = 84$

Piano

mp legato

rit.

Escrito a manera cromática, con el Sol octavado

Imagen extraída de la edición Partilab. C 1-4

Esta sección se desarrolla con una melodía en la mano derecha sobre la región de la tónica, con acompañamiento en la mano izquierda en arpegios quebrados con notas en octavos, sobre la misma región, como se puede observar en la siguiente figura.

Ejemplo 31

a tempo poco rubato

p

Reo. * Reo. *

Acompañamiento con arpeggio quebrado

Imagen extraída de la edición Partilab. C 1-4

La sección B inicia en la segunda casilla, modulando a Mi bemol mayor, por medio de la cadencia II-V-I en el compás 13, como se observa en la siguiente figura:

Ejemplo 32

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two systems, labeled 'I.' and 'II.'. System I shows a cadence II-V-I in the key of E-flat major. System II shows a modulation bridge leading to the key of E-flat major. The bridge is marked with 'rit.' and 'V'. A box with an arrow points to the bridge with the text 'Puente modulante a Mi bemol mayor'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '- 11 -' is visible at the bottom center of the score.

Imagen extraída de la edición partilab.

Cabe mencionar que la armonía que escribe el compositor está llena de acordes de novena, trecena y oncenaria, es decir esta armonía nos remonta a los modos griegos, donde la estructura no es diatónica, y a partir de estos modos, el compositor va desarrollando escalas frigias y locrias, acordes de más de cuatro sonidos, como los de novena, trecena y oncenaria, armonía utilizada también en la música del jazz, como el caso de las obras para piano y trío de piano, bajo y percusión del pianista estadounidense Bill Evans.

Sección C

Inicia en el compás 30, con el acorde de Sol bemol. En esta sección, Alejandro Corona va desarrollando secuencias de acordes con séptimas y novenas para retomar la tonalidad de Do mayor en el compás 38, desarrollando la melodía en la mano derecha con acordes triadas y con séptimas C. 38-42.

Coda

En la coda, retoma los mismos elementos del material temático de la introducción, en la región de la tónica.

5.3 SUGERENCIAS DE ESTUDIO E INTERPRETATIVAS

Para abordar el “Tema de Adrián” sugiero realizar un análisis de la marcha armónica de la obra completa, con el fin de tener una idea general. Posteriormente, considero importante buscar digitaciones apropiadas para los pasajes con saltos que se presentan con frecuencia en la mano izquierda. A partir del análisis armónico de la obra, podemos situar las posiciones de las manos y junto con la armonía que haya marcado anteriormente se pueden exponer en la partitura impresa las digitaciones a utilizar, y así poder tocar manos separadas, empezando con la mano izquierda y el pedal de los apagadores. Enseguida se estudiará la melodía de la mano derecha, que es la principal a resaltar, para juntar ambas manos, dándole peso al tiempo fuerte después de la anacrusa. Se debe poner atención a las melodías intermedias de la voz de la contralto con el matiz en *mezzoforte*, cuidando siempre que la contralto no rebase en sonido a la voz de la soprano en *forte*, para esto se deben enganchar los dedos hacia la palma, conectando la palma de la mano con la yema de los dedos hacia el teclado.

Al comienzo de la obra, la mano izquierda inicia con dieciseisavos en grupos de cuatro, por tanto conviene estudiarlos por frases de cuatro compases resaltando la primera nota de cada grupo de cuatro, manteniendo el pulso estable por lo que se debe, de ser posible, estudiarlo con metrónomo. Para establecer una jerarquía de planos sonoros, donde el bajo sea la voz más *piano*, se debe cuidar que el bajo de la mano izquierda no sea más fuerte que la mano derecha. Sin embargo, es importante recordar que aunque este bajo sea más *piano*, se debe resaltar el primer dieciseisavo de cada grupo de cuatro.

Cantar las melodías de las frases de la obra con nuestra propia voz, nos ayudará a mejorar el sonido, debido a que identificaremos los planos sonoros a resaltar.

La posición de la mano es muy importante en todo lo que interpretamos pianísticamente. Las bases técnicas son vitales. Cada música requiere su propia manera de realizarse. Para “Tema de Adrián” y “Corre” debemos cuidar las posiciones de ambas manos; siempre deben formar una C, como se muestra en la figura 22.

Ejemplo 34



Imagen extraída de <https://www.google.com>

Esta posición mantendrá firmes las manos, eliminando la tensión en las muñecas. Se trata de una tensión elástica que permitirá resolver técnicamente los distintos pasajes.

