

1
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

RECITAL ILUSTRADO: "TEMA CON VARIACIONES: BEETHOVEN, SCHUBERT,
HAYDN"

QUE PRESENTA: MARIA EUNICE FABIOLA PADILLA LEON
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN PIANO

México D.F., Julio 1990.



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 está 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.

Índice

I.-Definición general de tema con variaciones.

II.- Terminología .

II.1. Diferentes tipos de variaciones.

II.1.1. Variaciones sobre un bajo.

II.1.1.1. El 'ground' armónico.

II.1.1.2. La 'chacóna' y la 'passacaglia' como formas de variación.

II.1.2. Variaciones sobre una melodía.

III.-Análisis de las 32 Variaciones en do menor WoO 80 de L.v. Beethoven.

III.1.Análisis armónico, descriptivo y comparativo de la serie de variaciones.

IV.- Análisis del Impromptu número 3 en si bemol mayor, Op. 142 de Franz Schubert.

V.- Análisis del Andante con variaciones en fa menor Hob.XVII/6 de F. Haydn.

I.- Definición general de Tema con variaciones .

En la enciclopedia Grove, se define a la variación como una forma musical en donde las sucesivas presentaciones de un tema son alteradas. Este tema puede abarcar desde un motivo melódico o un esquema armónico, hasta una melodía completa que conste de una o más partes.

El tema puede ser repetido a través de la obra de manera más o menos intacta, como por ejemplo, al estilo de un canto firme o de un ostinato. En éste caso las partes acompañantes son modificadas, o incluso el tema ensi puede ser alterado .

Las variaciones del tema pueden ser continuas o estar seccionadas; pueden constituir en si mismas una obra completa; o pertenecer a una obra más grande, ya sea una sonata ,una sinfonia o un cuarteto, constituyendo un movimiento o sección.

II.-Terminología .

Las formas musicales descritas como variaciones aparecen a lo largo de los siglos y en distintos lugares bajo diferentes nombres. Tenemos como ejemplo al: 'double' o doble en Francia en los siglos XVI al XVIII; ésta pieza deriva de la variación de un modelo temático.

En los siglos XVI y XVII surge en España un tipo de variación llamada 'diferencia'; semejantes a éste tipo de variacion fueron la 'glosa', la 'recercada', el 'pasamezzo', y la 'romanesca'.

En el siglo XVII el término variación, (variatio), apareció de manera aislada en obras de los virginalistas ingleses .

A partir de la segunda mitad del siglo XVII los términos 'Aria con variazioni', 'Air varié ', 'Veränderungen über', fueron más comunes, pero aún no se distinguía a la variación, y en especial al tema con variaciones, como una forma musical en particular. Desde el siglo XVIII algunos compositores habían limitado las posibilidades de variación al convertirlas en fórmulas estereotipadas valiéndose de recursos como notas repetidas, sincopas , o arpeggios ; pero al no buscar un contenido musical de fondo, su obra terminó por convertirse en un mero ejercicio de virtuosismo técnico.

Es en ésta época cuando hay un gran auge de la técnica de la variación, aunque a pesar de éste hecho, sólo hay algunas figuras clave para el desarrollo de ella como forma musical propiamente dicha. ¹

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, surge un creciente deseo de libertad y contraste en el empleo de éste procedimiento; resultado de las limitaciones de las que ya hablamos más arriba; las series de variaciones se hicieron extensivas a todos los instrumentos y formas musicales : Sinfonías ,cuartetos, sonatas para toda combinación de instrumentos, etc.

Durante el Romanticismo, el ciclo de las variaciones fué descrito como una serie de cambios en el estado de ánimo , o como

¹C.P.E.Bach, Haydn, Mozart, Beethoven.

una secuencia de piezas que sigue un programa extramusical². Hubo variaciones siguiendo el ejemplo de los compositores del clasicismo vienés, como las variaciones de Hummel, Cramer, y Spohr, que se destacan por su virtuosismo, su falta de originalidad musical, y su apego a las formas del pasado; pero también las hubo que fueron determinadas por los nuevos ideales sonoros y por la imaginación poética característica del periodo.³

En el siglo XX, las variaciones juegan un papel fundamental en la técnica serial, de hecho constituyen su base. Pero no por ello todas las formas o tipos de variación son relegadas, ya que para los compositores que no componen por medio de la técnica serial, desempeñan una función importante, porque les permite rescatar técnicas composicionales anteriores y utilizarlas de modo más libre, en beneficio de su creatividad musical.

²Por ejemplo los "Estudios sinfónicos" de R. Schumann o "El Carnaval" Op. 9 del mismo compositor.

³Como "Las variaciones serias" de F. Mendelssohn o "Berceuse" de F. Chopin.

II.1.Descripción de los tipos de variaciones:

A grandes rasgos, las variaciones pueden agruparse en dos grupos principales:

II.1.1 Variaciones sobre un bajo.

II.1.1.1.El 'ground' armónico

Este tipo de variaciones tienen como origen al 'cantus firmus' o canto firme sobre el que se apoyaba el discanto. Más tarde se dió en un contexto musical más completo que incluía a las voces superiores, al bajo y a las armonías resultantes.

