



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**

**OBRAS DE:
JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN, FRYDERYK
CHOPIN Y MAURICE RAVEL**

**MODALIDAD DE TITULACIÓN
NOTAS AL PROGRAMA**

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

**PRESENTA:
EMMANUEL FERNANDO GARCÍA CANSECO**

**ASESORES
GUSTAVO DELGADO PARRA
LUIS IVÁN JIMÉNEZ OLIVERA**



CIUDAD DE MÉXICO 2022



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.

Dedicada a la mujer que llena de inspiración mi vida,

Mi querida y amada hija

Aletze Pamela García Rojo.

AGRADECIMIENTOS.

A mi hija Aletze Pamela García Rojo; por apoyarme incondicionalmente en todo momento y entregarse junto a mí en un largo camino lleno de sacrificios y de satisfacciones, de caídas y recaídas, pero siempre cerrando filas para levantarme y exhortándome a seguir hasta el final.

A mi madre Laura Canseco de la Cruz, por regalarme la vida, porque me cuidó y educó con amor incondicional hasta que pude valerme como un hombre digno de ella, y por haber predicado siempre con el ejemplo que llevaré siempre en mi mente y alma.

A mis dos hermanas Myrna Madaí García Canseco y Claudia Edith García Canseco, por creer siempre en mí y en todo lo que he emprendido, por su inmenso ejemplo y amor todos estos años.

A mis sobrinas María Fernanda, Italia, Constanza y a mi sobrino José, que me han regalado años de felicidad.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme otorgado la magnánima carrera de licenciado en piano y también por exhortarme a tener un comportamiento digno de un mexicano que siempre tendrá en lo más alto el lema de esta máxima institución, POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU.

Al pianista y maestro Jesús María Figueroa Santacruz, mi mentor, por darme más que su agudo conocimiento y experiencia, por la paciencia, tolerancia, amistad, por abrirme paso a la cumbre y acariciar el éxito. Pero por sobre todo la entrega y pasión a su profesión que me ha heredado sin pedir nada a cambio.

A la pianista y maestra Eva Del Carmen Medina Amezcua, por darme su valioso conocimiento y su ejemplo de amar el refinado arte de la ejecución de este maravilloso instrumento musical que es el piano.

A la Pianista María del Carmen Méndez, por instruirme con firme disciplina en la música y por enseñarme que ser maestro es sinónimo de entrega y dedicación, que evidentemente aplicó con amor en mí.

A todos mis profesores que contribuyeron no sólo a formar mi perfil como músico pianista sino a ser un excelente ser humano, porque me queda claro que ser un profesor de la máxima casa de estudios de México es un honor.

A mi primera maestra (...) de piano, que vertió toda su concentración en dedicarme mis primeras lecciones musicales e induciéndome de manera correcta y perfecta en el mundo de la música.

A la maestra Araceli Moncada Ortega, que siempre me aconsejó con sabiduría y por apoyarme en toda adversidad en el transcurso de mi carrera.

Al Maestro Luis Iván Jiménez Olivera, por haberme ayudado a titularme y a crecer de manera sustanciosa en mi perfil como pianista.

A mis amigos, que siempre estuvieron haciéndome compañía en las buenas y en las malas como si fueran mis hermanos.

A Claudia Yael Hernández Aranda, por reencontrarme en la vida y encender la llama de la pasión a la música con su ejemplo.

A Cecilia Villegas, por su gran contribución al arte y sus valiosas enseñanzas que han impactado en mi vida contundentemente.

A Christian Daniel Rojas López, por su sincera amistad, por su lealtad, por su honorabilidad y por enseñarme a no claudicar.

Al Doctor Miguel Sánchez Bedolla, por todo su apoyo incondicional y por compartir su invaluable sabiduría conmigo.

A José de Jesús Villegas por su amor al arte, la música y por ser un gran hombre devoto de la verdad, el valor y lealtad.

A mi padre Fernando García Ortiz, por regalarme la vida y por enseñarme a ser todo un hombre amoroso, responsable y fuerte.

Índice

Programa.....	I
Introducción.....	II
1. Partita I en Si bemol mayor BWV 825 de Johann Sebastian Bach.	
1.1 Contexto histórico de Johann Sebastian Bach.....	Pag. 1
1.2 Datos biográficos de Johann Sebastian Bach.....	Pag.3
1.3 Análisis de la <i>Partita I en Si bemol mayor</i> BWV 825.....	Pag.9
1.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas.....	Pag.27
2. Sonata No. 21 Op. 53 <i>Waldstein</i> de L. van Beethoven.	
2.1 Contexto histórico de L. van Beethoven.....	Pag. 33
2.2 Datos biográficos L. van Beethoven.....	Pag.34
2.3 Análisis de la Sonata No. 21 Op. 53 <i>Waldstein</i>	Pag.38
2.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas.....	Pag.43
3. <i>Balada 1 en sol menor</i> de Fryderyk Chopin	
3.1 Contexto histórico de Fryderyk Chopin.....	Pag.50
3.2 Datos biográficos de Fryderyk Chopin.....	Pag.53
3.3 Análisis de la <i>Balada 1 en sol menor</i>	Pag.56
3.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas.....	Pag.62
4. <i>Valses nobles y sentimentales</i> de Maurice Ravel	
4.1 Contexto histórico de Maurice Ravel.....	Pag.66
4.2 Datos biográficos de Maurice Ravel.....	Pag.68
4.3 Análisis de los Valses nobles y sentimentales.....	Pag.71
4.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas.....	Pag.83

Programa.

Partita 1 en si bemol mayor BWV 825

J.S. Bach
(1685-1750)

Preludio
Allemande
Corrente
Sarabande
Menuet 1
Menuet 2
Giga

Sonata No.21 Op. 53 *Waldstein*

L. Van Beethoven
(1770-1827)

Allegro con brío
Adagio Molto
Rondo Allegro moderato

Balada 1 en sol menor Op.23

F.Chopin
(1810-1849)

Valses nobles y sentimentales

Maurice Ravel
(1875-1937)

Modéré
Assez lent
Modéré
Assez animé
Presque lent
Vif
Moins vif
Lent

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta investigación es brindar al lector, un respaldo eficaz de conocimientos para la práctica de la ejecución pianística, utilizando como recursos el contexto histórico de las épocas de cada compositor, biografías, análisis musical y las recomendaciones técnicas e interpretativas que sugiero y considero aptas.

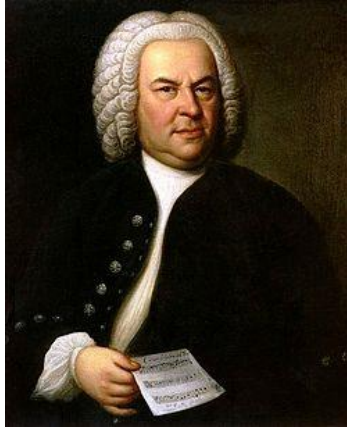
Los datos biográficos y el contexto histórico son el punto de referencia del estilo musical de cada compositor. Justifican la manera de interpretar las obras de acuerdo a las posibilidades de los instrumentos existentes de cada época, las manifestaciones del arte, así como también la influencia de la situación política y social en la que se encontraban las vidas de los compositores. Conscientes de este panorama es imprescindible la historia y el conocimiento de prácticas formativas para el estudio del estilo musical de los periodos.

El análisis musical ofrece una gama de posibilidades y una concepción profunda del desglose armónico y estructural de las obras. Es una herramienta que permite obtener el panorama para discriminar texturas, lenguajes, patrones rítmicos y melódicos, así como también formas musicales que los compositores usaron entre sus recursos al componer sus obras. Nos permite determinar la tonalidad, las modulaciones armónicas, los diversos adornos y ornamentaciones.

Las recomendaciones técnicas e interpretativas son una serie de métodos, técnicas y experiencias que utilicé para ensamblar, aprender y memorizar las obras a lo largo de mi trayectoria como ejecutante, y que vierto en este trabajo, con el propósito de facilitar el aprendizaje.

El programa seleccionado, corresponde a una obra de los periodos barroco, clásico, romántico e impresionista, con el fin de adquirir dominio en la técnica, recursos, destreza y estilo interpretativo de cada época.

JOHANN SEBASTIAN BACH



Retrato de Bach por Elias Gottlob Hausmann

1746, Museo de la Ciudad de Leipzig.

1.1 Contexto Histórico.

En la Europa del siglo XVII aconteció una serie de cambios contundentes a causa de las crisis sociales, tales como la monarquía absolutista, la religión, la reforma, la contrarreforma y la guerra de los treinta años que fueron algunos de los movimientos más importantes en su contribución a las manifestaciones artísticas y filosóficas de un nuevo estilo, “El Barroco”.

Incesante, místico, eterno, complejo, expansivo, multifacético, inquieto, dinámico y libre, son algunas de las cualidades de lo que llamamos Arte Barroco, que surge de los adelantos científicos y horizontes creativos cada vez más extensos, y una obsesión por encontrar mejores y audaces perspectivas.

El principal espacio de tiempo del Barroco fue el que corresponde de la segunda mitad del siglo XVI, a la primera mitad del siglo XVIII, época en la se caracterizó por el equilibrio entre la mezcla del *Manerismo*, que significa “a la manera de” los maestros renacentistas, y la búsqueda de un Manerismo libre y excéntrico.

Todo lo ocurrido en este periodo se caracterizó por una atmósfera donde las dimensiones contextuales eran más amplias tanto en el arte como en la ciencia.

La música fue influenciada por esta tendencia al cambio, se revolucionó la gama de sonoridades desde el grave hasta lo agudo gracias a la construcción de novedosos órganos y otros instrumentos de teclado. Se clasificaron por familias los instrumentos de cuerda y de aliento, se expandió la armonía y surgió el bajo continuo.

Venecia se convirtió en la cuna del avance musical, debido a su libre pensamiento social y religioso, dando como resultado el nacimiento de nuevas formas musicales, así como variaciones y perfeccionamientos de las antiguas.

La industria editorial transmitió a los países civilizados las ideas venecianas, también la publicación de partituras facilitó la expansión de su corriente e influyó en la tendencia de componer al estilo veneciano en muchos compositores que buscaban más expansión y expresión de los efectos sonoros.

Establecer una sola forma a este periodo resulta imposible, pero es alentador como toda esa gama artística llena de diversidad se fusionó y se proyectó en las obras de arquitectos, pintores, escultores, músicos, filósofos y escritores que diseñaron y edificaron el nuevo estilo.¹

1 Fleming, William. Arte, Música e Ideas. Mc Graw Hill, México, 2000.

1.2 Datos Biográficos.

Johann Sebastian Bach, nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach Alemania. No sólo fue un excelente músico que hizo grandes proezas, tales como componer una cantata para cada domingo y día festivo del año litúrgico. Desde muy temprana edad su vida giraba en torno de la música. Su estirpe fue de gloriosos músicos y compositores. Su bisabuelo, abuelo, padre, tres hermanos, numerosos tíos y primos que se dedicaron a la música y tuvieron nombramientos importantes.

Todo esto formó el escenario de la vida de Bach, que siempre estuvo envuelto entre ensayos, de partituras e instrumentos musicales.

A pesar de quedar huérfano a los nueve años logró ser músico de distintas cortes, maestro de capilla y compositor. Virtuoso del órgano, clavecín y violín. Revolucionó las técnicas de ejecución y de composición, llevando al contrapunto y el arte de la creación de dicho lenguaje musical a su máximo esplendor, explotándolo en las formas musicales más representativas de la época, con excepción de la ópera.

Poseía muchos conocimientos de teología y latín, mismos que le fueron de gran utilidad para embellecer el ritual protestante. También sabía acerca de la construcción de órganos, lo que requería un alto conocimiento de acústica y arquitectura. Tales fueron sus capacidades en el órgano, que fue contratado para revisar y probar los nuevos órganos de la época. Tempranamente se consolidó su carrera como organista y tuvo una gran trayectoria a lo largo de su vida que definió su desarrollo profesional.

TRAYECTORIA PROFESIONAL DE J.S. BACH	
Periodo	Nombramiento
1703	Músico de la corte de Weimar.
1703-1704	Organista de la nueva iglesia de Arnstad.
1707	Organista de la iglesia de San Blas En Mühlhausen.
1708	Organista de cámara y de corte en Weimar.
1714	Maestro de conciertos de Weimar.
1717	Maestro de capilla y director de la corte del príncipe de Anhalt Cöthen.
1723	Director de música y cantor en la escuela de Santo Tomás en Leipzig donde permaneció hasta su muerte.

Cuando Bach estuvo en Arnstad, Mühlhausen y Weimar, se observa en su trabajo la tendencia a componer piezas para órgano; también escribió cantatas sacras. A la edad de treinta y dos años, alcanzó la cumbre musical que debía tener un músico de la época. Fue entonces cuando estuvo en Cöthen bajo el cargo de maestro de capilla desde 1717 a 1723.

Fue un periodo de estabilidad económica para Bach, gracias al apoyo del príncipe Leopoldo Lebercht que tenía excelentes dotes para la música, además de ser un verdadero aficionado del arte y los libros.

De estos años datan composiciones importantes tales como Los Conciertos de Brandemburgo, Las Suites Francesas, la primera parte de EL Clave bien temperado, las Sonatas y Partitas para Violín, y las Suites para Violoncello.

Tras su renuncia a la corte de Cöthen se traslada a la prospera ciudad de Leipzig en 1723 donde permaneció hasta sus últimos días. El ambiente burgués se respiraba en este lugar en donde había gran interés por adquirir cultura y arte francés, por tal motivo se le llamó “La pequeña París”.

Es en este cosmopolita escenario, donde Bach se ganó el nombramiento de cantor y director de música de la escuela de Santo Tomás y responsable de las cuatro iglesias de la ciudad.

En este último sitio permaneció Bach, realizó con excelencia sus cargos, de los cuales rebasó incluso las fronteras musicales ya alcanzadas en Weimar y Cöthen. Nuevas y abundantes aportaciones musicales que distaban de las formas establecidas.

Entre sus obligaciones también se incluyó el formar generaciones de músicos para las representaciones de cantatas, pasiones, oratorios las cuales siempre contaron con gran audiencia.

Bach también fue maestro de teología y al final de la década de 1720 ya era la máxima autoridad en las instituciones eclesiásticas, musicales y seculares de Leipzig.

Sus grandes y ambiciosas creaciones tenían que ver directamente con el ritual protestante. Bach se propuso la creación de una cantata por cada domingo del año litúrgico exceptuando los de adviento y cuaresma. Esto iba a requerir de toda su disciplina, pasión y concentración para edificar lo que con los años sería el mayor tesoro de la música sacra de su tiempo.

En 1727 fue estrenada una de las cantatas magnas de Bach. Se trata de la Pasión según San Mateo BWV 244. Tal obra fue la cumbre de las obras corales de Bach, ya que contaba con cuatro años de intensa experiencia componiendo cantatas para las iglesias de Leipzig, lo cual eclipsó a las demás cantatas por su gran extensión y complejidad. El magnífico y audaz

tejido contrapuntístico, el impacto que despierta, logra sutiles sensibilidades aunados a la exigencia en la interpretación musical.

Evidentemente obras antecedentes a la Pasión según San Mateo tuvieron una influencia muy particular para su labor creativa. Una de ellas fue el Magnificat BWV 243 que para las iglesias de Leipzig marcó el inicio de las grandes obras, y para Bach uno de sus mayores logros de su prometedora trayectoria.

La fama de Bach como virtuoso del teclado reinó durante mucho tiempo. Sus obras reflejaban profundo saber musical e implacable disciplina en cuanto a los cánones de composición de aquella época. Para los ejecutantes era y sigue siendo un gran desafío tocar y oír sus obras.

En el transcurso de la década de 1730 Bach era director del Collegium Musicum fundado por Telemann, por lo tanto, formaba parte de sus más importantes labores. Gracias al Collegium, la iglesia se beneficiaba y Bach tenía más motivos para seguir componiendo música para teclado y hacer de este instrumento el solista, por este motivo con esta nueva tendencia, Bach revolucionaría el concierto clavecinístico, siendo el eje de esta influencia para sus alumnos y sus hijos.

También hizo conciertos para dos y hasta cuatro clavecines; asimismo Bach compuso un ciclo de conciertos, entre los cuales sólo sobreviven seis de ellos. Estos conciertos demostraron un gran adelanto en cuestiones técnicas e interpretativas, a la altura de Scarlatti, Couperin, Rameau y Händel. Pero obras para teclado influyentes sería sin duda el "Clavier-Übung publicado entre 1731 y 1741.

Esta obra monumental es el compendio de música para teclado con las más completas y complejas técnicas de ejecución e interpretación dividida en cuatro partes.

El Opus 1 de Bach apareció en 1731 con el título de "Clavier-Übung". Esta obra es una colección de seis partitas. La primera partita surgió en el otoño de 1726 y las otras cinco los años siguientes, siendo Bach el que pagó la edición ya que lamentablemente las

editoriales y la producción de libros en Leipzig no mostraron interés en la publicación de partituras.