Cada fragmento musical tiene su propio impulso; por esto sugiero estudiar el inicio de cada frase guiándonos con base en el movimiento del antebrazo y la muñeca que va de acuerdo con el pulso inicial; el movimiento al inicio de cada frase nos ayudará a crear una serie de frases sin tensión en las falanges, muñecas y antebrazos. Este movimiento inicial implica la respiración para el inicio de las frases. Por ejemplo, en la introducción de “Corre” debemos respirar con el antebrazo para dar impulso al inicio de cada frase, cuidando que, en este caso, la articulación se realice como lo que estableció el compositor. De esta manera, cuidaremos la calidad en el sonido.

Al final de la sección B de “Corre”, hay acordes de cuatro sonidos; la voz de cada uno de estos acordes debe sonar simultáneamente —es decir, todas las notas al mismo tiempo—. Por lo anterior, sugiero estudiar este fragmento acorde por acorde, hasta lograr una sesión de varias repeticiones. También podemos mantener algunas notas del acorde tenidas mientras repetimos, de manera intercalada, el resto de las notas del acorde varias veces, con la finalidad de que suenen todas las notas de los acordes al mismo volumen y simultáneamente.

Debemos cuidar el manejo del pedal de los armónicos en nuestras piezas; para ello podemos estudiarlo por frases con los bajos de la mano izquierda. Este pedal se va guiando con dichos bajos para que los armónicos no se encimen con el pedal una *corda*. Cuando el sonido quede claro, sugiero incluir la mano derecha. El pedal embellece el

sonido. Hay fragmentos donde utilizaremos no solo el pedal de los apagadores sino también el pedal una *corda*. Este es el caso de los compases 14 al 21 en “Corre”, donde sugiero utilizar el pedal una *corda* para resaltar una sonoridad distinta a la que escuchamos desde el inicio de la obra —que se interpreta solo con el pedal de los apagadores. Igualmente sugiero utilizar el pedal una *corda* en el compás 13 y 14 de “Tema de Adrián” para matizar el *dolce piano* de este fragmento.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes impresas

- ▶ Persichetti, Vincent. Armonía del siglo XX. Real musical, Madrid, 1995.
- ▶ Castillo, Patricia. Costumbres de interpretación barroca a partir de los libritos para el teclado dedicados a Anna Magdalena Bach(1722-1725). Tesitura, Xalapa, 2007.
- ▶ Littler & Janne. Dance and the Music of J.S Bach. Indiana University Press, Indiana, 1991.
- ▶ Forkel, Johann Nikolaus. Juan Sebastian Bach. Fondo de cultura económica, México, 1966.
- ▶ Zamacois, Joaquin. Curso de formas musicales. Idea books, Barcelona, 2004
- ▶ Lesure, Francois. Claude Debussy:biographie critique. Fayard, París, 2003
- ▶ Dionisio de, Pedro. Manual de formas musicales. Real musical, Madrid, 1995.
- ▶ Forkel, Johann Nikolaus. Juan Sebastian Bach. Fondo de cultura económica, México, 1966.
- ▶ Barrie, Jones. Debussy. Open University Press, Great Britain, 1979.
- ▶ Dawes, Frank. *Debussy piano music*. University of Washington Press Edition, Seattle, 1971.
- ▶ Lesure, Francois. Claude Debussy: *Biographie critique*. Fayard, Paris, 2003.
- ▶ Lockspeiser, Edward. Debussy. Versión directa del ingles por Vicente P. Quintero. Ed. Schapire, Buenos Aires, 1959.
- ▶ Roberts, Paul, Images: The piano music of Claude Debussy. Portland, Oregon, Amadeus, 1996.
- ▶ Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach: His work and influence in the music of Germany, 1685-1750. Fuller-Maitland. London, Nevelle, 1952.