La forma más simple, que es, según mi punto de vista, la generadora de los procesos de variación, es el 'ground' o motivo musical fundamental.⁴ Esta forma consiste en el uso de un motivo o frase musical definida, como base principal en la construcción musical, sobre el cual serán edificadas las variaciones, improvisaciones, y/o desarrollos necesarios que llevarán a la creación de una obra completa.

El 'ground' tuvo gran auge en el periodo que comprende a los siglos XVI y XVII. En Inglaterra se empleó como tal por primera vez, siendo sus ancestros inmediatos los esquemas de acordes pertenecientes a diferentes danzas del Renacimiento. Estos esquemas consisten en sucesiones fijas de acordes característicos a cada tipo de danza o danzas; la diferencia entre las danzas que compartían un mismo esquema armónico, radicaba en el ritmo que se empleaba para cada una.

⁴Hago la aclaración que en lo sucesivo me referiré a ella en su idioma original: 'ground'.

a.- El bajo armónico para la danza 'romanesca' era el mismo que para la 'favorita' y para la canción española "Guárdame las Vacas":



b.-El bajo del 'pasamezzo antico' era igual al de la 'paganina':



c.-El bajo correspondiente a la 'folia' , la 'pavaniglia', 'espagnoletta', y algunas 'pavanas españolas':



d.-El bajo del 'pasamezzo moderno italiano', y de la 'villana' y de la 'zarabanda española':



En España se acostumbro un 'ground' armónico sobre el cual distintos compositores hacian 'diferencias'; éste 'ground' fué

"El canto del Conde Claros ", que contaba con esquema armónico I- IV - V ; otras danzas populares como la 'zarabanda' , la 'villana' y la 'canaria' repiten el esquema I- IV -I - V . En las 'diferencias' se variaba ,e improvisaba una melodía sobre un esquema armónico previo que les daba sustento; ésto se hacía el número de veces que fuera necesario.En Inglaterra alrededor del mil seicientos, se acostumbra servirse como 'ground' armónico de la canción "My Lady Carey's Dompe" que residía en la secuencia de dos compases de I seguidos de dos compases de V.

Durante el periodo Barroco éste tipo de variación basada en danzas del Renacimiento, evolucionó hasta convertirse en 'basso ostinato' o bajo obstinado, el cual se caracteriza por ser un 'ground' melódico⁶, que será repetido una y otra vez sin cambio alguno en el transcurso de la obra;éste fué fundamento de algunas obras vocales ya que les confiere unidad, sin interferir con la libertad de la parte vocal, en el sentido de la expresión de un texto dado⁶.

En el Clasicismo y Romanticismo son raros los casos en donde se emplea este tipo de técnica,-la del 'ground', pero he de hacer

⁶La diferencia básica entre 'ground' armónico y 'ground' melódico, radica en que el 'ground' armónico conserva el bajo con sus respectivas armonías originales ,mientras que el 'ground' melódico se limita a conservar la línea melódica del bajo, de modo que las armonías que se derivan de ella , no son fijas como en el caso anterior.

⁶Como un ejemplo de esto cito la obra de Henry Purcell, "Dido y Eneas", en particular centro mi atención en el aria "When I am laid on earth".La cual se basa en un bajo o 'ground' que se repite intacto, mientras la parte vocal se va desarrollando.

notar que la técnica del tema con variaciones se basa ampliamente en el empleo de un esquema armónico/melódico recurrente, que es el que más se utiliza en este periodo.

II.1.1.2. La 'chacona' y la 'passacaglia' como formas de variación.

Durante los siglos XVII y XVIII otras dos danzas dieron origen a procedimientos de variación: la 'passacaglia', y la 'chacona'.

Los orígenes de ambas danzas no han sido precisados, pero se afirma en algunas fuentes que la 'chacona' surgió en América⁷. Cervantes⁸ afirma que la 'chacona' era una danza de carácter pasional, y desenvuelto, que se bailaba con movimientos que se calificaban de obscenos en su época.

" Lo único que puede afirmarse con seriedad de la zarabanda y de la chacona es que eran danzas muy desenvueltas, de movimientos vivos y ademanes lascivos en tiempos de Cervantes.(...)En el "Retablo de las Maravillas," Cervantes considera viejas a la chacona y a la zarabanda,(...)de cuya ~~manga~~ de ser bailadas sabemos muy poco.(...)"⁹

⁷Sachs, Curt; Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, Dietrich Keimer/ Ernst Vohsen, 1933, pp.150 y 151.

⁸Cervantes, Saavedra, Miguel de; Apud., Sachs, Curt, op.cit.

⁹Salazar, Adolfo; La danza y el ballet. México, F.C.E, Breviarios N°6, 1949, p.96.

La 'passacaglia' estaba estrechamente emparentada con la 'chacona', pero coreográficamente se diferenciaba de ésta última ,ya que sus movimientos eran más pesados y menos sensuales.

La 'chacona', al ser importada de La Nueva España a Europa se popularizó rápidamente en Italia y España, en donde las progresiones armónicas típicas con las que se acompañaba a la danza se fueron transformando en líneas melódicas en el bajo, las cuales , durante el periodo Barroco dieron lugar a un técnica especial de variación. En Francia el carácter de la 'chacona' sufre un transformación profunda :de ser una danza ligera, pasa a ser una de carácter grave y lento; es en éste estado que se difunde a Alemania e Inglaterra .