En la última década de su vida, a pesar de que redujo su producción musical en lo que respecta a la escuela de Santo Tomás, no fue motivo para abandonar sus responsabilidades en su empleo como cantor; pero lo que siempre llevo a cabo con dedicación era el trabajo de componer en su gabinete, el cual resguardaba el archivo de los Bach y sus propias producciones.

Bach sobresalió en la composición de las fugas de una manera sin precedentes, asentó nuevas bases técnicas e interpretativas de la misma. No sólo las componía, sino que también las improvisaba. Por lo tanto, se le atribuye a Bach esta aportación de artificios, principios y teorías sistemáticas de la construcción de esta forma musical denominada "Fuga".

Fue por esto que en esta última década de vida "El Arte de la Fuga" y la "Misa en si menor" son la prueba de los exigentes límites de las técnicas contrapuntísticas de composición de Bach, que alcanzan parámetros descomunales.

La salud de Bach se deterioró dramáticamente a mediados de 1749 y con ello el desmoronamiento de numerosos proyectos. Siempre gozó de buena salud salvo este último año en el que su vista ya cansada por el intenso estudio se le debilitó aún más provocándole un padecimiento serio que puso en riesgo su vida. Al no contar con la certeza de un diagnóstico médico y teniendo pobre información, lo que se presupone es que probablemente padecía diabetes.

Sin tratamiento alguno sus ojos eran vulnerables a los daños ópticos relacionados con esta enfermedad, y al no soportar los dolores de una crisis se sometió a una operación por su decisión propia y por consejos de algunos amigos que le tenían mucha confianza a un oculista llegado a Leipzig recientemente. Lamentablemente la operación no dio buen resultado y no sólo afectó sus ojos sino su salud completa a causa de malos medicamentos por lo que continuó agravándose. Se cree que Bach quedó ciego para abril de 1750 y que radicalmente sus ojos se recuperaron diez días antes de su muerte. Se especula que aún

en su lecho de muerte revisó la obra “Vor deinen Thron tret ich hiermit”. Este coral contenía un texto que hacía referencia a su inevitable desenlace y que con ayuda de un amigo del cual se desconoce la identidad y que posiblemente era organista, dio apoyo a Bach para este trabajo, el cual anotó algunas cosas que Bach le dictó. El coral BWV 668a formó parte de las últimas obras revisadas.

Bach murió el 28 de Julio llevándose a cabo el funeral tres días después, y según la costumbre del Collegium, todos los alumnos y el personal del claustro hicieron el cortejo fúnebre. La familia, amigos y alumnos más cercanos iban después con el féretro de roble el cual fue sepultado en el cementerio de la iglesia de San Juan.

Bach no buscó gloria y fama, para él, fue un músico que dedicó su labor en honor a Dios y al espíritu. Buscó transmitir la música profundamente en el aspecto teórico, técnico y de manera contundente en el ámbito espiritual y pasional.²

2 Wolf, Christoph. Johann Sebastian Bach El Músico Sabio. W.W. Norton & Company, New York, 2001.

1.3 Análisis de la Partita I en si bemol mayor de Johann Sebastian Bach.

Partita.

Las partitas se caracterizan por una serie de danzas y otros movimientos no dancísticos. Aunque la mayoría de las partitas se concibieron para ser interpretadas por instrumentos solistas, existe también un gran número de ejemplos para orquesta. La partita fue en Austria la denominación más habitual para todas las obras de cámara en varios movimientos hasta la década de 1750 cuando se sustituyó el título por “Divertimento”.³

La partita I en si bemol de Bach está construida por las siguientes partes: Preludio, Allemande, Corrente, Sarabande, Menuet I, Menuet II y Giga.

A continuación, explicaré el concepto, estructura, construcción y análisis de todas las partes ya mencionadas, con el propósito de resolver las problemáticas en las interpretaciones de las piezas para teclado de Bach. Señalaré en los ejemplos el desglose, los puntos claves, patrones y esquemas, que sintetizan cada sección y motivo musical para estructurar y facilitar la memorización.

Preludio.

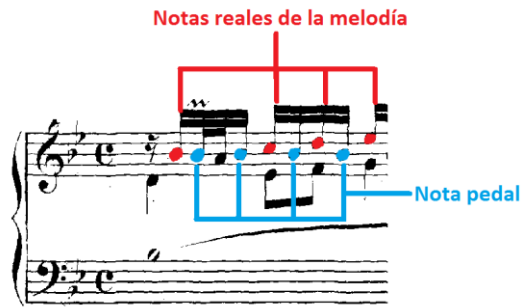
La función esencial del preludio es atraer la atención del oyente y definir la afinación, modo o tonalidad de un movimiento de Misa, Motete, Himno, canción profana, ricercar, fuga, serie de danzas etc. La mayoría de ellos carecen de relación temática con la pieza o piezas a las que preceden.⁴

El preludio establece la estructura armónica de toda la obra, está construido por dos motivos musicales principales de los cuales se van desarrollando imitaciones que respetan los dibujos rítmicos y melódicos de dichos modelos.

³ Diccionario Harvard de Música, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2009. p.858

⁴ Id. p. 905.

Motivo musical principal



Segundo motivo musical principal



La esencia del preludio se encuentra en dos temas principales que se van desarrollando. En el primer tema encontramos un diseño de una melodía ascendente. La segunda voz mantiene un pedal figurado que genera una polifonía. Para poder apreciar este fenómeno, hay que pensar quizá en la interpretación por varios instrumentos. En la mano izquierda, otra tercera voz se mueve paralelamente con la melodía principal por intervalos de sexta, y en el registro grave tenemos un pedal de si bemol que permanece hasta la cadencia I₆, V, I.

Ejemplo:

Melodía principal

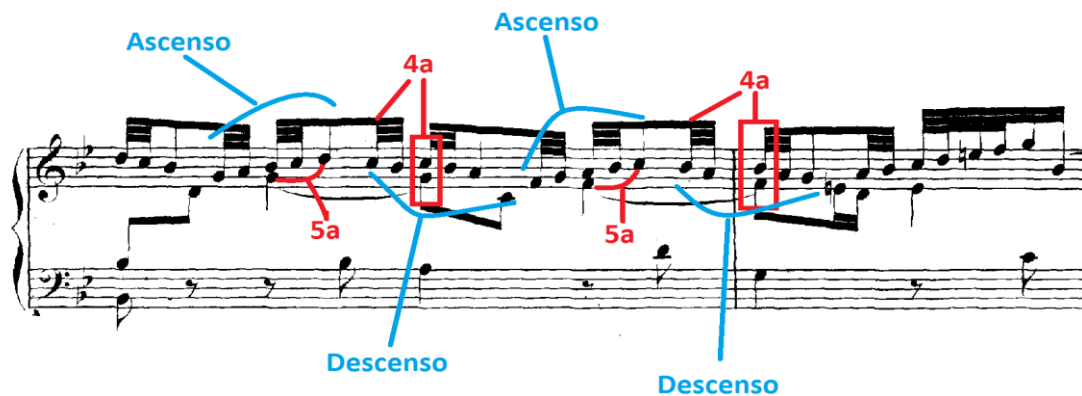
Pedal figurado

contrapunto de la primera voz

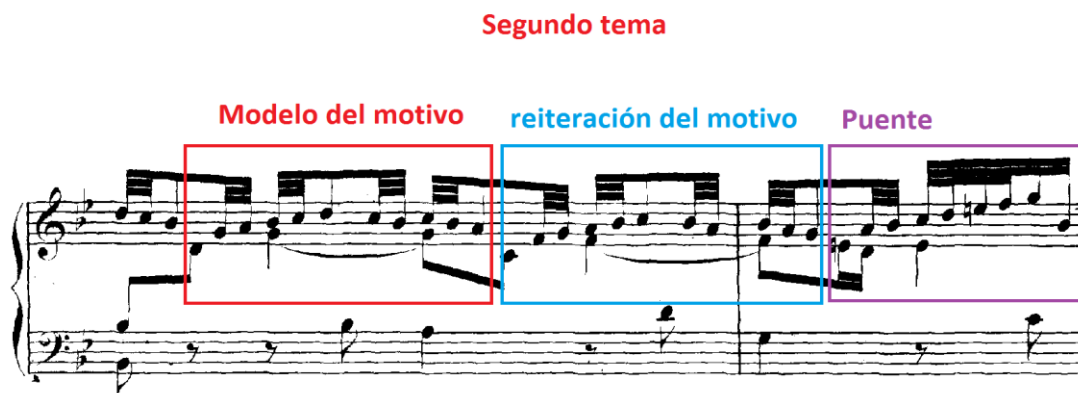
Nota Pedal

This image shows a musical score for the first part of the prelude. The right hand (treble clef) features a melodic line with notes highlighted in red and blue. A red box encloses the upper part of the melody, labeled 'Melodía principal'. A blue box encloses the lower part of the melody, labeled 'Pedal figurado'. The left hand (bass clef) has a single note, B-flat, which is the pedal point, labeled 'Nota Pedal'. The legend on the left identifies the colors: red for 'Melodía principal', blue for 'Pedal figurado', and black for 'contrapunto de la primera voz'.

En la segunda mitad de esta primera parte se establece el siguiente motivo musical constituido por una atmósfera de tensión y resolución, a causa del movimiento ascendente al intervalo de quinta, y cuarta descendente.



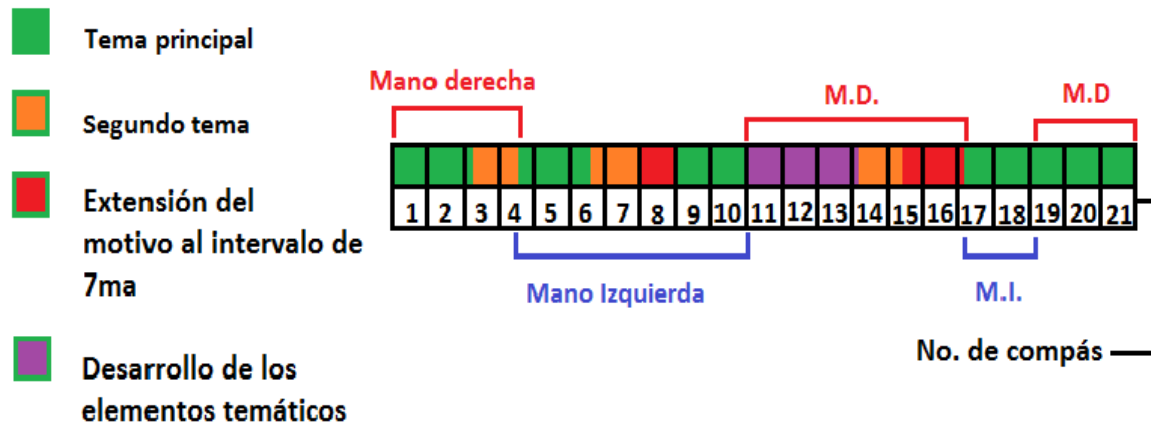
Este motivo musical al igual que el primero se imita tres veces, sólo que la tercera vez tiene una sutil variante que funciona como conexión con el tema principal en la mano izquierda.



Las siguientes secciones desarrollan los motivos musicales que se expusieron en el principio, por ejemplo, la mano izquierda toca los temas en la dominante, y la variante de esta sección es la extensión del segundo tema con un motivo al intervalo de séptima.



En el siguiente esquema podemos apreciar las transiciones del preludio.



Allemande.

Es una danza instrumental renacentista y barroca que surgió alrededor de 1580. Forma parte del primero de cuatro movimientos de la Suite para teclado de la segunda mitad del siglo XVII que no contaban con preludio, tal es el caso de las Suites de Buxtehude y Reinken. Posteriormente pasó a ser el segundo movimiento en las Suites inglesas y Partitas de Bach. La Allemande se distingue por su carácter instrumental e idiomática con ritmo de danza. Escrita en compás de cuatro, comienza en anacrusa; sus figuras son imitativas, su carácter es serio y su tiempo moderado.⁵

5. Id. p 74.

El análisis de la Allemande revela que es una variación rítmica del esqueleto armónico del preludio. El diseño de sus motivos presenta un elemento anacrúsico importante que se va a mantener en los demás temas.

Ejemplo:

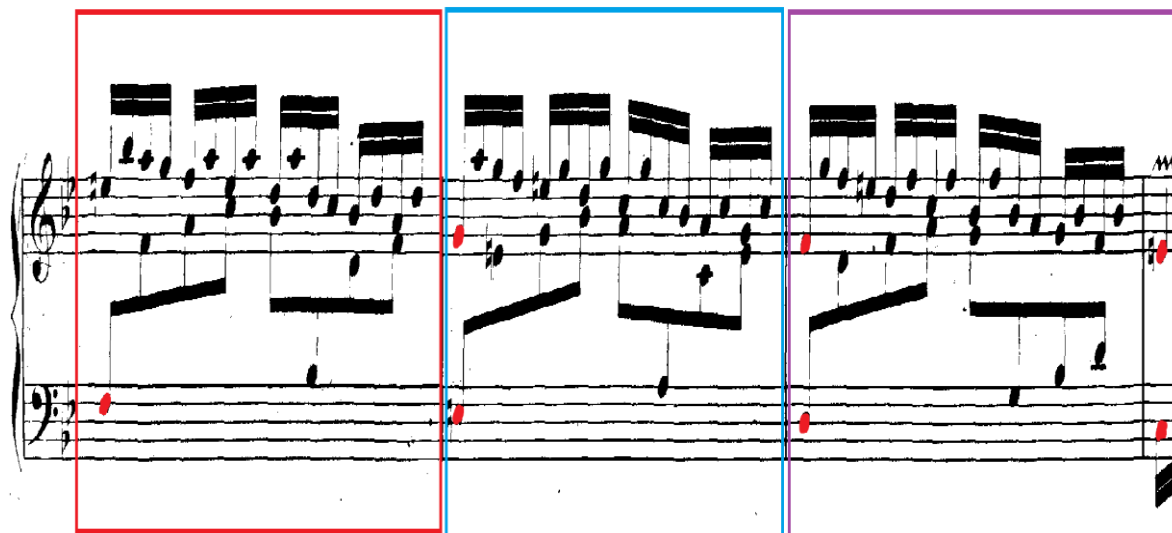
The image shows a musical score for the Allemande. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Red annotations highlight the 'Motivo musical modelo' (musical model motif) and its 'Reiteraciones del motivo modelo' (reiterations of the model motif). Blue annotations highlight the 'Elemento anacrúsico' (anacrusis element) and the 'Nota pedal' (pedal note).

El segundo tema se distingue por seguir con la lógica del patrón simétrico del primer motivo. Esta vez se forma un trazo melódico por grados conjuntos interrumpido por un movimiento quebrado, por las síncopas de la mano izquierda y también por su estructura de divertimento en donde la característica son las progresiones. El análisis de este tipo de patrones genera estrategias para resolver técnicamente dichos pasajes musicales.

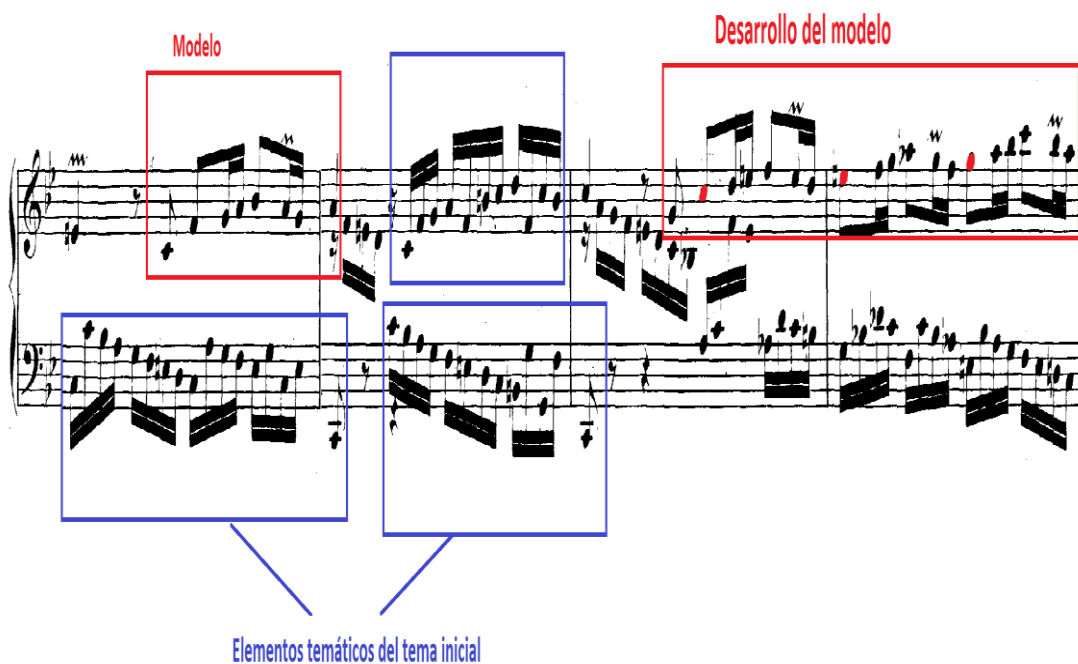
The image shows a musical score for the second theme. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Red boxes highlight 'Movimiento melódico' (melodic movement) and 'M. melódico' (melodic). Blue boxes highlight 'movimiento por salto' (leap movement) and 'M. por salto' (leap).