Fuentes electrónicas

- ▶ Wolff, C., & Emery, W. (2001). Bach, Johann Sebastian. *Grove Music Online*. Retrieved 21 Nov. 2019, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>.
- ▶ Lesure, F. y Howat, R. (2001). Debussy, (Achille-) Claude. *Grove Music en línea*. Consultado el 21 de noviembre de 2019, en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353>.
- ▶ Jenne, Natalie. *On the performance of keyboard Allemandes*. Revista Bach Vol.10 No. 2, abril de 1979.
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/41640079?uid=60&purchase-type=none&accesType=sid=20102169173167&showMyJstorPss=acces>
- ▶ Eisen, C. y Sadie, S. (2001). Mozart, (Johann Crisóstomo) Wolfgang Amadeus. *Grove Music en línea*. Consultado el 21 de noviembre de 2019, en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233>.
- ▶ Leopold Mozart y sus hijos, Wolfgang Amadeus y María Anna (1780–81). *Grove Music en línea*. Recuperado el 21 de noviembre de 2019, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000923025>.
- ▶ (2018, 17 de enero). Familia Mozart. *Grove Music en línea*. Consultado el 21 de noviembre de 2019, en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040258>.
- ▶ Rieger, E. (2001). Mozart ['Nannerl'], Maria Anna. *Grove Music en línea*. Consultado el 21 de noviembre de 2019, en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278231>.
- ▶ Michałowski, K. y Samson, J. (2001). Chopin, Fryderyk Franciszek. *Grove Music en línea*. Consultado el 21 de noviembre de 2019, en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099>.

- ▶ Silueta de Fryderyk Chopin al piano. *Grove Music en línea*. Recuperado el 21 de noviembre de 2019, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-8000923020>.

PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO

- Suite Francesa No. 2 en Do menor
BWV 813. (1722-1725) Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Allemande
Courante
Sarabande
Air
Menuet
Gigue
- Concierto para piano y orquesta N°
12 en La mayor Kv 414 (1782) Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Allegro
Andante
Allegretto
- Estampas (1903). Claude Achille Debussy
(1862-1918)
No. 1 Pagodes
- De las 8 piezas para piano Op. 1 Alejandro Corona
(1954)
I. Tema de Adrián (1983).
III. Corre (1987).
- Estudio Op.25 N° 2 en Fa menor
(1836) Frédéric Chopin
(1810-1849)
- Estudio Op.10 N° 12 en Do Menor
(1831)

RESUMEN PARA PROGRAMA DE MANO

Suite Francesa en Do Menor, no. 2, BWV 813 (1722 y 1725).

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685- Leipzig, 1750).

La Suite Francesa No 2 en Do menor contiene 6 danzas: Allemande, Courante, Sarabande, Air, Minuet y Giga. La Allemande se originó en Alemania, y fue cultivada desde el periodo renacentista como pieza instrumental, su tempo es moderado. Se caracteriza por sus imitaciones, frases melódicas y un estilo que fue propio de la música francesa de laúd, en el que la textura de las líneas melódicas está subordinada a la formación de acordes quebrados y a la creación de ritmos y voces (*style brisé*). La segunda danza o Courante presenta dos tipos: la *Courante francesa*, caracterizada por su tempo lento, de carácter serio y majestuoso, y la *Courante italiana*, con figuras de hemiola y de ornamentación escasa, con una sección A y B, siendo una danza más rápida. La Sarabande es conocida originalmente como una danza rápida, salvaje, lasciva y erótica originaria de España y Latinoamérica, acompañada de voz e instrumentos como guitarra y castañuelas.

En la Inglaterra del siglo XVI al XIX el término *Air* designaba una melodía o una canción, mientras que en Francia durante el siglo XVI correspondía a una pieza para voz sola, acompañada de laúd. Durante los siglos XVII y XVIII, el título se aplicó también para música incidental, tanto instrumental como vocal. Su inclusión en las Suites quizá responda al deseo de Bach de contrastar con las demás piezas, que son piezas inspiradas en danzas, en cambio el Air es instrumental.

La danza *Minuet*, nace en el entorno aristocrático de la corte francesa en el siglo XV. Se trata de una danza elegante y rápida en donde los bailarines dibujaban una Z con los pies. Algunas características del Menuet son: ritmo ternario, inicio tético y tempo moderado, con un afecto de “alegría moderada”.

La Gigue es una danza generalmente instrumental, llena de notas con puntillo y sincopadas que hacen a la melodía alegre y saltarina. Es una danza inglesa, ágil, con dos repeticiones. Contiene frases con textura imitativa, tempo moderado, ornamentación, cadencias internas ocasionales, y carácter vivo y alegre.

Concierto para piano y orquesta no 12 KV-414 en La mayor
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Mozart compuso su concierto para piano y orquesta Kv 414 en La mayor en el otoño de 1783 en Viena. Esta obra consta de tres movimientos: Allegro, Andante y Allegretto.