La 'pasacaglia' fué en sus orígenes a principios del siglo XVII un tipo específico de 'ritornelo', usado en la canción europea tradicional de España, Italia y Francia; se tocaba en una guitarra de cinco órdenes y constituía un interludio entre las 'stanzas' de una canción ;su esquema armónico era :I- IV- V- (I). Al igual que en la 'chacona', éste esquema armónico se convirtió en línea melódica intercambiable en los registros, y sobre la cual se variaba o improvisaba . éste hecho emparenta a la 'passacaglia' con las variaciones del tipo del 'basso ostinato', ya que la línea melódica base se repetirá de manera idéntica en el transcurso de la obra. La característica principal de la 'passacaglia' es su preferencia por el modo menor. Principalmente tuvo un desarrollo como obra

orquestal o guitarrística , puesto que fué en la guitarra en donde originalmente se tocaba.

A lo largo de la historia las relaciones y diferencias de la 'chacóna' con la 'passacaglia', siempre han sido confusas y en ocasiones, contradictorias, pero dentro de lo posible trataré de diferenciarlas en un esquema.

'Passacaglia': -Periodo musical de 8 compases de duración usualmente adscrito al bajo.

-Modo menor .

-Compás ternario $3/4$, $3/8$, $6/8$, ó $3/2$.

-Tratamiento de las voces en estilo polifónico.

-Interludios musicales libres no necesariamente dentro del esquema de variación.

'Chacóna': -Periodo musical de 4 ó 8 compases de duración, que generalmente están constituidos por una sucesión de acordes.

-Modo mayor o menor

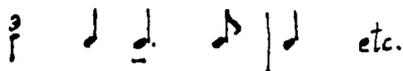
-Compás ternario $3/4$.

-Tratamiento preponderantemente homofónico.

-Cambios en la figuración armónica con una retención aproximada de la melodía.

-La melodía puede ser un tema en sí.

-El pie rítmico característico es :



En la 'chacona', a la melodía del bajo no se le da la exclusiva importancia que tiene en la 'passacaglia', pues la secuencia armónica que forman los acordes también es objeto de variación; sobre ésta secuencia armónica está construida la melodía en la voz superior.

Dentro de las variaciones sobre el tema encontramos que el tratamiento de la armonía es más homofónico que contrapuntístico -polifónico-; la armonía original puede variar al quebrar u ornamentar acordes; también se puede sustituir alguno o algunos de los acordes, como un recurso más. En éste tipo de obra las variaciones suelen presentarse sucesivamente una tras otra; y frecuentemente grupos de dos, tres o más variaciones parten de un mismo patrón o esquema, ya sea éste rítmico, melódico o armónico. Es también válido alterar el modo de ciertas variaciones o grupos de ellas; ya sea de mayor a menor, o viceversa.

II.1.2. Variaciones sobre una melodía.

Hay dos aspectos diferentes en lo que se denomina variación, por lo que es importante no confundirlos; por un lado el proceso de variación es de capital importancia musical, pues es el principio básico de composición, ya que permite desarrollar, reducir, modificar, etc. los motivos o elementos musicales presentes en cualquier obra, ya sea esta una sonata, una fuga, un preludio, etc.; por otro lado, tenemos el proceso de la variación tal como se usa en las formas o técnicas de variación propiamente dichas, en las cuales constituye el único principio formal.

La variación melódica surge, como técnica de composición, de la necesidad de dar variedad a las repeticiones de un trozo musical. Para que una sección de una obra sea considerada variación de otra sección, ciertos elementos deben permanecer constantes y otros deberán cambiar.

Es importante definir a los elementos esenciales de cualquier tema para poder determinar, más tarde, los principales puntos 'de enlace' entre el tema y sus variaciones:

- a.- La melodía del tema
- b.- La sucesión de acordes o esquema armónico del tema
- c.-El ritmo propio de la melodía
- d.-El bajo del tema
- e.- La forma o estructura externa del tema completo.

Partiendo de su conocimiento podemos describir a las diferentes técnicas de variación :

a.-Variación melódica: Los sonidos principales o puntos de apoyo de la melodía, permanecen sólo como esquema; el tema puede ser ornamentado a través del empleo de notas de cambio, notas de paso, apoyaturas, etc.. Este tipo de variación, lo encontramos desde la elaboración de corales en la Edad Media y en la práctica instrumental propia de los siglos XV y XVI; y es a partir de entonces una de las técnicas más gustadas por todos los compositores que han escrito variaciones.

TEMA.
Allegro moderato.

W.A. Mozart. Kv. 179



The image shows a musical score for the theme of Mozart's K. 179. It is written in 3/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The melody in the right hand consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple bass line of quarter notes. The score is presented in a single system with a treble and bass clef.

VAR. I.

etc.

b.-Variación rítmica: Los cambios en el ritmo, tempo y pulso, son distintivos de esta técnica; en el caso de la aplicación de este tratamiento a series de danzas condujo, en los siglos XVI y XVII, al agrupamiento, por pares, de la misma danza por ejemplo: 'Bourre' I y II. Es uno de los recursos básicos para la variación de un tema, ya que en él, radica la capacidad de darle un nuevo giro al espíritu de la música original.