En la segunda parte de esta segunda sección, aparece una breve progresión, la cual se presenta tres veces el mismo dibujo rítmico e interválico. También podemos apreciar en la imagen, las notas en rojo que estructuran el plan armónico en forma de progresión.

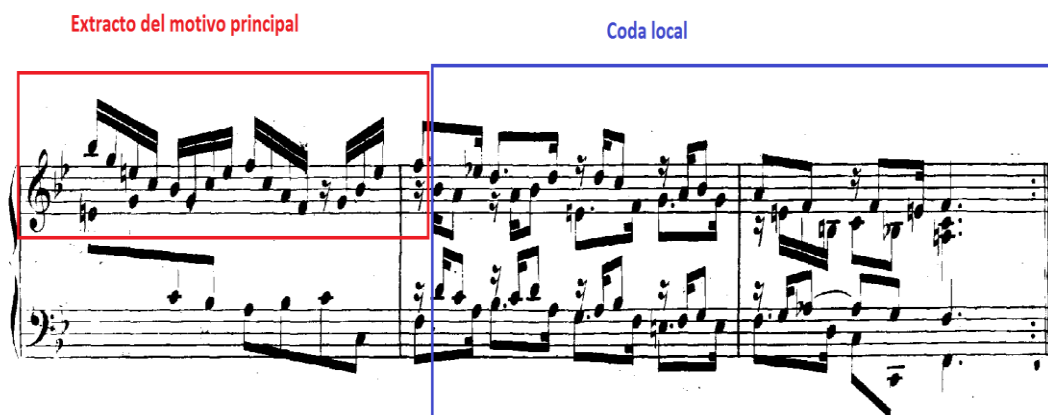
Ejemplo:



La tercera sección da inicio con elementos temáticos iniciales en el bajo, acompañado con nuevo contrasujeto en la soprano. La mano derecha presenta un motivo con un breve ascenso y descenso, el cual se desarrolla más adelante.



En la siguiente variación, la mano derecha desarrolla los extractos melódicos y rítmicos pertenecientes al motivo principal, no exactamente igual, pero si en esencia. Termina con una coda local que conduce a la dominante y que revela la escritura de la textura real a cuatro voces de la obra.



La sección “B” en esencia es la repetición de la sección “A” con sus respectivas variantes, cuyas secciones son generadas por el motor motívico, el cual se va desarrollando a lo largo de la Allemande.

Courante.

Es una danza en compás ternario. Nació en el siglo XVI y se convirtió en integrante usual de la Suite que va después de la Allemande. Hacia 1630, coexistieron las dos versiones, francesa e italiana. La mayoría de los compositores las utilizaron indistintamente como títulos courante y corrente. El tipo italiano utiliza el compás ternario rápido (3/4 o 3/8), a menudo con figuraciones triádicas o de escalas en corcheas y semicorcheas regulares, generalmente con textura homofónica.⁶

6. Id. p. 368.

La manera general del diseño de la Courante, está dentro del mismo contexto de la Allemande, el cual obedece al esquema estructural armónico del preludio, sólo que con la rítmica a base de tresillos.

La sección “A” presenta un motivo célula, que se va desarrollando. En cada variación podemos apreciar una vez más la tendencia del motivo musical reiterativo, el cual como ya se observó anteriormente, cumple con características muy específicas como el ritmo y la simetría interválica.

En el ejemplo se puede apreciar el modelo principal, cuya imitación rítmica es idéntica. El si bemol sigue siendo eje en los tres motivos, si observamos con cuidado el diseño del pequeño puente cada parte del tresillo maneja una lógica independiente, que es el descenso por grados conjuntos. Obsérvese la primera nota de cada tresillo que está en color rojo, después la segunda nota (color azul) y finalmente la última (color verde).

The image shows a musical score for a Courante in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The score is divided into four sections by colored boxes: a red box labeled 'Motivo principal', a blue box labeled 'Reiteraciones del motivo principal', a purple box labeled 'Reiteraciones del motivo principal', and a blue box labeled 'Puente'. The 'Puente' section contains three groups of notes, each with a red, blue, and green note, illustrating the descending stepwise motion described in the text.

Ya establecido el motivo principal, lo que acontece es el desarrollo de dicha célula utilizando rasgos de los dibujos rítmicos y melódicos. La segunda variación del tema aparece en la mano izquierda, acompañado con nuevo contrasujeto en la mano derecha, formado con elementos del tema célula. En el siguiente compás de este desarrollo permanece la esencia del motivo principal con una pequeña variante ascendente en el tresillo final, mientras que la mano izquierda presenta rasgos del

acorde de Fa mayor, la segunda vez en el acorde de Re menor y la tercera vez en acorde de Si bemol mayor. En el ejemplo podemos ver el diseño con elementos temáticos de las primeras variaciones y una melodía escondida en ambas manos en forma de escala descendente al intervalo de tercera.

Progresión

Elemento de la segunda variación

Elemento de la primera variación

En la última variación la mano derecha desarrolla un acorde con la misma interválica del motivo principal inicial, se repite idéntico tres compases con una pequeña variante en el último tiempo del tercer compás. Mientras tanto la mano izquierda va moviendo la marcha armónica conduciendo a una modulación a la dominante.

F **B** **F**

I VI I I6 V7 I=IV V I

Por lo tanto, en la sección “B” al igual que la Allemande, se recapitulan las variantes de “A” pero con sutiles variantes y cambios de tono.

Zarabanda.

Danza barroca en compás ternario. En Francia y en Alemania era generalmente lenta y majestuosa, se caracterizaba por una nota con puntillo acentuada, comenzaba sin anacrusa y cadenciaba en la tercera parte. Presentaba normalmente una forma binaria, con frases muy regulares de cuatro u ocho compases y sencillas melodías que invitaban a la abundante ornamentación. Se convirtió en una integrante habitual de la Suite que va después de la Courante.⁷

En el análisis de la Zarabanda apreciamos en los primeros dos compases que la imitación rítmica es idéntica en ambas manos, salvo que, en el segundo compás, el doble mordente del primer tiempo hace la diferencia. La primera sección continúa con el patrón de diseño por motivos reiterativos que además cumplen con la característica estilística de la Zarabanda. En cuanto la armonía sigue el patrón del diseño del preludio con los grados I, IV, I, pero lo maneja a manera de inflexiones entre los grados. En el esquema se muestra el siguiente diseño: Dos compases que imitan el ritmo (motivos reiterativos), un compás con diseño rítmico distinto cuyas figuras rítmicas se desarrollarán en toda la sección, y un pequeño puente con rasgos del primer motivo musical. La marcha armónica revela el orden de los grados con sus inflexiones.

7. Id. p. 1204

B **Eb** **B** Pequeño puente

I V VII I

Motivos musicales reiterativos **Compás que muestra motivos que se desarrollarán a lo largo de la Zarabanda**

A pesar de que el esquema de la siguiente variación es diferente, revela la misma estructura del motivo célula anterior, es decir, dos compases contiguos con motivos musicales reiterativos, un compás comodín con material que se va a desarrollar y un pequeño puente.

Motivos musicales reiterativos **Bocetos a desarrollar** **Pequeño puente**

En la última frase de la sección “A” se compone de cuatro compases distintos, pero cumplen con una estructura simétrica, desarrollando motivos musicales con células rítmicas ya presentadas.

Ejemplo:

Diseño I **Diseño II** **Pequeño puente y cadencia a la dominante**

Minueto ó minué.

Es una danza elegante en compás ternario generalmente en compás de tres cuartos, de enorme popularidad alrededor de 1650. Está escrito normalmente en forma binaria, con frases muy regulares formadas por unidades de cuatro compases, que comienzan sin anacrusa y cadencia en la parte fuerte. Su claro diseño melódico no favorecía la ornamentación elaborada o a la textura contrapuntística. Los pequeños y rápidos pasos de danza mantienen con respecto al compás una relación de hemiola; de ahí que las segundas partes acentuadas y figuras melódicas de hemiola sean habitualmente en los minuets, este tipo de piezas eran más lentas cuando se bailaban, especialmente en Francia, y moderadamente rápidas como música instrumental independiente, sobre todo en Italia, donde solían escribirse en $3/8$ o $6/8$.⁸

Nuevamente se hacen presentes los motivos musicales reiterativos, los cuales han insistido desde el Preludio hasta el Minuet. En la primera sección del Minuet, los dos primeros compases establecen el motivo célula a desarrollar. En lo consecuente hay una escala de si bemol de la mano izquierda que es acompañada con otra escala en la mano derecha a la décima de distancia ligeramente escondida, y finaliza con un pequeño puente. Se observa el patrón de estructura de los compases reiterativos, un motivo distinto y un pequeño puente.

The image shows a musical score for a Minuet in 3/4 time, featuring a piano accompaniment. The score is divided into four measures. The first two measures are enclosed in a blue box and labeled "Motivos musicales reiterativos". The third measure is enclosed in a red box and labeled "Escala de si bemol". The fourth measure is enclosed in a purple box and labeled "Puente". A red line above the third measure is labeled "Movimiento paralelo a la décima".

8. Id. p. 724

En la sección “B” del Minuet I cambia el comportamiento del patrón, es decir, dos compases que establecen otro diseño rítmico melódico, se desarrollan más adelante. Después hay una imitación al espejo no exacta intervalicamente pero si en el diseño de la lógica de los motivos musicales, ya que nos va conduciendo a una inflexión a sol menor.

The image shows a musical score for Minuet I, section B. It consists of four measures. The first measure is labeled 'Modelo' and is enclosed in a blue box. The second measure is labeled 'Imitación' and is also enclosed in a blue box. The third measure is labeled 'Imitación al espejo' and is enclosed in a purple box. The fourth measure is labeled 'Puente' and is also enclosed in a purple box. The score is written in treble and bass clefs.

En el siguiente ejemplo se aprecia la simetría de los motivos musicales que imitan el modelo que establece el comportamiento de los intervalos de la melodía, además se muestra el motivo cuya imitación es al espejo.

The image shows a musical score for Minuet I, section B, focusing on intervallic symmetry. It consists of four measures. The first measure is labeled 'Modelo' and is enclosed in a purple box. The second measure is labeled 'modelo' and has red dots above the notes. The third measure is labeled 'Imitación' and is enclosed in a purple box. The fourth measure is labeled 'Imitación al espejo' and has red dots above the notes. Red arrows point from the 'Modelo' measure to the 'Imitación' measure, and from the 'modelo' measure to the 'Imitación al espejo' measure, indicating intervallic symmetry.

La última sección del minuet tiene un diseño de escalas, la mano izquierda tiene claramente dicho gesto, mientras que la derecha presenta la escala escondida (notas en color rojo de la siguiente imagen). Hacia la parte final, tenemos nuevamente los patrones de motivos musicales que exponen un modelo cuya simetría en la interválica es desarrollada en otros grados. Además, el análisis armónico revela una elaborada cadencia que incluso inflexiona manteniendo bastante tensión antes de la cadencia autentica perfecta.

Diseño por escalas

Modelo

Imitación

Puente

IV V VI=II VI V VI V III=II V7 I=II V7 I IV V I I

El segundo minuet presenta una textura polifónica más acentuada que en las demás danzas. Está formado por dos breves secciones, sin embargo, está muy bien condensado con cuatro breves modulaciones al IV y VI grados. En el análisis de este minuet II, se revela en su estructura un patrón de la marcha armónica en puntos clave, tal es el caso del orden de las modulaciones, por ejemplo: se observa que la primera modulación es a la subdominante y al final de la sección "A" va a la dominante. Este comportamiento es muy similar en las otras danzas, en el caso de la segunda sección hay un movimiento contundente a sol menor, lo que ocurre de igual manera siguiendo la misma lógica que contextualiza toda la partita.

Menuet II.

SECCIÓN "A"

B bemol mayor

SECCIÓN "B"

I V7 de Eb VII de Bb V I V7 de Eb VII de Bb V

V I II6 VII de gm V7 I gm V I VI V7 de Eb I=IV I V I

Giga.

Es una danza barroca rápida en forma binaria, que aparece como un último movimiento de la suite madura. Los detalles de ritmo y textura varían en gran medida y se derivan de modelos italianos y franceses.

La giga italiana presenta figuras triádicas, de escalas secuenciales en valores regulares en 12/8 con un tiempo presto. Su textura es principalmente homofónica y las frases se dividen en unidades de cuatro compases.

Las versiones francesas son menos constantes y a menudo incluyen ritmos punteados en compás binario (generalmente compuestos, pero también simples), síncopas, hemiolas y ritmos cruzados. El tipo más influyente utiliza la imitación al comienzo de cada sección y posee extensiones de frases irregulares.

Muchos compositores, especialmente en Alemania, combinaron elementos de las dos escuelas. La danza nació en Irlanda e Inglaterra. Se conoció en Francia hacia la década de 1650 y pasó a ser una parte importante del repertorio para laúd y clave.

En Italia era mucho más rápida y era especialmente habitual en la música para violín. En Alemania, la mayor parte de los compositores adoptaron la textura imitativa francesa, estableciendo a menudo una relación más estrecha entre las secciones por medio de la utilización de una inversión del motivo inicial como sujeto de la segunda sección. Favorecieron con frecuencia el movimiento fluido en tresillos. Las gigas escritas en compás binario simple suelen requerir la interpretación en tresillos.⁹

El comportamiento de la melodía de la giga consiste en un diálogo de entre una voz aguda y otra grave, cuyo desarrollo mantiene patrones y simetrías de los motivos musicales que exponen un modelo que es imitado.

⁹ Id. p. 532.

En el siguiente esquema se muestra la melodía principal y la antagónica, que con notas negras van desarrollando el diálogo melódico mientras que la mano derecha se mantiene con tresillos incompletos proporcionando la atmósfera armónica.

The image displays two systems of musical notation. The top system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A purple box labeled 'Melodia principal' highlights a sequence of notes in the treble staff. A red box labeled 'Melodia antagónica' highlights a sequence of notes in the bass staff. The bottom system shows a similar structure, with a treble clef staff and a bass clef staff. A red box labeled 'Melodia antagónica' highlights a sequence of notes in the treble staff, and a purple box highlights a sequence of notes in the bass staff. The diagram illustrates the interaction between the main melody and the antagonistic melody through their respective notes.

Todo el resto de la giga mantiene el mismo diseño ternario hasta el final, y al igual que las demás danzas termina la sección "A" en la dominante. La sección "B" modula a sol menor y vuelve brevemente a si bemol mayor, en el siguiente ejemplo se aprecia la diferencia entre las demás danzas, es un puente de mayor extensión y con progresiones politónicas.

The first system of the musical score consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (Bb). The melody is written in a 3/4 time signature. Above the staff, four chords are indicated in red: Bb, Eb, F, and Bb. Below the staff, four chords are indicated in red: V, V7, VII, VII, and VII. The progression is polytonal, with the first two measures in Bb and the last two measures in Eb.

The second system of the musical score consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (Bb). The melody is written in a 3/4 time signature. Above the staff, four chords are indicated in blue: Gb, F, Bb, and F. Below the staff, four chords are indicated in red: VII, VII, VII, and VII. The progression is polytonal, with the first two measures in Gb and the last two measures in Bb.

1.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas de la obra para teclado de Johann Sebastian Bach.

En las recomendaciones técnicas e interpretativas voy a sugerir un esquema que a lo largo de mi carrera como pianista fui complementando en mi perfil disciplinario, así como también me fue de gran utilidad en mis prácticas pedagógicas. Al tener la necesidad de enseñar, y con el propósito de obtener resultados inmediatos, diseñé este esquema para que el alumno no se arriesgue a extraviarse antes de llegar a descubrir sus capacidades, ya que al esforzarse y caer en errores constantemente, difícilmente llegará a tener éxito en lo que emprenda. Este camino quizá es largo, pero se obtendrá la recompensa esperada.

Cada punto es un filtro para que se tenga orden y disciplina al interpretar una obra, y a partir de esto se obtiene una visión clara y resultados de los objetivos. Tocar una obra con todos los aspectos, de los cuales no sólo son las notas y las dinámicas si no la cuestión interpretativa, implica la comprensión del contexto histórico y las capacidades de los instrumentos, que determinan muchas características de la técnica.