Estos tres movimientos se corresponden con la estructura de la forma sonata. El movimiento *Allegro*, se desarrolla a lo largo de 298 compases, escrito en La mayor y en compás de 4/4. El segundo movimiento, *Andante*, se desarrolla a lo largo de 105 compases, escrito en Re mayor y en compás de 3/4. Contienen la estructura de la forma *Sonata*: exposición, desarrollo y re exposición; más la cadenza y la coda. El Allegretto se desarrolla a lo largo de 212 compases, escrito en La mayor y en compás de 2/4. En las cadenzas se observan elementos utilizados en los tres movimientos, como los trinos en la mano derecha bajos de albertti en la mano izquierda y estilo quebrado.

Estudio Op. 10., n.º 12 en Do Menor “Estudio Revolucionario” (1831)
Frederic Chopin (1810-1849)

El conjunto de 12 Estudios op.10, tienen un significado especial dentro de la producción de Chopin como la obra que más claramente significaba su trascendencia del genero estudio, confrontando el virtuosismo directamente.

El género estudio surgió en la primera mitad del siglo XIX y se caracteriza por ser una pieza instrumental de dificultad considerable que persigue el objetivo de practicar dificultades técnicas particulares en el instrumento. En el caso del piano, los estudios de F. Chopin y de F. Liszt marcaron el inicio de una época en la que dicho género se vio impulsado y enriquecido por su llegada a la sala de conciertos.

El estudio Op. 10, No. 12 en Do menor conocido como “Revolucionario” o “La caída de Varsovia” refleja la complejidad de los arpeggios en la mano izquierda con las melodías de la mano derecha y los acordes de 5 notas en la derecha acompañando melodías y arpeggios en la mano izquierda a mitad de la obra

La técnica requerida para este estudio inicia con un acorde que exige abrir la extensión de la mano derecha e intervalos de segunda y tercera de manera descendente

en la mano izquierda. La repetición de las frases veloces caracteriza a este estudio. Tal es el caso del primer motivo de la mano izquierda en el que se debe desarrollar el acorde de dominante, es decir Sol con séptima de la tonalidad original Do menor en un solo trazo.

Estudio Op.25 N° 2 en Fa menor (1836)

El Estudio Op. 25 No. 2 en Fa menor fue concluido en 1836 y está basado, principalmente, en la subdivisión de tresillos en octavos en la mano derecha junto a tresillos de cuartos en la mano izquierda como acompañamiento, dando dos octavos por cuarto. También es conocido como "*Les abeilles*" o "las abejas", por que simula el zumbido de las abejas, debido a la ejecución de los intervalos de medios tonos en la mano derecha alrededor de todo el estudio.

Estampas, No. 1 Pagodes (1903)

Claude Achille Debussy (Saint Germain-Laye1862-1918 Paris)

Debussy asistió en 1889 a la exposición universal en París y quedó fascinado por la música de gamelán, orquesta de percusiones de la isla de Java y Balí, al igual que por el teatro de Annam. Estos timbres y sonoridades se vieron reflejados en su obra Pagodas de las *Estampes* para piano solo, que fue estrenada por el pianista Ricardo Viñes a principios de 1904.

El nombre de Pagodas alude a las construcciones arquitectónicas asiáticas. Para el escritor Paul Roberts, ésta pieza imita al gamelán javanés, debido a sus diferentes timbres y texturas sonoras, siendo un rasgo peculiar de la música javanesa en sus diversos instrumentos de percusión.

Tema de Adrián (1983) y Corre (1987).

Vidal Alejandro Corona Aguilar (1954-)

El pianista y compositor mexicano se graduó con honores en el Conservatorio Nacional de Música y realizó estudios de posgrado en la *Musikhochschule* de Friburgo, Alemania. Fue catedrático de la Universidad Veracruzana y de la Facultad de Música de la UNAM

Escribió el “Tema de Adrián” en enero de 1983, dedicado a su amigo Adrián, baterista, bibliófilo y fotógrafo. Años más tarde compuso “Corre” en Do mayor en conmemoración al aniversario 45 de su hermano Reynaldo Corona en abril de 1987. Ambas obras pertenecen a las ocho piezas para piano del Op. 1. El carácter de estas es contrastante, la primera es melancólica-introspectiva debido a su armonía en modo menor, con melodías en la mano derecha y acompañamiento de arpeggios en la mano izquierda. La segunda es Alegre-candida a causa de su armonía en modo mayor e intervalos de terceras en las melodías de la mano derecha acompañadas de arpeggios en la mano izquierda.