VAR. VI.

etc.

c.-Variación armónica: Este proceso consiste, en el simple cambio de modo al homónimo mayor o menor del tema original; además de esto algunos trozos pueden ser armonizados de diferente manera que en el original, ya sea, enriqueciendo o simplificando cualquier acorde, o acordes inherentes al tema, o sustituyendo algún, o algunos acordes de la marcha armónica original.

VAR. III.

F.P. Schubert. Op. 142

etc.

d.-Variación contrapuntística: Esta técnica se realiza a través de entreteter motivos en las distintas voces, en imitación libre. Surge tomando como modelo a la tradición vocal de los siglos XVI y XVII, y el ejemplo más acabado de éste tipo de

variación es "La ofrenda musical" de J.S. Bach. Posteriormente, algunos compositores acostumbraron incluir alguna o algunas variaciones en este estilo en sus series de variaciones .

L.v. Beethoven Op. 120

Presto.



etc.

d.-Variación fantasía: Cuando el compositor emplea éste recurso, juega libremente con motivos rítmicos, melódicos o armónicos, además de la forma, manejándolos al estilo de un 'leitmotiv', o desarrollándolos en forma libre y espontánea. Generalmente, se acostumbraba utilizar éste recurso como resumen final o coda a una serie de variaciones o bien en forma de episodios de fuga, desarrollos de sonata, o en otras formas musicales .



F.J. Haydn
Hob XVII/6

e.-Variaciones seriales: Para la música serial, la práctica de la variación es esencial. Es en ella en donde están centradas gran parte de las posibilidades creativas del serialismo: el inverso, el retrógrado, el inverso retrógrado, etc. de la serie, son en sí mismos formas de variación para un mismo caso de serie dodecafónica.

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 40$ Anton Webern, Op. 27

etc.

En el tema con variaciones, éstos procedimientos, a excepción del inciso anterior, son los que principalmente se usan; hay que notar que pueden ser usados de manera independiente en una variación o grupo de ellas, o trabajarse en conjunto, es decir, utilizar dos o más recursos en una sólo variación.

Este trabajo está orientado específicamente a tres obras con contenido musical de variación; éstas son, respetando el orden de evolución estilística más que siguiendo el orden cronológico de los compositores, las siguientes:

- a.- "32 variaciones" en do menor Wo O 90 de L.v.Beethoven.
- b.- "Impromptu N°3" en si bemol mayor Op. 142 de F. Schubert.
- c.- "Andante con variaciones" en fa menor Hob. XVII/6 de F.J. Haydn.

Las variaciones de Beethoven, las presento primero ya que están escritas en estilo de variación sobre un bajo, en éste caso, una chacona con todas sus características; y como ya vimos, la chacona es el primer grado en las formas de variación.

Las variaciones de Schubert y Haydn, van juntas porque pertenecen al grupo de tema con variaciones. En el caso de

Schubert, es ésta una serie de variaciones sobre un tema melódico con su respectiva armonía. Por su lado Haydn utiliza dos temas, uno en modo menor y otro en modo mayor, los que serán objeto de variaciones alternativamente; el nivel de desarrollo formal alcanzado por el compositor en ésta obra , es más complejo que el de Schubert; siendo éste el motivo por el cual las presento al final .

III.-Análisis de las "32 variaciones" en do menor Wo O 80 de L.v. Beethoven.

Para la obra de Beethoven, la forma musical representada por las variaciones, fué de medular importancia en su producción; la incluye en gran número de obras más grandes como sinfonías, sonatas, cuartetos, además de haber escrito obras independientes de variaciones basadas en temas populares famosos de la época, aparte de los escritos sobre temas de propia invención .

Destacan entre sus variaciones:

- a.- Las "15 variaciones y fuga" en mi bemol mayor Op. 35.
- b.- Las "33 variaciones sobre un vals de Diabelli" en do mayor Op.120.
- c.- Las "32 variaciones "en do menor W o O 80 (Op.191)

De esta última obra, se dice que fué compuesta en la misma época que la sonata "Appassionata" y poseen por ello un espíritu similar.

Las características generales de estas variaciones las sitúan como un claro ejemplo de una 'chacóna' escrita para teclado; este procedimiento antiguo, es decir, no característico del periodo musical que vivió Beethoven^{1º} de hecho fué utilizado por J.S. Bach en su "Segunda Partita . Para

^{1º}Beethoven a través de su obra condujo al desarrollo de la música del Clasicismo hacia el inicio del periodo Romántico.

violín solo" de una manera muy similar a la que Beethoven, más tarde, emplearía; con la salvedad de que durante el periodo Barroco, la 'chacóna', fue uno de los géneros representativos de la técnica de la variación. Beethoven retoma el clásico esquema formal de la 'chacóna', manejándolo con su propio estilo armónico y melódico.