La obra de Bach es vasta, sobre todo la música para teclado, lo cual es adaptable al piano; es decir, que no fue pensada su ejecución para tan potente instrumento, sin embargo, por su riqueza constituye una fuente extraordinaria para la formación en los ejecutantes pianistas. El abordar a Bach en el piano, resulta extremadamente educativo. En la música para teclado de Bach encontramos que escribió composiciones desde lo más fácil a lo monumental. Gradualmente las piezas van ascendiendo de nivel. Bach, además de compositor y maestro de capilla, fue maestro de clavecín y órgano, con su visión diseñó los perfiles para formar un músico ejecutante. El Pianista requiere abordar desde el libro Ana Magdalena Bach, Los Pequeños Preludios y Fugas, Las invenciones a Dos Voces y Las Sinfonías a Tres Voces. Estas obras preparan perfectamente al ejecutante para que tenga el aprendizaje para abordar los preludios y fugas del clave bien temperado.

1. Lectura a primera vista para exploración y valoración.

Lectura general y global de la obra.

En la lectura global de la obra el ejecutante pone en práctica su entrenamiento de “lectura a primera vista”. Las recomendaciones que sugiero son cuatro puntos importantes.

- Establecer un pulso moderado para leer a primera vista toda la obra
- Trabajar por frases para la comprensión de las ideas musicales
- Ensamblar las secciones
- Ejecución global de la pieza en un pulso moderado

Es crucial la exploración de la obra, ya que abre el horizonte de lo que se va a trabajar y da visión de los requerimientos técnicos que el ejecutante debe comenzar a aplicar, de hecho es este el momento en el que se toma consciencia si es pertinente abordar esa obra o en el caso contrario, de no tener las capacidades suficientes para llegar al nivel que exige la obra, será pertinente dejarla para cuando se tengan las condiciones técnicas necesarias y abordar otra obra con menos densidad, el pianista con pocos recursos, lograría todo lo contrario a una buena interpretación y sólo se crearán vicios de la ejecución, que a la larga repercuten en su perfil.

Al seguir estos cuatro puntos se obtiene el primero de los objetivos que es tener la estructura general, para después revestir con los requerimientos de dinámica, agógica e interpretación.

2. Técnica y recursos.

Una vez consciente al haber sido explorada la obra con la lectura global, el intérprete debe obtener una visión objetiva de los requerimientos técnicos de la obra, así que en su disciplina de estudio tendrá sesiones de análisis de las pulsaciones

de los dedos, con el fin de mejorar notablemente su ejecución y resolver pasajes que tengan dificultades rítmicas considerables, esto dependerá obviamente de qué características tiene el pasaje musical en cada caso, si es una escala, arpeggio, trino o una digitación adecuada etc.

3. Comprensión de las ideas musicales.

En toda la música es de vital importancia, así como las palabras que pueden formar maravillosos poemas, la claridad en el mensaje que se quiere transmitir. Para ello el ejecutante debe comprender muy bien las frases e ideas musicales.

En las ideas musicales de Bach, las voces del tejido contrapuntístico mantienen un discurso lógico, Cada una tiene su momento protagónico, aunque después se mantienen en un plano secundario y no pierden el carácter melódico. En el siguiente esquema se muestra la manera en que el ejecutante debe distinguir los temas principales.

Ejemplo:

PARTITA I.

The image shows a musical score for the Praeludium of Partita I. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system is the beginning of the piece. The second system contains the first two systems of the score. The third system contains the third and fourth systems. The fourth system contains the fifth and sixth systems. Annotations are placed on the score to highlight specific musical ideas:

- Tema "A"**: A red box highlights the first two measures of the first system.
- Tema "B"**: A blue box highlights the first two measures of the second system.
- Imitación de "A" en la dominante**: A red box highlights the first two measures of the third system, which is a transposition of Tema A to the dominant key (D major).
- Imitación del tema "B"**: A blue box highlights the first two measures of the fourth system, which is a transposition of Tema B to the dominant key (D major).

4. Revisión de la obra y ensamble de secciones.

En este punto paso a explicar que al encontrar personalmente las deficiencias de estudio y malos hábitos propongo la revisión de la obra y el ensamble de secciones, con el propósito de optimizar tiempo y esfuerzo. Una de las premisas es fragmentar por secciones la obra para su debida revisión y ensamble. En la obra de Bach al ser polifónica hay que tener una independencia no sólo de las manos sino incluso de los dedos, ya que muy a menudo las voces se intrincarán en las dos manos, llevando el tema tanto en la derecha como en la izquierda y simultáneamente. Se requiere que el ejecutante posea control de los pesos de las pulsaciones para evitar cruzar las voces y la confusión del tema principal.

En el caso concreto de la partita I en si bemol mayor, no resulta tan densa la ejecución como en una fuga, pero habrá secciones en donde este aspecto se tendrá que tomar en cuenta, por ejemplo, el caso del minuet II, donde encontramos una estructura en forma de coral, y en la cual es muy claro que habrá que destacar a la soprano y tener cuidado de no cruzar las voces.

Ejemplo:



Una vez que se establece dónde empieza y dónde termina la frase, se procede a ejecutarla estableciendo un pulso moderado para obtener fluidez, y subir el tempo de menos a más hasta llegar al tempo final. El pianista pronto se hace consciente de que la frase trabajada ya tiene fluidez y por lo tanto la comprende y comienza a hacerse musical, ahora puede pasar a otra sección de la pieza y seguir avanzando.

Algunas veces por más que el ejecutante se esfuerza por resolver una sección, sólo consigue caer en errores constantemente. Recomiendo, que se detenga y se

enfoque en otra sección y después regrese para la sección que no le salía. Ello con el fin de evitar que se le queden los errores en la memoria.

También recomiendo determinar los pasajes musicales que fallan por notas, ritmo, digitación etc. Una vez identificados dichos pasajes, habrá que implementar las correcciones pertinentes para después integrarlas a la frase correspondiente.

Ya que se tienen estudiadas cada una de las secciones de la obra se procede a ensamblar una sección con otra para terminar de armar la obra. Todavía en este proceso de estudio la obra está en bruto, pero ya comienza a dar marcha con más fluidez por el hecho de haber estudiado con la disciplina señalada. Una vez terminada de ensamblar la obra recomiendo seguir en un pulso más lento que el tiempo real para montar los cambios de dinámicas y agógicas.

5. Enfoque en la dinámica.

Las dinámicas en obras Bach.

Para resolver esta problemática, es necesario enfocar la dirección de la melodía y hacer mayor énfasis en los ascensos y descensos, sin cruzar las voces. Algunos de los mejores intérpretes de Bach tratan con mucha cautela las dinámicas, y se apegan al estilo y posibilidades que daban los instrumentos de teclado de la época, es decir; que no exageran mucho los cambios de dinámica y mantienen el criterio de emular los instrumentos de teclado en los cuales Bach se basó.

6. Enfoque en la agógica.

Las obras con menos densidad polifónica como la partita en si bemol en la que eventualmente hay algún pasaje con más de dos voces, no requiere tanto enfoque en el peso de la pulsación de los dedos, como en una fuga del clave bien temperado. El problema a resolver es el del tempo, ya que cada danza de la partita tiene un tempo distinto.

Ejecutar esta obra de manera fluida requiere un control de las sensaciones rítmicas y del pulso. Los tempi que se van desarrollando a lo largo de la obra son siete distintos. La dificultad radica en darle la fluidez precisa a la obra sin largas pausas entre cada danza. Además, es importante el carácter y velocidad correspondiente.

En conclusión, es evidentemente que para tocar este tipo de obras se requiere cierta madurez como intérprete, y un adecuado control de la rítmica y la agógica.

La ejecución de esta obra, requiere de madurez pianística en el abordaje de los distintos planos sonoros requeridos por el estudio polifónico.

Debido a que la ornamentación no es muy recargada en la partita en si bemol mayor, los adornos no deben destacarse más que las notas reales, se requiere además de un sutil control de las pulsaciones, sin perder la secuencia del ritmo y pulso.

LUDWIG VAN BEETHOVEN



Retrato realizado por Joseph Karl Stieler en 1820.

2.1 Contexto histórico en la vida de Beethoven.

Alrededor de 1789 nuevas tendencias como la Ilustración, la libertad, la igualdad y la lucha por los derechos del hombre dieron pie al movimiento europeo que marcó radicalmente a la sociedad, a la ciencia y las artes. Este suceso fue la “Revolución francesa”, la cual tuvo varias etapas.

La transformación social en el panorama europeo inició con la revolución francesa, y resultó en el desarrollo de leyes que abordan la igualdad y derechos de ciudadanía. Las guerras de Napoleón por otra parte, hicieron crecer las fronteras y difundieron las ideas liberales.

Para 1799 Napoleón Bonaparte fue general del ejército y héroe de guerra que se hizo el primer cónsul de la república, después de solidificar su autoridad, Él, personalmente se proclamó emperador en 1804. Realizó conquistas en los países fronterizos extendiendo la región francesa. Terminó con el sacro imperio romano y fundó estados aliados en España Suiza, Alemania e Italia. Finalmente, en 1814 Napoleón sufre una derrota frente a la toma de Moscú. Al mismo tiempo Viena firmaba un tratado de paz con los países principales de Europa. Los acontecimientos Napoleónicos transformaron el panorama europeo, “Libertad,

Igualdad y Fraternidad “, fueron ideales que tuvieron un impacto profundo entre las naciones. La música evidentemente se impregnó de este movimiento que promovía la libertad ante la subordinación monárquica, cuyo telón fue el escenario de la vida de Beethoven.¹

2.2 Datos biográficos de Beethoven.

Nació el 16(o 17) de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania. Se desconoce el día exacto de su nacimiento ya que la única referencia es el acta de bautismo con fecha de 17 de diciembre, lo cual se acostumbraba hacer lo más pronto posible después del nacimiento.

A muy corta edad fue instruido implacablemente a cargo de su padre Johann, obsesionado con el propósito hacer de su hijo un “Mozart”, fue muy duro, riguroso y agresivo cuando estaba borracho.

Estudió con el clavecinista Tobías Pfeiffer, en el convento de Franciscanos con el hermano Willibald, con su primo Franz Rovatini, Christian Gottlieb Neefe, quien le dio acceso al “Clave bien Temperado” de Johann Sebastian Bach, a las sonatas de Carl Philipp Emanuel Bach y lo introdujo en el estudio del contrapunto.

Posteriormente el conde de Waldstein fue crucial en la vida de Beethoven porque fue su principal mecenas. Sobrino de la condesa Wilhelmine von Thun, que dio mecenazgo a Gluck, Haydn y Mozart.

En 1787 Beethoven viajó a Viena y se especula que quizá conoció a Mozart. Cinco años después se instala definitivamente en Viena para jamás volver a Bonn. Una vez en Viena sin duda el mejor maestro que tuvo Beethoven era Haydn con quien estudió contrapunto, armonía y composición.²

1 Fleming, William. Arte, Música e Ideas. Mc Graw Hill, México, 2000.

2 Jean Y Brigitte Massin, Ludwig Van Beethoven. Turner Música, Madrid, 1967.

Sus composiciones marcaron desde un principio una alta calidad y exigencia en todos los aspectos, ya que los intérpretes de su música deben contar con excelentes cualidades para enfrentar la exigencia de numerosos pasajes virtuosos. La construcción de sus obras, refleja la extraordinaria originalidad del uso novedoso de la armonía y el contrapunto, así como las estructuras de las formas musicales como la sonata y las sinfonías.

El piano tomó parte central en la primera etapa como compositor. Beethoven con gran autoridad brillaba por su virtuosismo y su manera de improvisar.

El perfil musical de Beethoven tuvo tres etapas cuyas diferencias están ligadas a su madurez, la trágica sordera, ideales liberales y las manifestaciones poéticas y literarias de aquel entonces.

En la primera etapa, en torno a 1795 y 1800, la influencia de Haydn y Mozart es muy notoria, sin embargo, el sello de Beethoven comenzaba a imponer su originalidad y sublime carácter. En este primer periodo no tardó en revelarse la elevada exigencia en cuestiones de ejecución e interpretación, un temperamento más firme y profundo acentuado por la depresión de la inminente sordera. Un estilo novedoso de dimensiones descomunales que podemos apreciar en piezas como las sonatas “opus” 2, 7, 10, 13, 14 y 22 entre las cuales está la sonata patética que proyecta las innovaciones llenas de libertad sin deshonrar la rigurosa forma sonata.

Un pintor ciego, un cocinero sin olfato y gusto son analogías de la tragedia de Beethoven. Realmente fue lamentable la pérdida de su oído, pero tal acontecimiento marcó por completo el estilo dramático que proyectaban sus composiciones y que apuntaban vertiginosamente a la transición de la segunda etapa en la que tocó menos en público, pero siguió componiendo.

En 1803 ya era reconocido en los países germanos como lo eran Haydn y Mozart, al grado que gozaba de la privilegiada renta de parte de sus patrocinadores, aparte de la buena

época que tuvo con los editores de su música, lo que le permitió dedicarse por completo a la composición.

Como compositor fue más minucioso y detallista, esto hizo que compusiera menor número de obras en comparación con sus predecesores, pero que al final tendrían una calidad muy alta y dejarían huella en la memoria del público. Conocemos numerosos bocetos de sus obras, en los mismos podemos apreciar su manera de componer, en la que abrió nuevas brechas hacia nuevos horizontes en la música.

La sinfonía “Heroica” dedicada a Napoleón Bonaparte, sin embargo, se sabe que cuando se nombró así mismo emperador, Beethoven se decepcionó de él, y por este motivo rompió la portada y rayó la dedicatoria en donde estaba escrito el nombre de Napoleón en la sinfonía, en el estreno de la obra no fue fácil de asimilar por parte del público.

También de este segundo periodo Beethoven incursiona en la ópera y se estrena su única ópera “Fidelio” en 1805, cuyo fracaso económico en su primera versión llamada “Leonora” tuvo que ver con el pobre entendimiento del auditorio. Después salió su segunda versión en 1814 pero esta vez consiguió el éxito.

De este periodo se conocen también las oberturas y música para obras de teatro como la obertura “Egmont” a partir de la obra de Goethe y los “Lieder”. Es en esta etapa cuando hace otras ricas innovaciones a los ensambles de cámara, tales como el trio con piano Op. 97 y cinco cuartetos de cuerda.

De los conciertos para piano que datan de esta época, destaca el quinto nombrado “Emperador”, es característico por su expresividad y grandes dimensiones al igual que el concierto para violín en re mayor.

La quinta Sinfonía (1807-1808) representa en gran parte la esencia de Beethoven acerca de su lucha en contra de su trágico destino del cual sale victorioso.

La sexta sinfonía se estrenó en diciembre de 1808 junto con la quinta. Esta sinfonía de cinco movimientos posee un cierto carácter programático. La temática aborda el campo y la naturaleza.

Nunca tuvo una vivienda fija en Viena y se mudó más de veinte veces. Alrededor de 1802 la pérdida del oído lo sumió en una depresión de la cual se reflejaría en el carácter que le imprimió a su estilo. A partir de entonces sería el más reconocido de su época y gracias a las contribuciones de los mecenas se dedicó a componer arduamente.

Para 1814 su fama gozaba de la cumbre y su música que había mostrado nuevos y superiores potenciales, era interpretada con gran demanda en toda Europa.

Su sordera que eclipsó su fortuna, la tendencia a un susceptible aislamiento, los problemas económicos y familiares seguramente influyeron su estilo de componer.

Tras la muerte de su hermano en 1815, quedó a cargo de su sobrino Karl que fue lo más cercano que tuvo a una familia propia porque siempre fue un hombre muy solitario acentuado por su creciente sordera. Nunca gozó de buena salud en su adultez y vivió así hasta su fin.

Alrededor de 1815, vivió Europa, un tiempo de adversidad económica, además de la derrota Napoleónica. todo esto dio paso a la tercera y última etapa de su vida en la que compuso la "Missa Solemnis" y la Novena sinfonía terminadas alrededor 1820.

Entre 1816 y 1821 se dedicó a la composición de las cinco sonatas para piano restantes, las variaciones "Diabelli" y los últimos cinco cuartetos de cuerda, estos últimos compuestos en los tres años finales de la vida del maestro.

El uso del contrapunto es característico de la última etapa del compositor en obras como la "Novena sinfonía" y "la Missa solemnis", que pertenecen al último ciclo.

Muere a los 56 años dejando una gran herencia para la humanidad. Entre las obras están las 9 sinfonías, 32 sonatas para piano, 5 conciertos para piano, 11 oberturas, 1 concierto para violín, 16 cuartetos de cuerda, 9 tríos para piano, 10 sonatas para violín, 5 sonatas para violonchelo, 20 grupos de variaciones para piano, la Ópera Fidelio, La Misa Solemnis, la misa en do mayor, el ciclo de canciones An die Ferne Geliebte y muchas obras más. Beethoven fue el eslabón que unió dos épocas encaminando la música hacia el romanticismo.³

³ Milton, Cross y Ewen, David, Los Grandes Compositores. Compañía General Fabril Editorial. Volumen I y II. Argentina, 1963.

2.3 Análisis de la “Sonata op. 53 *Waldstein*”

La famosa *Sonata 21 Op. 53* fue llamada “*Aurora*” por la sociedad musical de Viena, y también “*Sonata Waldstein*” por su dedicatoria al conde de Waldstein. Como lo he mencionado anteriormente, el conde de Waldstein, a quien se le dedicó la sonata Op. 53 fue el primer mecenas de Beethoven. Waldstein pudo ver el gran talento del joven Ludwig, y lo envió a Viena, para estudiar con Haydn, facilitándole a su vez las relaciones con la nobleza austríaca.

Beethoven compuso esta sonata de grandes dimensiones en el verano de 1804, y esbozó la *Appassionata*, la sonata Op. 54 y el Triple concierto Op. 56, terminados un año más tarde. Estas magnas obras, junto con la imponente tercera sinfonía, fueron las que marcaron el inicio de una nueva y esplendorosa etapa en la vida del compositor.⁴

La sonata *Waldstein* está en la tonalidad de do mayor, sin embargo, tiene diversas inflexiones y cambios de tonalidad desde los primeros compases hasta el final.

Es muy común en las sonatas de Beethoven una marcha armónica variada. Una vez que establece una tonalidad, no espera mucho para modular constantemente. Los recursos armónicos que Beethoven usó dan color y carácter distinto a los temas musicales, tiene una riqueza en contrastes de todo tipo, en el ritmo, dinámica, agógica y articulación. Es una sonata muy compleja en todos los aspectos, demanda una gran técnica, una gran interpretación y conocimiento del estilo musical.

4. De La Guardia, Ernesto. Las Sonatas Para Piano De Beethoven, Historia Y Análisis, Ricordi Americana S.A. E. C. Buenos Aires, 1961.

Allegro con brío.

Este movimiento es muy dinámico, en todas sus secciones establece una sólida estructura en tres grandes fases, la exposición de los temas “A” y “B”, el desarrollo, la reexposición de A’, B’, y coda.

En el siguiente esquema se observa con detalle todas las transiciones de la primera fase:

PRIMERA GRAN FASE “EXPOSICIÓN”						
SECCIÓN “A”			SECCIÓN “B”			
Primera parte de “A”	Segunda parte de “A”	Tercera parte de “A”	DIVIDIDA EN CUATRO TEMAS			
			1	2	3	4
Del compás 1 al 13 Tonalidad “C” Diversas inflexiones: G, F y Cm.	Del compás 14 al 22. Tema con trémolos en la mano izquierda Inflexiones a: dm, am y sexta aumentada.	Del compás 23 al 34. Desarrollo del V y I grado de em y preparación de la nueva tonalidad “E”	Del compás 35 al 49, modula a mi mayor con inflexiones a “C#m”	Del compás 50 al 61 desarrollando “I” y “V” de “E” Y modula a “A”	Del compás 62 al 74 En “A” y “E”	Del 75 al 85 en “Am” y con modulación a “C” para la repetición.

SEGUNDA GRAN FASE "DESARROLLO"		
Primer tema	Segundo tema	Puente
<p>Del compás 90 al 111</p> <p>Se desarrollan extractos de "A" que van haciendo inflexiones a: fm, Cb, b, Ab, Gb, fm y sexta aumentada.</p>	<p>Del compás 112 al 141</p> <p>Se desarrollan extractos de "B" que van haciendo las siguientes inflexiones: C, F, B bemol mayor, Eb menor, bm, cm y G.</p>	<p>Del compás 141 al 155</p> <p>Este puente está completamente en G, para después transformarse en el V grado de "C" y preparar la reexposición.</p>

TERCERA GRAN FASE "REEXPOSICIÓN"						
SECCIÓN "A" PRIMA			SECCIÓN "B" PRIMA			
Primera parte de "A"	Segunda parte de "A"	Tercera parte de "A"	DIVIDIDA EN CUATRO TEMAS			
			1	2	3	4
<p>Del compás 156 al 183.</p> <p>Tonalidad "C"</p> <p>Diversas inflexiones: G, B, Cm, Db, Eb</p>	<p>Breve progresión politónica, C, G, Am, Dm, Am y sexta italiana.</p>	<p>Del compás 184 al 195.</p> <p>Desarrollo del V y I grado de Am y preparación de la nueva tonalidad "A"</p>	<p>Del compás 196 al 210, en la mayor y do mayor a partir del compás 203</p>	<p>Del compás 211 al 222 desarrollo de "I" y "V" de "C"</p>	<p>Del compás 223 al 234.</p> <p>En "F" y "C"</p>	<p>De anacrusa al 236 al 248 en "Fm", "F" y con inflexiones a "F", "fm" y Ab que se transforma en V de Db.</p>

Tema final	
Puente	Coda
<p>Del compás 249 al 260.</p> <p>Con motivos musicales tomados del tema "A".</p> <p>Con inflexiones a Ab, Bbm, Cm, fm, sexta aumentada</p>	<p>Del compás 261 al 301.</p> <p>Con inflexiones a dm, C, am, em, C, am, C, am, C, G, F, fm y C.</p> <p>Los temas que va desarrollando la coda son extractos de "A".</p> <p>A partir del compás 284 se presenta nuevamente la célula del tema "B".</p> <p>En el compás 295 se presentan extractos de "A" pero con carácter conclusivo.</p>

INTRODUZIONE Adagio molto.

El *Adagio molto* es un movimiento lírico, un gran preámbulo que enmarca al rondó. Su ritmo 6/8 y la tonalidad fa *mayor* (subdominante de la fundamental). Esta introducción presenta forma de brevísimo lied, limitándose la línea melódica a la parte central. En el siguiente esquema se muestra con detalle la estructura del movimiento.

ADAGIO MOLTO			
SECCIÓN "A"	SECCIÓN "B"	SECCIÓN "A" PRIMA	CODA
<p>Del compás 1 al 9.</p> <p>Tonalidad "Fa mayor".</p> <p>presenta mucho movimiento tonal, con inflexiones a: E, "em, B mayor y F.</p>	<p>Del compás 10 al 16.</p> <p>Esta sección está en fa mayor.</p> <p>Tonalmente es la sección, más estable.</p>	<p>Del compás 17 al 21</p> <p>Nuevamente presenta las mismas inflexiones que "A" con una ligera variante en la mano izquierda.</p>	<p>Del compás 22 al 28.</p> <p>Presenta una progresión politónica que nos conduce al "V" grado de do mayor para preparar el <i>Rondo</i>.</p>

Análisis estructural general del RONDO Allegretto moderato			
SECCIÓN	EXTENSIÓN	TONALIDADES E INFLEXIONES	
Primera gran fase.	A. Estribillo	Del compás 1 al 62.	Do mayor con inflexión a do menor y a la dominante.
	B Dividida en dos partes	La primera parte de "B" es del compás 62 al 70 y la segunda del 70 al 98.	La primera parte en "C" y la segunda parte en "am"
	PUENTE	Del compás 98 al 113.	Cadencia: VI, IV, V I.
	A. Estribillo	Del compás 114 al 175.	Do mayor con inflexión a "Cm" y G.
	C	Del compás 175 al 220.	Cm, Fm, Eb, Ab, Cm, Fm, Ab, Fm, Cm, Fm, Cm, Fm, Cm,
Segunda gran fase.	PUENTE	Del compás 221 al 250.	Ab, Fm, Db, Ebm, fm.
	D	Del compás 251 al 312.	C, F, Bb, Cm, Ebm, Db, Cm.
	A abreviada	Del compás 313 al 344.	Do mayor con inflexión a Cm y G.
	B prima	Del compás 344 al 378.	Do mayor con modulación a sol mayor.
	Puente	Del compás 378 al 402.	Do mayor con inflexiones a dm y G.
Tercera gran fase	A prima	Del compás 403 al 441.	Do mayor con inflexión a F.
	E	Del compás 441 al 476.	Periodo con diversas inflexiones a: Ab, Fm, Db, Bbm, Fm, cm, G, C.
	A prima	Del compás 477 al 506.	En C, cm, Ab, fm.
	Puente	Del compás 507 al 514.	Conduce con inflexiones a la tónica. Cm, sexta aumentada y "V" de "C".
	CODA	Del compás 514 al 543.	Termina con reminiscencias del tema principal en "C".

Rondo, Allegretto moderato.

Este final es más extenso que el primer movimiento, Beethoven, demuestra una vez más que ha incrementado las dimensiones del rondo, lo enriquece y transforma en varias sonatas anteriores, Pero en la sonata *Waldstein* despliega extraordinariamente toda una gama de posibilidades novedosas para su tiempo.

En compás de 2/4, y en el tono de do mayor, se presenta el tema principal en el estribillo y que permanece más tiempo sin modular a comparación del inquietante primer movimiento. Fuera de los estribillos del rondó los otros temas son demasiado modulantes e inflexivos. La estructura general se aprecia con más detalle en el esquema anterior.

2.4 Recomendaciones Técnicas e interpretativas de Beethoven.

Las últimas sonatas de Beethoven son de grandes dimensiones y de alta exigencia musical. Para tocar una sonata de Beethoven se requiere disciplina, enfoque y técnicas de estudio para superar los retos que la obra impone tales como la memorización de grandes secciones, dificultades técnicas y de interpretación.

En el caso de la sonata *Waldstein*, que es una sonata digna de concierto o de concurso, se requiere de gran técnica y madurez, por lo cual recomiendo a los pianistas tomar en cuenta que se debe tener gran experiencia en el campo de la ejecución de las sonatas.

Al ser una sonata monumental, el desgaste físico y emocional del intérprete es muy intenso frente a las exigencias de Beethoven. Para abordar la sonata recomiendo:

- Uso metodológico del metrónomo.
- Técnica de brazo y muñeca.
- Articulaciones altas y bajas

Uso metodológico del metrónomo.

Para tener éxito en la exigencia de velocidad de algunos pasajes que pueden tener formas intrincadas y caprichosas, sugiero que el ejecutante organice sus sesiones de estudio de manera en que se someta al estudio poniendo el metrónomo en una velocidad bastante cómoda, de esa forma podrá tocar todas las notas con claridad y memorizar con certeza cada frase.

El siguiente paso es aumentar la velocidad al metrónomo. La manera en que esta estrategia da excelentes resultados es comenzar a tocar su obra a sesenta en la velocidad del metrónomo, posteriormente vuelve a tocar, pero a sesenta y uno. De esta manera deberá incrementar la velocidad hasta que sucesivamente pueda lograr la velocidad que se requiere en la obra.

Este trabajo requiere organizarse a lo largo de toda la semana, y recomiendo que sólo se aumenten de cinco a diez números diarios, de lo contrario ser muy riguroso y querer lograrlo en un día sólo llevará a un fuerte desgaste en todos los aspectos.

Técnica de brazo y muñeca.

Los beneficios que esta técnica proporciona son disminuir la tensión considerablemente y facilita la rapidez. La forma de aplicarse es la siguiente:

Movimientos ascendentes y descendentes.

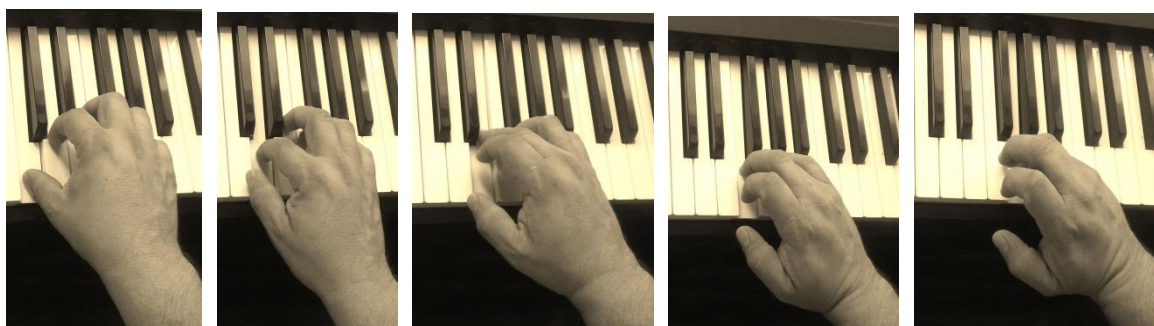
Se mueve la muñeca en dirección de la melodía o arpegio, por ejemplo, en melodías de cinco notas en grados conjuntos de movimiento repetitivo la muñeca se mueve a la derecha en el ascenso con una ligera caída del brazo para ayudar al meñique.

Después se mueve hacia la izquierda en el descenso, de esta manera se ayuda a llegar más rápido hacia sus teclas a los dedos extremos.

Ejemplo:



Modelo de ascenso.



Modelo de descenso.



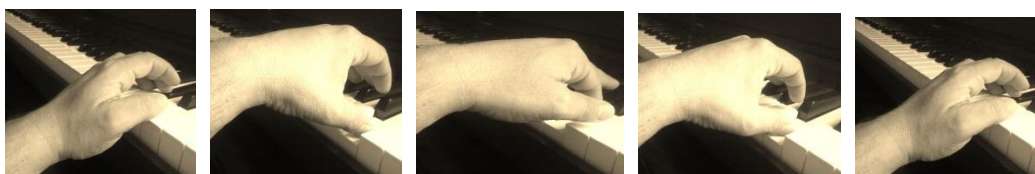
Para resolver los trémolos o trinos, la muñeca debe girar manteniendo el brazo alineado.

Ejemplo:



Para poder tener una ejecución relajada en las figuras repetitivas como el bajo D'Alberty es necesario que la muñeca baje justo en la primera nota, suba en la segunda y con el impulso que sube se tocan la tercera nota y la cuarta.

Ejemplo:



El giro de la muñeca.

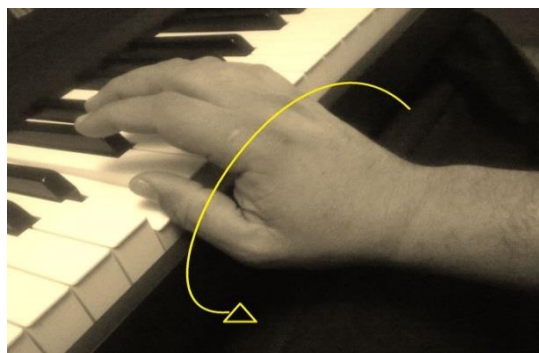
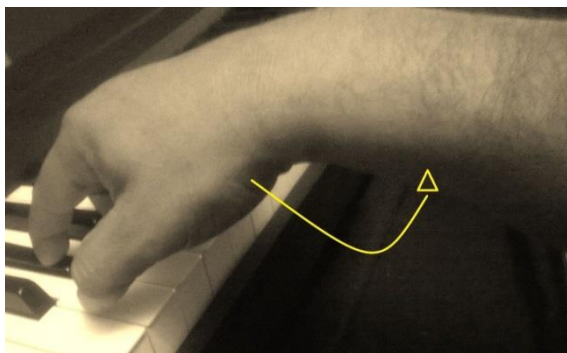
Es un impulso que va ayudar a la mano y a los dedos a controlar peso, tiempo y evita la fatiga. Consiste en que ambas manos realizarán el giro de muñeca en movimiento de espejo como es el caso de la imagen en la que se ejemplifica con más detalle. También se puede aplicar de forma paralela o independiente como en los arpeggios del Rondo de la sonata Op. 53. Este giro de muñeca resulta muy útil en pasajes musicales de acordes descendentes y ascendentes como los que se presentan con frecuencia a lo largo de la sonata.

Ejemplos:

Arpeggios del primer movimiento



Ejemplo del tercer movimiento:



Articulaciones altas y bajas.

Las articulaciones altas consisten en levantar bien los dedos y bajarlos con rapidez, hacen que las estructuras como escalas o movimientos melódicos ascendentes y descendientes tengan nitidez. Recomiendo estudiar con metrónomo a velocidad muy lenta y exagerando el movimiento de los dedos.

Las articulaciones bajas consisten en tocar al ras de la tecla, dejando caer brazo y muñeca. Este tipo de articulación ayuda a generar un sonido gentil con excelente vibrato que suaviza el efecto percutido. Es muy útil en *Sforzando* y *forte*.

Técnicas para la memorización.

Es muy importante tener una metodología para memorizar las grandes obras. Mi primera recomendación es estudiar desglosando las frases y reunir elementos para asociarlos con esquemas.

Debemos tener en cuenta lo siguiente para establecer los esquemas mentales:

- Marcha armónica
- Estructura del bajo
- Comportamiento de la melodía
- Ritmo y patrones

El desglose será por frases o por semifrases en el caso de las secciones densas, y de esta manera se facilita el ensamble estructural de la sonata. Posteriormente se establece la marcha armónica y el tipo de cadencias que se van presentando, lo cual resulta como eficaces puntos de apoyo.