El tema de la obra cumple con todos los requisitos formales que debe poseer una 'chacóna':

- a.- 8 compases de duración.
- b.- compás ternario -3/4-.
- c.- Modo menor -do menor-.
- d.- Pie rítmico característico de la 'chacóna'.

e.-El esquema armónico está **construido** sobre una escala cromática descendente, que parte de la tónica y regresa a la misma por medio de una cadencia perfecta IV- V- i; éstos sonidos generan una sucesión de acordes que van a conformar la marcha armónica, y sobre los cuales está construida la melodía en la voz superior .

Esqueleto armónico:

Melodía:

TEMA.
Allegretto.

El esquema general de la obra está dividido en varios grupos de variaciones, dentro de los cuales se puedan reconocer formas generales de agrupamiento y patrones musicales similares. En primer término agruparemos las variaciones según el modo:

- a.- Variaciones en modo menor -do menor- de la 1 a 11.
- b.- Variaciones en el homónimo mayor - do mayor- de la 12 a la 16.
- c.- Retorno al modo original- do menor- de la variación 17 a la 32.

III.1. Análisis armónico, descriptivo y comparativo de la serie de variaciones.¹¹

En las variaciones 1 a 3 encontramos figuraciones en arpeggios ascendentes o descendentes al igual que notas repetidas; que son ejecutadas por la mano derecha en la variación 1, por la mano izquierda en la variación 2, y por ambas manos a la vez en la número 3. En el aspecto armónico, el esqueleto original se modifica en el tercer compás, en la variación 2, al sustituir el acorde original de la dominante con séptima de la subdominante mayor, por la sensible con séptima disminuida de la subdominante mayor. En la variación 3, encontramos varios cambios

¹¹Al comparar las armonías de una variación a otra me referiré siempre a las que muestren algún cambio con el original, por lo que dejaré de mencionar los acordes que permanezcan sin cambio.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

armónicos; el primero de ellos sustituye el acorde original del tercer compás, por el de segundo grado napolitano de la subdominante mayor. El quinto compás es sustituido armónicamente, por la subdominante menor, al igual que el séptimo compás, que ahora incluye a la sensible con séptima, y un tiempo después, a la dominante con séptima del tono original.

En la variación 4 encontramos un nuevo ritmo, además de reminiscencias de los arpeggios de las variaciones anteriores; los cambios armónicos se manifiestan de nuevo en el tercer compás, el cual ahora está ocupado por la sensible con séptima disminuida de la subdominante mayor; las demás armonías permanecen como en el original. Las variaciones 5 y 6 muestran también reminiscencias de arpeggios, siendo entre sí de carácter contrastante, -tranquilo y un poco patético/ agitado -, armónicamente encontramos también cambios: en la número 5, el tercer compás es como en el original, mientras que en el quinto, se convierte en la dominante con séptima de la dominante y en el sexto presenta mayor carga armónica, al tener tres acordes: la tónica en primera inversión, la dominante de la subdominante menor y la sensible de la subdominante menor. En la variación 6, el tercer compás emplea una vez más la sensible con séptima disminuida de la subdominante mayor y en los compases 6 y 7 emplea ahora la dominante con novena.

Las variaciones 7 y 8 están construidas siguiendo un patrón rítmico y armónico similar, siendo la segunda de mayor tensión melódica que la primera; armónicamente hay cambio en el compás

5, él que contiene ahora a la dominante con séptima de la dominante, y los compases 7 y 8 contienen la dominante con novena.

La variación 9 no está emparentada directamente con ninguna otra ; Beethoven marca que debe de ser tocada " con espressione"; el carácter de la misma es misterioso y etéreo, hay que notar el drástico cambio de carácter entre esta variación y la siguiente . En el aspecto armónico emplea ahora la sensible con séptima disminuida del segundo grado, en el tercer compás, y al igual que en las anteriores, en los compases 6 y 7, la dominante con novena.

Las variaciones 10 y 11 son idénticas en contenido musical; teniendo la mano izquierda ,en la número 10, la figuración melódica en treinta y dosavos, y en la número 11, esto mismo pero ahora en la mano derecha; la armonía no es idéntica, la número 10, tiene en el tercer compás a la sensible con séptima disminuida de la subdominante y la número 11, en el mismo lugar, presenta cambios en los compases 6 y 7 a la dominante con novena y después con séptima; esta variación termina dejándonos ahora a la melodía del tema original; si bien, ahora es presentada de una manera escueta, sin ornamentos melódicos pero con el ritmo modelo. La principal cualidad de ésta variación, que se presenta hasta la número dieciseis, -12 a 16-; es el cambio al modo homónimo mayor: do mayor. La melodía en la voz inferior se distingue ahora por su tendencia melódica ascendente. El carácter luminoso y tranquilo, produce un efecto tímbrico-colorístico, el

cual confiere a la obra una impresión de contraste con respecto a las variaciones anteriores.

En éste nuevo modo mayor, también se producen modificaciones armónicas : en el tercer compás, Beethoven usa la sensible con séptima disminuida del segundo grado, para resolver, en el siguiente compás, al segundo grado menor .En el quinto compás, utiliza un acorde alterado cromáticamente: la dominante con séptima con la fundamental ascendida de la dominante. Para finalizar no emplea la cadencia IV-V-I sino, simplemente V con séptima-I.