La estructura del bajo es excelente apoyo de la mano izquierda. Tal es el caso del segundo movimiento de la sonata Waldstein, que es muy cantábil y con movimientos cromáticos.

Lo que recomiendo es tomar al bajo como punto clave que da pauta de acordes, tiempo y establece una guía fundamental de la memorización armónica.

En cada frase de la sonata Waldstein se revelan patrones rítmicos y melódicos que se convierten en elementos que la memoria puede recordar con mayor facilidad. Al sumar la marcha armónica con los patrones rítmicos y melódicos, obtenemos un mapa mental más preciso, lo que nos va a dar elementos de comparación entre exposición y reexposición.

En conclusión, el objetivo es hacer una red de mapas mentales que estructuren la ejecución de la sonata en tiempo real, reuniendo todas las herramientas que he mencionado para lograr la memorización óptima y en el menor tiempo posible.

El pedal en la música de Beethoven.

El pedal es un recurso que contribuye a la expresividad y amplía las posibilidades y efectos sonoros. En el caso de las sonatas para piano de Beethoven el pedal se aplica de acuerdo con el comportamiento armónico, es decir, en el momento en el que se desarrolla un acorde.

En el caso en donde hay un movimiento melódico se debe aplicar de tal manera que se eviten las disonancias y las notas que no pertenecen a la armonía correspondiente.

Hay pasajes musicales que son idóneos para aplicar el pedal y darles contundencia. En contraste, hay pasajes en donde la melodía es muy densa y el pedal se debe aplicar sólo en las notas reales del acorde para que prevalezca la claridad de la frase, de lo contrario, si permanece por un tiempo más prolongado el pedal, se empalman los sonidos ocasionando un exceso de armónicos y por lo tanto la pérdida de la claridad. En conclusión, todas estas implementaciones del pedal son propias del estilo y de la época de Beethoven.

FRYDERYK FRANCOIS CHOPIN



Fryderyk Chopin, retrato de 1838 por Eugène Delacroix.

3.1 Contexto histórico.

El siglo XIX fue el periodo que vio nacer el Romanticismo, época de grandes revelaciones musicales como Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Paganini, Liszt y Fryderyk Chopin. Las cualidades de esta era, se contraponen a los cánones artísticos establecidos. La armonía evoluciona en sus recursos al punto de aproximarse a la atonalidad. Surge la descripción escénica de las obras literarias a través de la música denominada “Poema Sinfónico”. La fantasía, la evocación y el drama musical se impusieron contundentemente. Beethoven fue el compositor que inicia esta transición, conduciendo su música como modelo de las nuevas tendencias.

Abundaron en París, círculos de poetas, escritores, pintores, escultores, idealistas, como también músicos que además fueron ensayistas y críticos del arte. Todos estos artistas e intelectuales se reunían y dieron forma al ambiente artístico y político.¹

1. Fleming, William. Arte, Música e Ideas. Mc Graw Hill, México, 2000.

La economía cayó con los cambios políticos ocasionando la extinción del mecenazgo, De esta manera el arte deja de ser de uso exclusivo de la aristocracia, y la burguesía comienza a tener mayor acceso a ella. Los músicos comienzan a ganarse la vida tocando en público, editando su música y dando clases.

Uno de los compositores más célebres de esta época fue Fryderyk Chopin, que alcanzó la cúspide en el dominio refinado del pianismo, entregando su talento por completo a este instrumento. Otros compositores como Nicolò Paganini o Verdi, dedicaron su labor creativa al Violín o la ópera respectivamente.

Para la época de Beethoven, el piano comienza a evolucionar. Es en este periodo cuando la Revolución Industrial favoreció que los costos bajaran considerablemente en la fabricación de los pianos, la sociedad de clase media pudo adquirir con mayor facilidad un piano. Él mismo, además ya contaba con nuevas mejoras, efectos sonoros y posibilidades expresivas mayores, convirtiéndose en el instrumento musical más versátil e ilustre de la época.

El piano toma una parte central como el instrumento que tuvo preferencia en Europa. En la industria de la edición de partituras, se tomó un nuevo rumbo próspero debido a la demanda por parte de los nuevos amateurs en la música que exigían nuevos materiales que los compositores de la época empezaron a proveer. La literatura jugó un papel muy importante, incluso los músicos eran literatos, tal es el caso de Berlioz, Schumann y Liszt, que escribieron acerca de músicos y música. Wagner escribió sus libretos para las óperas que compuso. La literatura marcó una nueva tendencia de apegarse al texto y elaborar la música más adecuada según las pasiones que los textos marcaban.

La música retomó la preferencia por la descripción y el relato de una historia denominada música programática, en el caso en donde sólo se desarrollaba la esencia del sonido convertido en pasión es lo que se llamó música absoluta y finalmente la música descriptiva que es aquella que proyecta el sentimiento de los estados de ánimo, un acto o un temperamento.

Esta nueva corriente donde tomó auge el individualismo, el derroche de emociones, fantasía y exuberancia, tuvo su origen en el resurgimiento de la esencia poética medieval. Las historias y leyendas épicas, inspiraron a los artistas que revivieron a los héroes como el rey Arturo o Konrad Wallen en el caso de la balada en sol menor de Chopin. Es este el escenario en el que los artistas gestan y le dan forma al periodo denominado Romanticismo.²

2. J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca. Historia De La Música Occidental. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2008. p.672-677

3.2 Datos biográficos de Chopin.

Pianista y Compositor de origen polaco nacido el 1 de marzo de 1810, que dedicó prácticamente toda su genialidad creativa al piano. Además de ser el principal representante de la imagen del folclore musical de su patria en Europa. Desde muy temprana edad reveló un gran talento nato de habilidades musicales en el piano, a pesar de su precaria salud. Era alumno en el Liceo de Varsovia, y sus maestros fueron Adalbert Zywni y Joseph Elsner.

Adalbert Zwyny fue muy importante para Chopin. Le dio sus primeras lecciones de piano y lo estimuló para que se iniciara en la composición. Posteriormente Joseph Elsner, director del Conservatorio de Varsovia, su siguiente maestro de piano, rápidamente notó su enorme talento y lo guió con extrema cautela evitando tradicionalismos y dejándolo crecer en el aspecto innovador de su manera de componer.

Aprendió, francés, latín, alemán, inglés e italiano, además de elocuencia y declamación, quizá por esto las frases de sus composiciones eran exactas, fluidas, cantábiles y elocuentes. Pronto alcanza excelente reputación comparada con Mozart. A su corta edad era un intelectual conocedor; gustaba de Rossini y de los cantos tradicionales de su nación, que sirvieron de inspiración para incluirlos como reminiscencias en sus obras.

Creó nuevos refinados recursos pianísticos, sutiles y delicados, exuberantes armonías y el temple de su tempo rubato, imprimió su esencia a través del folclore polaco. Llevó a la cúspide formas musicales tales como Vals, Nocturno, Mazurca, Preludio, Estudio, Scherzo, Balada y Polonesa.

A la partida de Chopin de Polonia en 1830 se desatan levantamientos en contra de Rusia, lo que ocasionó una dramática influencia en sus composiciones; es momento en el que aparece el famoso estudio revolucionario. La música de Chopin fue trascendental para Polonia porque vinculó sus raíces patrióticas con su música, logrando dar a los polacos identidad e ideales. A causa del dominio ruso en aquel tiempo, fueron prohibidas todas las tendencias liberales, y como la música de Chopin fue lo único que quedó sin censura, les

devolvió con ello la esperanza, manteniendo fervientes sus corazones de carácter patriótico. Este mismo fenómeno se dio años después por ejemplo durante la invasión nazi. Los polacos pudieron nuevamente combatir su aflicción gracias a los sonidos de Chopin que tenía el efecto de darles un mítico honor patriota.

Cuando Chopin llegó a vivir a París, su fama creció y fue aceptado rápidamente en el movimiento artístico, literario y político de la época, que estaba en su máximo esplendor. Sin embargo, le fue difícil convencer al implacable público francés; sólo músicos como Mendelssohn y Liszt reconocieron su extraordinaria genialidad. Chopin no tardó en convertirse en el favorito de los salones franceses.

Además, fue en este espacio en el que se dio a conocer su nueva música. Valses, nocturnos, estudios, polonesas y mazurcas hacían revuelo entre los salones de Francia, la audiencia esperaba con ansias una nueva composición de Chopin. Mantuvo relaciones con selectos grupos sociales de excelentes de poetas, escritores, pintores, escultores, idealistas, como también músicos que además fueron ensayistas y críticos del arte.

Era poco probable que Chopin se sintiera opacado, y no temía al virtuosismo de los demás músicos de la talla de Franz Liszt. En cuanto a su economía, ganaba por las lecciones de piano, las composiciones y conciertos excelentes sumas de dinero, además las casas editoras demandaban su música para su publicación.

Probablemente los amoríos de Chopin debieron ser un fuerte motivo para sus estados de ánimo plasmados en la música. Uno de ellos fue la cantante Constantia Gladkowska a quién nunca se atrevió a hablarle más que para cuestiones profesionales, para Chopin fue más fácil irse de Polonia que aspirar a su amor. Su segunda gran tragedia amorosa fue con María Wodzinska hija de un conde a la que nunca le permitirían casarse con él. Franz Liszt, fue quien lo presentó con la escritora Aurore Dudevant cuyo seudónimo era George Sand, con la cual vivió en pareja sin casarse alrededor de 1838 y terminó en 1846.

Su salud reposaba en una delicada vulnerabilidad a lo largo de su vida, además que nunca pudo ganar peso adecuado a su estatura. Para el invierno de 1845 nuevamente sufrió una crisis de salud agravándose cada vez más. Pero incluso con su mala salud hizo una gira a Inglaterra y Escocia, lo cual lo llevó a debilitarse y tener dolores extremos. Escribió una carta a su hermana Luisa Jędrzejewicz, el 25 de junio de 1849 pidiéndole que lo viniera a cuidar. Lamentablemente pierde la vida el 17 de octubre de 1849. A pesar de que vivió poco, las obras de Chopin son únicas solo para el piano, obras elegantes, exquisitas y sutiles, pero con esencia triste, de alma tortuosamente en conflicto, derrota, triunfo y desbordante pasión, que pusieron al renovado piano en la revelación de su sonido como tal, y no como se estilaba cuando era usado como emulador de la reducción orquestal o coral.³

3. J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca. Historia De La Música Occidental. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2008. p.700 -704.

3.3 Análisis de la Balada 1 en sol menor de Fryderyk Chopin.

Una balada es una canción popular narrativa en estrofas. Sus orígenes son las canciones francesas de la edad media que contenían un refinado poema, que era transmitido por generaciones de manera oral. Sus temas eran de leyendas épicas y dramáticas.

En el caso de Chopin, sus baladas fueron inspiradas por los poemas del escritor polaco Adam Mickiewicz. El poema en el que está basada la primera balada se refiere a las crónicas de Lituania y Prusia, en especial en la leyenda de Konrad Wallenrod.

Al comenzar encontramos una breve introducción libre en los primeros siete compases, en compás de cuarto cuartos, con un do tres que enlaza un acorde en arpeggio de sexta napolitana o segundo bemol.

Este arpeggio conecta con las notas del séptimo grado con séptima de sol menor y un acento en do seis con el acorde de cuarto grado para hacer la reafirmación de la tonalidad de sol menor que marca el final de la introducción con una cadencia de IV, I, V, I.

El tema "A", se presenta tres veces como estribillo en cada una de las tres fases de la balada con algunas variantes y cambios de tono. Comienza la siguiente marcha armónica V, I, IV, V, I en una anacrusa. La balada está estructurada en tres grandes fases. La primera fase contiene la introducción, exposición de los temas "A" y "B" en sol menor, y puente.

La segunda fase contiene el tema "C" en mi bemol mayor, tema A' en la menor, C' en la mayor y puente. Y por último la tercera fase que contiene el tema "D" en mi bemol mayor, puente, tema C' en mi bemol mayor, tema A' y coda en sol menor.

A Monsieur le Baron de Stockhausen

FR. CHOPIN
Op. 23

BALLADE

ESQUEMA GENERAL DE LA BALADA EN SOL MENOR DE CHOPIN.

Fase I				Fase II			
Introducción	Tema A	Tema B	PUENTE	Tema C	Tema A'	Tema C'	PUENTE
Movimiento lento.	Movimiento lento.	Movimiento rápido.		Movimiento lírico.	Movimiento lento.	Movimiento apasionado.	
Compases: 1 al 8. En tono de La bemol y modula a sol menor.	Compases: 8 al 36. En sol menor.	Compases: 36 al 44. En sol menor		Compases: 68 al 94. Tono: mi bemol mayor	Compases: 94 al 106. Tono: la menor	Compases: 106 al 124. Tono: La mayor.	

FASE III				
Tema D	Puente	Tema C'	Tema A'	Coda
Movimiento rápido. Compases: del 138 al 154 Tono: Mi bemol mayor		Movimiento rápido y apasionado. Compases: 166 al 194 Tono: Mi bemol mayor	Movimiento lento. Compases: 195 al 208 Tono: sol menor	Movimiento apasionado con fuoco. Compases: 208 al 254 Tono: sol menor.

En la primera sección aparece una célula importante que se desarrollará a lo largo de los temas principales de la balada.

Motivo musical del cual se desprenden muchas células

En la siguiente imagen podemos apreciar la célula del tema "A" desarrollada en los temas "C" y en C'. También están incluidos en este análisis algunos de los recursos que utilizó Chopin para revestir la estructura armónica.

Tonalidad mi bemol mayor

Células del motivo musical "A"

I

83

86

89

92

V de a b = I de Eb

V 7 de la bemol menor

Nota pedal

Final de sección.

V = I de si bemol

III = I de re menor

Melodía en re menor

II = V 7 de la menor

En el siguiente ejemplo se muestra los patrones melódicos, recursos armónicos y contrapuntísticos de los que Chopin intrépidamente se valía para componer.

Patrón melódico por cuartas.

Movimiento melódico del bajo que hace un contrapunto de primera especie con la voz superior.

IV de Sol menor I IV I

Melodía por cuartas

Sexta añadida

Ap. Ap. Ap. tr III - IV de si bemol I Ap. VII7 de sol menor

La sexta napolitana o segundo bemol vuelve a estar presente en la coda.

Red. * I * II BEMOL * V7 I
 220
 VII7 DE Cm I VII7 I VII7 DE Gm I
 223
 Red. I V7
 VII

En el final de la obra se reafirma el extracto del motivo célula principal de la sección "A".

250
 I ESCALA DE SOL MENOR I
 255
 I I
 258
 ESCALA CROMÁTICA I
 (c)

Extracto del motivo musical "A"

3.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas de la música de Chopin.

1. Características del compositor y la obra de acuerdo al contexto histórico.

Si Chopin le hubiera tocado vivir en el Barroco o en el Clásico, habría explotado al máximo los instrumentos de la época, afortunadamente para la historia, le tocó revolucionar las posibilidades de interpretación en el piano. Pareciera que nació con ese propósito. No en vano es notorio que sus estudios potencializan las capacidades de un pianista, ya que hace trabajar la independencia de las manos y de cada dedo, el uso del pedal, el ejecutar legato, dando la sensación de que está siendo usado el pedal y el uso adecuado del rubato. Es evidente que abordar a Chopin se requiere madurez superior para una correcta interpretación. En todas sus obras se aplica el uso del rubato y el legato cantabile, que son recursos del estilo romántico muy importantes. El interpretar Chopin al igual que otros compositores se requiere complejo estudio en donde el ejecutante debe reunir técnica, control del tempo y del ritmo, articular correctamente, aplicar las dinámicas y las micro dinámicas.

2. Lectura a primera vista para exploración y valoración.

En el momento que se toca por primera vez una obra de Chopin, sugiero lo siguiente para facilitar y organizar el estudio de la obra:

- Leer la obra lentamente, con metrónomo y de manera fluida.
- Desglosar la obra y analizar cada sección.
- Seleccionar los pasajes musicales de mayor dificultad, para repasarlos particularmente.

3. Técnica y recursos.

Las exigencias en las piezas de Chopin son altas; exige un dominio de la técnica al máximo; escalas, arpeggios, escalas con octavas, saltos vertiginosos, trinos, mordentes, grupetos, melodías con acordes etc. En todos los compositores se debe adquirir primero una experiencia que ayude al ejecutante para desarrollarse. En el caso de Chopin

recomiendo primero haber abordado piezas del álbum de la juventud de Schuman y las canciones sin palabras de Mendelssohn, que son piezas muy educativas y que cuentan con una complejidad menor a las piezas de Chopin. El ejecutante al abordar estas piezas va mejorando paulatinamente en su manera de tocar con estilo rubato. Una vez abordadas estas obras se podrá comenzar a tocar piezas de cierto nivel como algunos valeses y polonesas fáciles, obras menos densas y complejas. Sugiero, además, que como parte de la disciplina el pianista estudie la obra con manos separadas ya que hay algunas sutiles notas del acompañamiento que no sólo son relleno, si no que la armonía está muy bien revestida y embellece las frases. Tal es el ejemplo de la balada uno en la sección del scherzando, en donde el acompañamiento tiene una apoyatura que debe timbrarse sutilmente.