Las variaciones 13 y 14 están emparentadas entre sí, al manejar a la melodía del tema con la mano izquierda, mientras que la mano derecha ejecuta fórmulas melódicas en dieciseisavos. La diferencia entre ellas, radica por un lado, en que en la variación 14 emplea el recurso técnico de las notas dobles en ambas manos, mientras que en sus respectivas armonías la número 13 utiliza de nuevo a la sensible con séptima disminuida del segundo grado en el compás tres, mientras que en el compás número cinco, usa la sensible con séptima disminuida del tercer grado menor en el primer tiempo del compás, y en el segundo y tercero coloca a la dominante, con séptima también , del tercer grado menor. En el sexto compás resuelve al tercer grado menor para desembocar, un tiempo después, en la dominante con séptima correspondiente al segundo grado; para finalizar con una cadencia del tipo ii-V -I. En la variación 14, en el tercer compás localiza a la dominante con séptima de la subdominante; el cuarto

compás contiene a la sensible con séptima disminuida del tercer grado menor, para resolver, en el compás inmediato posterior, a la mediante o tercer grado; éste es seguido por el sexto grado y termina con una cadencia igual a la de la variación anterior.

Las variaciones 15 y 16 también están basadas en un patrón similar; ésta vez son figuraciones de acordes arpegiados en la mano izquierda, mientras que la voz superior en la mano derecha está en octavas, ya sea en forma de tresillos sincopados, - variación 15 -, o de dieciseisavos con silencio, en el primer dieciseisavo de tiempo.

Con la siguiente variación, - 17 -, restablece el modo original de la obra, - do menor -, y se acerca un poco a la armonía del modelo original; hay cambio en el quinto compás con la dominante con séptima de la dominante. Por lo que al estilo se refiere, está construida con base en la cabeza de la melodía, tratada en forma de imitación libre, lo cual hace pensar en una pequeña invención.

En la variación 18, el compositor parte de cierta configuración rítmico/melódica, propia de la melodía inicial, y la desarrolla durante el transcurso de la variación; la armonía permanece más estable al no mostrar cambios armónicos con respecto de la variación anterior.

Las variaciones 19, 20 y 21 se desarrollan con base en tresillos de dieciseisavos, en la número 19, en forma de arpeggios y en las siguientes, como escalas en forma de bordados sucesivos; la marcha armónica no manifiesta cambios con referencia a la

variación anterior.

La variación 22 es un ejemplo de variación contrapuntística al ser un canon a la octava; el tema se destaca por su gusto por la escala ascendente. La armonía derivada de este canon produce algunos cambios, por ejemplo, en el tercer compás emplea a la subdominante menor del cuarto grado y en el quinto compás, mediante el empleo de la escala melódica menor, se forma un sexto grado disminuido. Desde aquí llegamos a la tónica por medio del acorde de sensible.

El estilo homofónico de la variación 23, pone de manifiesto la naturaleza descendente y cromática del bajo, el cual se había restablecido desde la variación 20; armónicamente emplea, en el tercer compás a la sensible con séptima disminuida para después terminar con la cadencia V con novena -i .

La variación 24 se construye valiéndose nuevamente de tresillos que forman acordes rotos y notas repetidas; nos recuerda un poco a la variación número 1 en su configuración y a la número 4 por su aspecto tranquilo.

Podemos afirmar que el compositor tenía en mente una especie de reexposición, o de simple equilibrio temático dentro de su serie de variaciones.

Con la siguiente variación, - 25 -, tenemos la impresión que nos dejara la variación 4, como lo son las notas repetidas en la voz superior, -a pesar de estar ornamentadas-, y la voz inferior. El curso armónico es análogo al que encontramos en la variación 23.

La pareja formada por las variaciones 26 y 27, tiene un carácter común : desafiante y viril. éste se manifiesta por medio de acordes en f y por la articulación clara de las notas dobles; la armonía es igual en los dos casos ; aunque es muy parecida a la de la variación 20, con la excepción de que la subdominate siempre será menor.

Como elemento de contraste, el autor sitúa alternadamente variaciones de carácter opuesto. Tal es el caso de las variaciones 28 , 29 y 30: calma / agitación / calma , respectivamente. La armonía inherente a cada una, difiere entre sí, pero siempre presenta acordes semejantes a los empleados en otras variaciones.

En la variación 31 recupera la melodía original, esta vez acompañada por una rápida figuración arpegiada de los acordes del bajo; la marcha armónica se asemeja cada vez más a el modelo original; el final de esta variación nos introduce directamente a la última variación , la cual transforma a los motivos rítmico/melódicos fundamentales, de tal manera que pareciese se ha desencadenado un huracán. Beethoven añade una coda, compuesta de una extensión de diez compases a modo de interludio, él cual conecta con otra variación, que a su vez es extendida por medio de una cadencia evitada, hasta desembocar en una coda, subdividida esta vez, en tres secciones pequeñas. El sustento armónico está basado en empleo de los acordes acostumbrados en el transcurso de la obra .Este hecho le confiere unidad formal y armónica, sin caer jamás, en clichés o redundancias estilísticas.

IV.- El Impromptu N°3 en si bemol mayor Op. 142 de F.P. Schubert.

El lugar predominante que alcanzaron las formas o procesos de variación en Beethoven, no corrieron con la misma suerte en el caso de Schubert; esto no significa que su obra no contenga un buen número de series de variaciones. En su estilo, si bien, en algunos casos emplea elementos virtuosísticos; al compararse éstos, con los rasgos lírico/románticos schubertianos, vemos a los primeros relegados a un segundo plano. En éste momento histórico se venía desarrollando, simultáneamente a la forma 'sonata', la 'pieza de carácter', la que se basaba, muchas veces, en un argumento programático o externo. Podemos citar como ejemplo, de este desarrollo, a las "Bagatelas" de Beethoven, a los "Lieder" sin palabras de Mendelssohn y a los "Momentos Musicales" e "Impromptus" de Schubert. La 'pieza de carácter' se distinguía por sus pequeñas dimensiones, no comparables a una 'sonata', y por su espontaneidad musical.

Los cuatro "Impromptus" OP. 142, - D. 935-, fueron planeados como sucesores de la serie anterior de "Impromptus" Op. 90. Tomando como modelo a sus sonatas, podemos pensar en una gran sonata en fa menor con cuatro movimientos¹². El aspecto más sobresaliente de este grupo, lo forman las relaciones tonales entre cada pieza: Allegro moderato en fa menor; Allegretto en la

¹²Kirby, F.E., A Short History of Keyboard Music, New York, The free press, 1966, p.270.

bemol mayor; Andante en si bemol mayor y Allegro scherzando en fa menor. Asimismo es importante notar la indicación agógica de cada una, al pensar en una forma 'sonata'.

El "Impromptu" No. 3 es una pieza del género **tema con variaciones**; esta es una forma musical no asociada hasta entonces con la 'pieza de carácter'. Una de las cualidades de la obra es su libertad en el uso de la sorpresa armónica.

El compositor construye cinco variaciones y una codetta, sobre un tema empleado en varias ocasiones por él: en el segundo entreacto de "Rosamunde" y en el cuarteto de cuerdas en la menor.

Este tema se caracteriza por su sencillez, dulzura y carácter danzable; esta escrito en forma binaria-ternaria | : a : || : b a' : | , en donde a' es variada; el acompañamiento sigue un modelo rítmico/melódico regular. La primera parte , en tono de si bemol mayor, es de ocho compases de duración. Está dividida a la mitad , - cuatro compases , por una cadencia en la región de la dominante, para repetir el tema y finalizar ésta vez en la tónica. La parte b comienza en la región del relativo menor , - sexto grado menor -, con el mismo dibujo rítmico que en a ; a la mitad de esta segunda parte, repite la cabeza del tema, variando el final para conferirle mayor estabilidad y reposo en la tónica; después hace una extensión cadencial de dos compases

El grupo de variaciones se adhiere al esquema arriba descrito, a excepción de la número 4, en donde la extensión cadencial consta de cuatro compases.

THEMA.

Andante.

B^b I I₆ V₃ V₇ I IV₄₆ V₇-V V₇

etc.

La variación número 1 es de naturaleza figurativa; la melodía se hace más inquieta, al cifrarse en el ritmo de octavo con puntillo/ dieciseisavo y moverse por grados conjuntos, ocasionando así, gran número de apoyaturas melódicas. Las sincopas en la mano izquierda, en la voz del tenor, resaltan esta idea de inquietud y ansiedad; amén de introducir algunos cambios armónicos que agudizan éste efecto.



En la variación 2, distinguimos el carácter danzable que le ha sido conferido a la melodía, la cual, es contrastada por un desarrollo armónico sincopado. La melodía ha sufrido transformaciones rítmicas y melódicas que enfatizan la idea de una danza. El aspecto armónico se mantiene más o menos estable con respecto al original.



Schubert recurre al cambio de modo al homónimo menor en la variación 3. Por la profusión de acordes/ apoyatura, aumenta el temperamento intenso y dramático de esta variación. La sensación de agitación y tormenta, es provocada por la configuración

armónico/melódica en tresillos en la mano izquierda. La segunda parte es de un dramatismo extrovertido y pasional. Se sirve de cambios de color contrastantes por medio del uso consecutivo de acordes mayores y menores, tanto en la melodía como en el acompañamiento. Hay cambios considerables dentro del aspecto armónico interno, que no modifican la estructura general.



Nos encontramos con una sorpresa armónica en la variación número 4, al estar ésta en el tono de sol bemol mayor, el cual está bastante alejado del tono original, - si bemol mayor-, pero, si tomamos como punto de referencia inmediata, no a el tema original, sino a la variación anterior, concluimos, que en relación a ésta es el sexto grado, -mayor -, de si bemol menor ó la subdominante correspondiente al relativo mayor, - re bemol mayor-, de si bemol menor.

Es especial la fluidez que le confiere la figuración armónica en dieciseisavos, - disminución rítmica del acompañamiento original-, y que transita a través de ambas manos, mientras la melodía, de manera afín recorre la variación, ofreciendo al oyente la combinación de nuevos elementos rítmico/melódicos y recuerdos de giros musicales propios del tema original. Armónicamente, presenta una ampliación en el número de

compases para reestablecer el tono original y preparar el terreno para escuchar la última variación, - número 5 - .

VAR. IV.

etc.