Ejemplo:

The image shows a musical score for Chopin's Ballade No. 1, Scherzando section, measures 138-141. The score is written for piano and consists of two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The right hand has a melodic line with fingerings (1-5, 2-3, 1-5, 2-4, 1-5) and slurs. The left hand has a bass line with chords and single notes. Three specific notes in the left hand are highlighted with red boxes: a G4 in the first measure, a G4 in the second measure, and a G4 in the third measure. Below the left hand, there are markings 'Ped.' and '*' indicating pedaling and accents.

Sí el pianista no cuenta con este perfil se le hará bastante difícil llegar a comprender la ejecución correcta de la obra de Chopin.

4. Comprensión de las ideas musicales.

Recomiendo que, desde el principio, se aborden las piezas de Chopin en la edición Paderwsky, ya que en dicha edición se respeta todo lo que el compositor escribió. Chopin es muy preciso en la manera de escribir las frases, específicamente viene muy bien señalado en la partitura. Sugiero que el intérprete cante las melodías para comprender las ideas musicales de las obras de Chopin, con lo que podrá experimentar la intención de la dirección melódica, lo cual es de gran ayuda para determinar el matiz implícito.

En los pasajes que tienen una estructura armónica y melódica intrincada se deben hallar las notas reales de las melodías, ya que en algunos pasajes no todas las notas son protagonistas, es muy usual encontrarse con melodías escondidas, las cuales Chopin destaca con doble plica tal como en el siguiente ejemplo.



En el caso de las ligaduras de fraseo le dan una idea muy clara al pianista para elaborar el rubato, ya que al comienzo de la frase se comienza el *acelerando* y justo a partir de la mitad de la frase se comienza a desacelerar. Los adornos se deben de interpretar como parte de la melodía, es decir que también tienen un papel protagonista. Las melodías son como poemas muy claros que, aunque no son palabras se entiende perfectamente lo que Chopin estaba sintiendo, y debido a la profundidad del discurso, el intérprete requiere seguridad en cada una de las frases para no romper con las emociones que el compositor quiso transmitir. Las ideas musicales de las frases de Chopin tienen una fluidez exquisita, pero no siempre le queda claro al pianista como interpretar esta manera de tocar. Primero se debe estar claro de la melodía principal ya que es la que nos marca la pauta de la lógica del rubato y la intensidad, se debe hacer lo posible porque el piano cante la melodía, este proceso debe de emular al canto, tomando en cuenta que las respiraciones mejoran notablemente las frases.

5. Revisión de la obra y ensamble de secciones.

Resulta aún más arduo este trabajo ya que no sólo se requiere fluidez y dominio del tempo, sino que una vez que esté lista la ejecución de una sección completa bien segura en tiempo, habrá que verter el rubato que tiene una forma muy particular de hacerlo. Al estar conscientes de las frases de Chopin, el trabajo será ir revisando frase por frase hasta tener claridad en la interpretación aplicando los siguientes requerimientos: tempo, notas claras,

orden rítmico, articulación, rubato e intensidad. La claridad en todos los compositores es esencial, pero en Chopin es tan cristalino como Mozart, nada se puede salir de lugar porque en seguida se hace turbio con la combinación del pedal. El pedal requiere aplicarse con precisión, es de suma importancia su claridad, así que debe cambiarse en cada paso armónico, y ser consciente de que es una tecla más.

6. Enfoque en la agógica y dinámica.

La agógica en la música de Chopin tiene las siguientes características: Se modifica continuamente a en toda la pieza, es muy elástica, se estrecha y se amplía según la longitud de la frase, es decir, se comienza la frase en una determinada velocidad, después poco a poco se va incrementando la aceleración sincronizada con el progreso melódico de la frase, hasta llegar al punto climático. A partir del clímax se va desacelerando poco a poco hasta volver a la velocidad de la cual se partió. En conclusión, estas implementaciones se deben desarrollar en toda la pieza y son propias del estilo Romántico, y que varían de acuerdo a la expresividad de cada intérprete.

Maurice Ravel



4.1 Contexto histórico.

Nuevos avances científicos y tecnológicos reinaban a finales del siglo XIX, impresionando a la sociedad y facilitando la vida cotidiana. Para la cultura y las artes, curiosamente fue un momento en donde los artistas encontraban la inspiración que buscaban. La pintura fue crucial para que surgiera un nuevo movimiento, que comenzó en 1874, cuando las críticas a una obra de Claudio Monet llamada *Impresión*, fue clasificada despectivamente como impresionista. Irónicamente esta corriente tomó fuerza y floreció como una de las tendencias más complejas y llenas de riqueza artística.

Los artistas, en especial los pintores no dejaron desapercibidos los avances como la fotografía, por consiguiente, los que siguieron la tendencia impresionista, llegaron a la conclusión de la necesidad de un manejo del color y la luz a través de sutiles pinceladas y así lograr el efecto natural. Es decir; crear apego hacia la naturaleza, sin la rigurosidad de las tonalidades de color, las formas sin contornos y en vez de la mezcla de color, debían ser pinceladas independientes, pero una junto de la otra, logrando un efecto del espectro de luz. El realismo de las figuras tiene la tendencia hacia lo natural en los colores y aparentes

contornos, pero bañados de una luz que a la vez no define, sino que sugiere la existencia de formas. El Impresionismo también hace referencia a las sensaciones provocadas por el breve instante en el que se aprecia una obra, pero desde el punto de vista de la sinestesia, que consiste en darle una sensación o estímulo a algo que no le corresponde, por ejemplo, escuchar los colores, saborear las esencias o notar el color y textura del sonido.

Los artistas impresionistas subliminalmente lograban persuadir los sentidos. En la música, gracias a compositores como Claude Debussy y Ravel, el sonido fue convertido en imagen, en esencia, en arquitectura, en fenómenos de la naturaleza y color. Dejaba el espacio preciso para que la imaginación llevara a cabo la misma acción en la que el ojo separa y junta los colores. Las mejoras a los instrumentos musicales, dieron nuevas posibilidades a los compositores en cuanto a efectos sonoros deseados en sus obras, proporcionando una paleta de colores y texturas sonoras.

Los recursos tonales se tornaron libres e ilimitados, bitonalidad, atonalidad, modalidad aplicada en nuevas técnicas, cadencias antiguas, escalas exóticas, pedales figurados, acordes de novena, oncena, trecena y clústers daban forma a las escenas musicales.

En los recursos de dinámica se amplió el umbral del matiz piano, equivalente a las formas ambiguas e indefinidas en la pintura, que nebulosamente sugieren la existencia de algo. En el caso de la música el efecto es atmosférico, la profundidad de un paisaje, la textura del fenómeno natural, aire, agua, luz, sombra y esencia.

El periodo impresionista musical se desenvuelve alrededor de 1890, los vestigios son las composiciones de Debussy como *El preludio a la siesta de un Fauno (1892-94)*, *Pelleas et Melisande (1893-1902)* y *los Nocturnos (1897-1899)*. Tras de la muerte de Debussy y Ravel, solamente quedan reminiscencias impresionistas en el campo de la música, no hay otros compositores importantes en esta corriente, no obstante, sirvieron como puente de esta maleable corriente que se vinculó perfectamente con todas las demás artes.¹

1 Fleming, William. Arte, Música e Ideas. Mc Graw Hill, México, 2000. p. 330 – 332.

4.2 Datos biográficos de Ravel.

Músico y compositor impresionista que nació el 7 de marzo de 1875. Fue un estudiante prometedor que se convirtió en el más sobresaliente en sus estudios. Al igual que grandes genios musicales, despertó interés por la música desde su infancia. Aportó sus influencias a lo que en el arte se denominó Impresionismo. Diseñó nuevos lenguajes armónicos y contrapuntísticos utilizando escalas exóticas.

No sólo se apoyó en cuestiones armónicas de vanguardia, también su música explotaba la gama de sutilezas en el matiz, ampliando la gama de pianos y pianísimos, logrando con esto texturas sonoras, tanto en el piano como en otros instrumentos.

Estudió con Gabriel Fauré, quien lo estimuló y apoyo en la búsqueda de novedosas sonoridades, texturas y atmósferas. También conoció a Erick Satie, del cual admiró su trabajo compositivo. El ambiente que reinaba en París marcó la dirección para explorar y experimentar un nuevo horizonte musical que iba a ser tremendamente enriquecido por su genio creador.

Ravel perteneció a un grupo llamado los Apaches, el cual se distinguía por su innovación y experimentación. A este grupo pertenecían Igor Stravinsky y Manuel de Falla. Admiraban a Claude Debussy cuyas composiciones fueron un eje para Ravel, que después fue criticado por que se especulaba que era su imitador, sin embargo, logró hacer su propia fama.

Hay varias vertientes en la música de Ravel, que a pesar de tener influencias de ciertos estilos imprime en ellas su sello personal, por ejemplo, la influencia Ibérica en su *Rapsodia española*, o la tendencia Vienesa en *La Valse* y los *Valses nobles y sentimentales*. También uso la sátira como en las *Histoires naturelles* o *L'Heure espagnole* y *L'Enfant et les sortilèges*.

Su embriagante fantasía y fábula caracterizó obras como el ballet *Dafnis y Cloe* o *Mamá la oca*. Y por último la vertiente impresionista llena de exquisitas sutilezas, que es la principal que marcó en todas sus obras.

Para el año de 1907 ya había compuesto obras importantes como la *Rapsodia española* y al año siguiente, *Mamá la oca* y *El Gaspar de la noche*, lo que trajo la reivindicación de la autenticidad de Ravel por sus audaces maneras de utilizar los nuevos recursos de textura, matices, color y armonía. A esto le siguieron una lluvia de producciones musicales, *Los Valses nobles y sentimentales* en 1911, *el Ballet de Dafnis y Cloe* en 1912 para el Ballet Russe la cual tuvo críticas divididas.

La Primera Guerra Mundial también tuvo una influencia tremenda en la vida de los artistas, tal fue el caso de Ravel que a su vez reunió un vasto bagaje a causa de la guerra y por su gira a los Estados Unidos, trayendo influencias del Jazz. En 1928 compuso la obra que le daría la inmortalidad, *El Bolero*, que fue estrenada en París para la bailarina Ida Rubinstein, y que le remuneró sustanciosas sumas de dinero por ser utilizada para el cine y transcrita a distintas versiones como el arreglo para dos pianos, la versión adaptada al jazz y la versión para armónica.

Los conciertos para piano como el de la mano Izquierda sola y el concierto en sol mayor, compuestos en 1931, constituyen una parte de las últimas obras más importantes de Ravel, las cuales reflejan un intrépido compositor sinfonista, la explotación de los recursos pianísticos y la marcada diferencia entre él y Debussy.

La última obra que Ravel compone para canto y piano tituladas *Don Quijote* y *Dulcinea*. Fueron un encargo para una película basada en el Quijote, pero no fueron utilizadas en el rodaje.

Lamentablemente para 1932 sufrió un accidente que le ocasionó la pérdida de su coordinación y parálisis parcial. Posteriormente en 1937 se sometió a una neurocirugía de la cual nunca se recuperó. Murió en París el 8 de diciembre de 1937.

Ravel heredó una originalidad magistral única, en la técnica pianística fue un virtuoso, en el manejo orquestal reflejaba gran audacia, los diseños melódicos, texturas y colores conseguían efectos dinámicos llenos de fantasía y una gran gama de recursos expresivos que hicieron de su música, única en su tipo.²

² Milton, Cross y Ewen, David, Los Grandes Compositores. Compañía General Fabril Editorial. Volumen I y II. Argentina, 1963. p.355 – 367

4.3 Análisis de los Valses Nobles y Sentimentales de Maurice Ravel.

El vals es una danza de compás ternario que, por sus características, es rigurosa con el vaivén de su compás. Ravel respeta las características del honorable Vals, pero hace intrépidas propuestas que lo adaptan y lo reviste con la fluidez de su lenguaje impresionista.

Los Valses Nobles y Sentimentales son seductoras y embriagantes escenas impresionistas, que se presentan a lo largo de ocho valsos, y nos conducen al lenguaje ambiguo y misterioso del impresionismo. Están en la tonalidad de sol mayor, pero que armónicamente fluirán libres de rigurosidad.

Estructuralmente definidos y equilibrados, con riqueza rítmica pero sutil, llenos de color, textura y evocadoras atmósferas que sirven de escenario para exuberantes melodías.

El lenguaje que construyó Ravel es diverso y exótico, los acordes dirigen la tendencia hacia la novena y rompen con los convencionalismos, pero a su vez enlazados de tal forma que hace ajeno lo abrupto.

El primer Vals.

Comienza en una pomposa introducción de cuatro compases con poderosos acordes de sol con sexta, novena y oncenava, otro acorde que tiene la dualidad de ser un clúster o una escala de Jazz en forma de acorde. La perfecta simetría estructural del tema "A" presenta una sola frase, cuyo tema se divide en dos partes iguales, y en el final de la frase cierra de manera contraria a la del comienzo del motivo musical, casi al espejo. En estos compases se puede apreciar en los cuadros rojos de la imagen. El extracto del mismo ritmo de la introducción con un mismo acorde que tiene la nota re insistiendo desde el principio, hasta el final de frase.

En la coda local apreciamos el uso de la bitonalidad; por un lado, en la mano izquierda el acorde de la menor con séptima, y en la mano derecha sol mayor con séptima y novena concluyendo el re mayor con una cadencia.

La sección “B” tiene un periodo más extenso en el que se desarrolla una célula de la introducción. Posteriormente los motivos están contruidos a base de cuartas. Este ambiente de intervalos de cuartas, comienza a reinar en ambas manos. La melodía también se desarrolla por cuartas, en las primeras notas de cada compás de la mano izquierda y en la construcción de los acordes.

Motivos musicales contruidos por cuartas.

Un gran puente para unir la sección “A” prima nos conduce con el mismo ritmo de los acordes pertenecientes a la introducción, desembocando en una gran progresión cromática en los cuales vuelven a insistir intervalos de la cuarta.

Ascenso cromático en la voz superior

Patrón en el bajo por cuartas

La sección “A”, prima concluye el vals bajo el mismo contexto de los intervallos, una segunda arriba, pero con la posición de organa en los acordes de la mano derecha. En la cadencia final se aprecian cargados acordes de séptima y novena en una cadencia compuesta de II, V y I grado.


Acordes en posición de organa.

Cadencia final con II, V y I grado.

El segundo Vals.

Frágil y hermosa pieza sentimental un poco nostálgica, que desde la indicación de carácter nos marca **Assez lent, avec une expression intense** (bastante lento, con una intensa expresión exterior). Se desarrolla temáticamente en tema introductorio (ritornello) A, ritornello, B, ritornello A', ritornello, B'. El tema introductorio comienza con acordes de quinta aumentada, dando un entorno de misteriosos armónicos que atenúan el estado que nos dejó el primer vals y que además prepara el siguiente estado de ánimo. En el ejemplo se pueden apreciar dichos acordes en los cuadros azules.

Assez lent _avec une expression intense ♩ = 104
en dehors



Después de la introducción, la parte A se construye en una escala de modo eólico, es esta sección dulce y expresiva tal como nos indica el carácter. En este periodo el tempo fluye de acuerdo a la metronomización que nos marca desde el inicio de 104 la negra.

a Tempo
doux et expressif



La última sección muestra el ritmo intacto de la exposición, pero tiene ligeras variaciones y es revestida con intrincados acordes. Por ejemplo, la primera vez se presenta el tema en si bemol menor, y en esta sección se presenta en mi bemol. También la primera acciaccatura está en una octava baja, y el rallentando en los últimos cuatro compases da un efecto de conclusión. A pesar de las ligeras variaciones la esencia no cambia en absoluto, sólo le da un toque de frescura para quitar la monotonía musical.

El tercer Vals .

También es un modo eólico a partir de la nota mi. La forma estructural de este vals es A, B, A'. La sección "A", está dividida en dos frases, las cuales presentan un gracioso y ligero tema con una construcción muy equilibrada, que consiste en semifrases de cuatro compases, que alternan tiempo ternario y hemiolas como podemos apreciar en las imágenes.

Modéré

Ritmo ternario

pp léger

Hemiolas

La sección "B" se divide en dos grandes fases de dos frases cada una y un puente. En la primera frase encontramos que el tema se presenta en tiempo ternario y la segunda vez que se reexpone es casi idéntico pero una octava arriba y con hemiolas.

Tema de la sección B presentado en ritmo ternario

El mismo tema una octava alta y en hemiolas

La segunda sección de "B" es totalmente contrastante. En la primera frase de esta sección la mano izquierda lleva pedal figurado en octavas, mientras que la derecha va desarrollando una melodía con acordes de séptima en donde el color que reina es el del intervalo de la segunda mayor de acuerdo al patrón en que se presenta la disposición de los acordes.

Acordes con patrón de 2^{as} mayores

Pedal figurado

El puente que une la sección “B” con la reexposición, contiene rasgos del motivo musical principal del cuarto vals, esta misma anticipación se presenta en la coda.

Ritmo que antecede al vals IV

El cuarto Vals.

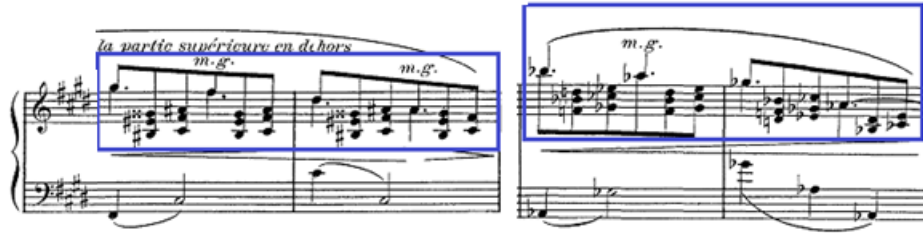
Es un Vals más rápido, con una estructura A, B, A. Contiene en su primera sección un patrón rítmico de constantes hemioclas, definido por un lógico descenso melódico variado en intervalos de cuartas terceras y segundas, pero con cierta tendencia hacia la cuarta. Esta combinación de intervalos proporciona inestabilidad a este vals, una atmósfera misteriosa y que a pesar de que marca un movimiento muy fluido, sólo conduce a una sensación inestable que perfectamente funciona para darle el espacio preciso al quinto vals que contrasta con toda la tensión generada en este cuarto vals.

Un ascenso de tresillos que podemos apreciar en el rectángulo rojo de la imagen, cierra la frase y conduce a la reexposición del tema principal. En esta sección la mano izquierda debilita el acento del vals con la estructura ascendente de acordes en cuatro tiempos, como si fuera un mismo gesto que sólo se puede concebir en cuatro, y que se ve interrumpido por dos silencios de cuarto. Lo mismo pasa en el siguiente compás y se aprecia en la imagen marcado con rojo.

La sección “B” desarrolla la esencia del patrón rítmico melódico de “A” y también insiste en la lógica de sólo descender, aunque hay un motivo que compensa subiendo, no cesa la dinámica en dirección descendente. De todos los vales este es el único que marca repetición para la sección “B”.

El quinto Vals.

Es un interludio lento, con la armadura de mi mayor. Este es el más corto del conjunto de vales, sólo dura treinta y dos compases, con “A, B, A” como estructura. La “A” comienza a partir del compás 1 al 16, nos muestra un motivo musical sincopado. “B” a partir del compás 17 al 24 contrasta con un movimiento más fluido. En esta sección Ravel introdujo movimientos rítmicos y melódicos que se desarrollan intrépidamente en el vals 7, en el compás 19, 20 y en el 23 y 25 en el vals 5. Ya para concluir la sección “A” se presenta del compás 25 al final.



El sexto Vals.

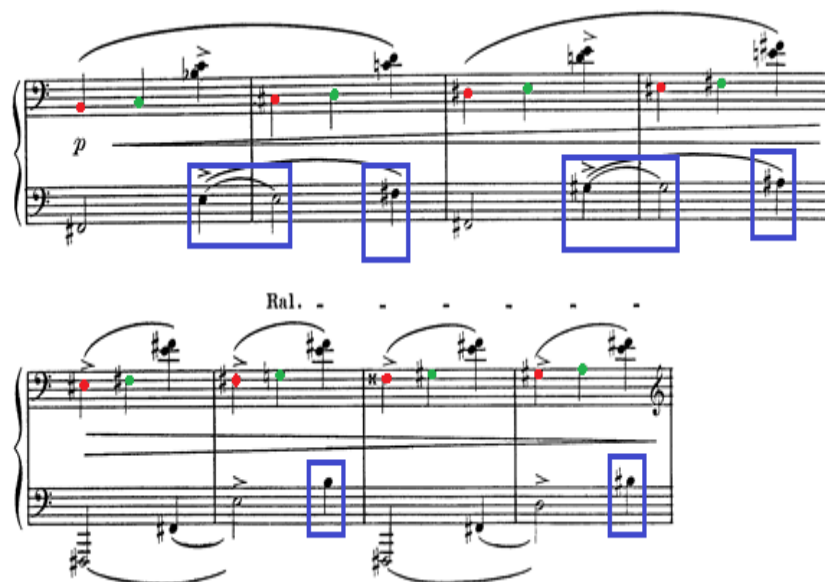
Es el más monotemático de todos, su movimiento melódico contrasta con el del cuarto vals ya que este va en patrón ascendente. Este elemento temático es una progresión de aumento de medio tono. Su estructura es “A”, “B”, puente, “A”.

El tema principal del sexto vals, se presenta dos veces idéntico. Podemos apreciar en la imagen las notas marcadas de rojo, pertenecen a la escala pentátona, que para el impresionismo fue muy frecuente en los compositores.



En la sección “B” se desarrollan células del tema principal, pero aparece un nuevo motivo musical descendente con acordes arpegiados, proporcionando otro tipo de textura que además toma un breve respiro con un silencio al final de la semifrase, rompiendo con el carácter incesante de la sección “A”.

El puente toma extractos del tema de manera politonal. Por un lado, las notas de los primeros tiempos de color rojo en la imagen forman la escala de si en modo lidio, y de igual manera se presenta una escala de do lidio en las notas del segundo tiempo marcadas de verde, y en el tercer tiempo si bemol y do lidio simultáneamente. Mientras que la mano izquierda lleva a cabo la misma lógica del lidio a partir de la nota mi y que se puede apreciar en los rectángulos azules de la imagen.



El séptimo Vals.

Es el más largo, elaborado y dinámico, muy parecido a “La Valse”. Tiene periodos lentos y contrastantes emociones, con una estructura de Introducción, “A”, “B”, Puente, “A”. Comienza con una introducción bastante larga que pone una atmósfera de misterio y tensión. La mano izquierda lleva un pedal de la nota do, mientras que la mano derecha lleva triadas aumentadas que de hecho tiene mucha similitud con la introducción del vals dos. La última parte de la introducción difumina la conexión con “A” y un cambio de armadura a La mayor nos indica el inicio de la primera sección. La primera parte está dividida en dos secciones de dos frases cada una. La primera sección presenta en su tema la célula del ritmo del cuarto vals, que va fluyendo dulcemente hasta que se precipita el movimiento en la tercera frase, bastante vertiginosa y desenlaza de manera pomposa con el ritmo del primer vals.

Ritmo del Vals I

Un peu plus animé
pp
très doux, le chant en dehors

La sección “B” cambia a la armadura de fa mayor. El orden del ritmo da la apariencia de subdivisión ternaria a pesar de lo contrario, pero para Ravel fue importante jugar con la ambigüedad de las sensaciones binarias y ternarias. El patrón rítmico anticipado en el vals cinco reina en esta inestable sección, formada por acordes quebrados en grupos de tres en la mano derecha, cuya primera nota tiene valor de negra con puntillo, y la partitura exige que sean destacadas para llevar una nebulosa melodía que se va a repetir tres veces. En la imagen apreciamos que la primera vez comienza en anacrusa a partir de la nota La, la segunda a partir de la nota Do y la tercera a partir de la nota Re pero abreviada. La mano izquierda marca la presencia de la bitonalidad la cual menos estricta casi respeta los intervallos en las transposiciones de la melodía.

Melodía a partir de la

s doux, le chant en dehors
pp

Melodía a partir de do

p

Melodía a partir de re

ff

El octavo Vals.

El epilogo, está basado en una melodía con elementos rítmicos, armónicos y melódicos de los siete vals. Las secuencias de las reminiscencias van apareciendo de la siguiente manera:

La primera sección comienza con el tema del nuevo vals en donde aparecen las primeras reminiscencias del cuarto vals. Posteriormente regresa el tema del octavo y aparece el tema del sexto vals.

Reminiscencias

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'IV Vals', features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with the dynamic marking 'f très expressif' and contains a melodic line with several slurs. The lower staff, labeled 'VI Vals', uses a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It starts with the dynamic marking 'p' and includes the instruction 'sourdine' at the beginning. This staff contains a more complex melodic and harmonic structure with various slurs and articulations.

Nuevamente octavo vals, cuarto vals, octavo vals, reminiscencias del primer vals, regresa a la esencia del octavo vals con otra disposición en los acordes. Del sexto vals aparece el puente, pero a partir de la nota mi, luego una pequeñísima parte del vals siete y nuevamente el tema del sexto vals. La célula principal del tercer vals aparece, pero de forma muy lejana, nuevamente primer vals, regresa a octavo y termina en el tema del segundo vals.

The image displays a musical score for a series of waltzes, organized into several systems. Each system contains two staves (treble and bass clef) with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:**
 - Vals VI:** Starts with a piano (*p*) dynamic and a *sourdine* (muted) instruction.
 - Vals VII:** Starts with a *pp* dynamic and a *Sans ralentir* instruction.
- System 2:**
 - Vals VII:** Continuation of the previous system, marked with *3 cordes*.
 - Vals VI:** Continuation of the previous system.
- System 3:**
 - Vals III:** Starts with a *ppp* dynamic and a *sourdine* instruction. Includes instructions: *En peu plus lent*, *Rit.*, and *Encore plus lent*.
- System 4:**
 - Vals III:** Continuation of the previous system, marked *Cédez*.
 - Vals IV:** Starts with a *p subito* dynamic and a *sourdine* instruction. Includes the instruction *au Mouvt. - 66*.
 - Vals I:** Starts with a *pp* dynamic.
- System 5:**
 - Remiscencia del Vals II:** Starts with a *pp* dynamic and a *sourdine* instruction. Includes instructions: *Cédez*, *Plus lent et en retenant jusqu'à la fin*, and *en dehors*.
- System 6:**
 - Remiscencia del Vals II:** Continuation of the previous system, marked *Très lent* and *en se perdant*.

Este interesante vals de sutiles transiciones, cierran el ciclo de los vales con una contundente reafirmación del estilo impresionista, equivalente a los efectos de los pintores de esta corriente. Proporciona al oyente las características que lo forman, color del sonido, atmósferas nebulosas, formas ambiguas, eternidad, profundidad y riqueza armónica

4.4 Recomendaciones técnicas e interpretativas de la obra para piano de Ravel.

1. Características del compositor y la obra de acuerdo al contexto histórico.

Dentro de las características del Impresionismo, encontramos una gran diversidad de posibilidades técnicas e interpretativas, como el contraste de texturas y de paisajes sonoros, la importancia de la sutileza de los sonidos, la combinación de dinámicas fuertes y pianos, el lenguaje exótico, las nuevas posibilidades armónicas y las formas musicales del pasado revolucionadas. La acumulación de armónicos, bitonalidad, modalidad, derroche de expresividad, y en cuanto al piano una pulsación refinada y sutilmente acariciante. Es como tener la sensación de que los martinetes se volvieran aún más blandos incluso en las articulaciones fuertes. En la música de Ravel hay que tener en cuenta que al ser un gran orquestador es evidente que la interpretación al piano tendrá que tener este enfoque de distintos colores sonoros y pensar en instrumentos y no en sólo notas o elementos rítmicos.

2. Lectura a primera vista para exploración y valoración.

La lectura de este tipo de obras debe de ser muy meticulosa ya que por lo exótico que resulta el lenguaje, es muy fácil confundirse y no darse cuenta de pequeñas notas que estén fuera de lugar. En este punto del proceso, el ejecutante está en un terreno desconocido, ya que las escalas que usó Ravel son diversas, y de no tener conocimiento preciso del lenguaje, se requiere estar más atento de las alteraciones y de la formación de los acordes, tener en cuenta que el oído debe educarse primero a través de la vista y luego al revés, la vista es la que va a hacer que el “oído vea” y la “vista oiga”. En los lenguajes exóticos lo mejor es hacer una exploración de lectura a primera vista sin pulso y sin ritmo, pero con precisión y certeza de las notas correctas. Dependiendo de la densidad de la obra, es como se tiene que ir desarrollando el avance, y no pasar a otra sección hasta estar seguro de que todas las notas se encuentren en su lugar. Posteriormente comenzar a darle fluidez junto con el ritmo.

3. Técnica y recursos.

Para tocar esta música se requiere un equilibrio muy desarrollado y refinado de la pulsación ya que el color de los sonidos es de una gama más sutil que en el romanticismo. El uso de la sordina también requiere un toque con una tendencia de acariciar las cuerdas del piano, que tenga un filtro aterciopelado y refinado, incluso los fortes son tan distintos a un forte de Chopin o de Beethoven, que no llegan a ser estruendosos porque se saldrían de contexto. Mucho tiene que ver el conectarse con la idea musical onírica, las disonancias, los acordes más abiertos como los de novena, oncena, trecena de dominante, los clusters, las sonoridades que proporciona la bitonalidad, el encanto de las escalas enigmáticas y atonales.

4. Comprensión de las ideas musicales.

Las ideas musicales en Ravel se basan en extravagantes y florecientes melodías, revestidas de su lenguaje, texturas, del piano más diluido, la explotación de todos los sutiles parámetros, de las posibilidades de los sonidos con sordina, dando como resultado caricias sonoras. Se debe tomar en cuenta la acumulación de armónicos para crear efectos y atmósferas propios del impresionismo. Todas estas características deben estar presentes en un intérprete para dar el resultado esperado.

5. Revisión de la obra y ensamble de secciones.

En este tipo de música el ensamble es más arduo por lo denso que resulta para un intérprete reunir todas las exigencias de la música impresionista. Realmente esto obedece a que la disciplina del ejecutante es muy enfocada y consciente de todos los mínimos detalles. Este tipo de piezas requiere de una madurez absoluta de un músico completo, que entiende la complejidad a la que se enfrenta, y del manejo del piano en todas sus posibilidades. Constantemente en el estudio de estas obras habrá que verificar cada acorde, cada sonido de las melodías, cada reexposición, ya que de lo contrario estaríamos atentando contra el verdadero discurso, y, por lo tanto, el riesgo de viciar la obra es mucho mayor que en compositores que usan lenguajes tonales. En este terreno es muy fácil engañarse, y no

valdría la pena hacer un trabajo mediocre. Sugiero en este punto, la construcción más meticulosa, la verificación incluso al lado del maestro de piano y evidentemente la revisión de manos separadas, incluso una vez que se tenga cierta fluidez y memoria, seguir apoyándose de la partitura.

6. Enfoque en la dinámica.

El toque de las pulsaciones de las piezas en Ravel exige una sutil gama sonora. La dinámica es importantísima en el Impresionismo, y obviamente en Ravel. Por ejemplo, el Bolero es la prueba más clara de toda la gama de posibilidades sonoras. El ejecutante debe de estar consciente en este punto antes de empezar a tocar, estar conectado con lo que el compositor quiere realmente con sus obras, de todas las indicaciones técnicas estilísticas o interpretativas. Esto requiere que la técnica esté en función de efectos sonoros para revestir de enigma y misterio la obra. Es en este punto en donde el pianista crea su mayor capacidad de explorar las sonoridades y de controlar los pesos teniendo precisión. Mucho dependerá del piano en que se toque, el pianista tendrá que adaptarse a las distintas maquinarias y obviamente a los espacios, determinando la acústica del espacio. El éxito en este trabajo requiere mucha experiencia y reunir cualidades que tienen que ver con los sentidos, las sensaciones y el conocimiento.

7. Interpretación de acuerdo con el carácter y estilo.

El intérprete de Ravel debe saber mucho, no sólo del estilo musical impresionista y de todos los periodos anteriores. Es de gran utilidad saber a cerca de la estética de las ideas de la época; sus costumbres, sus tendencias hacia los diversos lenguajes en los que tuvieron la necesidad de buscar su inspiración, de la combinación de tonalidad y modalidad, así como el conocimiento de escalas pentáfonas, hexáfonas, modales, cadencias antiguas, clusters y atonalidad.

BIBLIOGRAFÍAS CONSULTADAS

- Wolff, Christoph. Johann Sebastian Bach El Músico Sabio. W. W. Norton & Company, New York, 2001.
- Fleming, William. Arte, Música e Ideas. Mc Graw Hill, México, 2000.
- Diccionario Harvard de Música, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2009.
- Jean Y Brigitte Massin, Ludwig Van Beethoven. Turner Música, Madrid, 1967.
- J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca. Historia De La Música Occidental. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2008.
- De La Guardia, Ernesto. Las Sonatas Para Piano De Beethoven, Historia Y Análisis, Ricordi Americana S.A. E. C. Buenos Aires, 1961.
- Milton, Cross y Ewen, David, Los Grandes Compositores. Compañía General Fabril Editorial. Volumen I y II. Argentina, 1963.