En ella aparece nuevamente el acompañamiento sincopado presente antes en la variación 2 , al igual que el espíritu ligero y danzable presente en ésta .La melodía asciende y desciende a lo largo del teclado, en figuras de tresillo de dieciseisavos, lo cual propicia un efecto comparable al de cascadas y remolinos .

VAR. V.

etc.

Estas escalas descienden poco a poco hasta que , después de una pausa, que nos mantiene en suspenso, reconocemos el tema modelo. Este es tocado, para finalizar y a manera de coda, en forma y estilo de coral instrumental.

Piu lento.

V.- "Andante con variaciones" en fa menor Hob. XVII/6 de F.J. Haydn.

La labor creadora de Haydn tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII, periodo decisivo en la evolución musical. Haydn sentó las bases del estilo vienés, además de fijar la estructura idónea de la 'sonata' y de la 'sinfonía' clásicas. En sus 'cuartetos' logró grandes obras, en donde pueden apreciarse las cualidades de Haydn como compositor. En su música, -tocó casi todos los géneros musicales-, notamos ya un sentimiento claramente prerromántico.

Este autor emplea la técnica de variación en gran número de sus obras; tomó como modelo a las variaciones de C.F.E. Bach, imprimiendo en las propias su especial predilección por la variación melódica.

Es característico en su música combinar el rondó y las variaciones: A B A' C A'...', al igual que utilizar dos temas contrastantes, - mayor y menor o viceversa-, y variarlos alternadamente. Esto derivó posiblemente del 'chaconne/ rondeau', danza en donde se alternaban variaciones del refrán con variaciones del couplet.

Esta obra, están construidas con base en la forma de la doble variación; en ella son combinadas variaciones sobre dos

temas, muchas veces desarrollando al segundo tema a partir de la forma básica del primero. Haydn elabora dos variaciones sobre cada tema, y para concluir, desarrolla una última variación/coda sobre el primer tema en modo menor.

En el manuscrito original está intitulada como "Sonata" ; en una copia de éste, Haydn escribe: "un piccolo Divertimento/ scritto e composto / per la/ Stimatissima signora /del Ployer."; en la primera edición de Artaria, publicada en 1799, aparecen bajo el título de : "Variations pour le Clavecin ou Piano/Forte ... dediées a Madame la Baronne Josephe de Braun". El primer nombre se corresponde con la extensión e importancia de la obra, mientras que el de "Andante con Varazioni", describe de manera precisa la forma y carácter de la obra.

El primer tema consta de dos partes, la segunda desarrollada con base en la primera ; la característica más sobresaliente de este tema es el contraste rítmico/ melódico de los dos componentes básicos del tema: el primero, presentado por la mano izquierda, maneja en general dos voces y está compuesto por el motivo del suspiro. La mano derecha introduce al segundo, que es una melodía construida por un acorde roto descendente y notas repetidas con ritmo de dieciseisavo con puntillo/ treintaidosavo. A través del tema los dos personajes intercambian el registro, y será, en especial, elaborado el segundo en la segunda parte del tema . Podemos aplicar aquí, como ejemplo, la idea del destino implacable , plasmado en la música.

Andante

El tema en modo mayor, -fa mayor-, posee una línea melódica ascendente y ornamentada; ella contrasta con la idea musical anterior al ser de tipo tranquilo y optimista. También consta de dos partes equilibradas.

etc.

La primera variación del primer tema respeta a la línea musical del suspiro, y transforma a la otra por medio del empleo de silencios y sincopas. El ambiente es asimismo un poco sombrío.

etc.

La primera variación del segundo tema se distingue por ornamentar con trinos y grupetos a la melodía, sin que por ello se modifique su carácter optimista y sencillo.



En la segunda variación del primer tema, observamos una transformación rítmico/melódica en la melodía, la cual estará fundamentada ahora en escalas y arpeggios mientras que el acompañamiento, al igual que en la variación anterior de este tema, permanece más o menos constante.



etc.

La segunda variación del segundo tema, transcurre aprovechando las características originales del tema, adornándolo melódicamente en estilo decorativo.

Regresamos a el tema original, sólo que esta vez el compositor evita la cadencia que nos conduciría a la tónica, y nos lleva, en este caso, a una amplia variación/coda basada en el motivo rítmico del primer tema :dieciseisavo con puntillo/ treintaidosavo, el cual es tratado en forma armónica muy libre, empleando recursos del estilo de una 'tocata' o 'preludio' propios del Barroco, debido a la libertad formal y de improvisación que presenta.

Para finalizar, retoma el motivo de la segunda mitad de la segunda parte, correspondiente al tema original, y lo conduce, en forma de acordes de gran tensión dramática hacia el desenlace en la tónica mayor, con el motivo original del primer tema en modo menor.

178
(167)

etc.

184
(173)

etc.

193
(182)

etc.

195
(184)

etc.

209
(198)

Fine
laus Deo

VI.-BIBLIOGRAFIA

Atlas zur Musik. Systematischer Teil-Historischer Teil: Von den Anfängen bis zur Renaissance. Band 1, Deutschland, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986. 340p.

COPLAND, Aaron; Como escuchar la música., tercera edición , F.C.E., Breviarios, México, 1955, 202p.

FERGUSON, Howard; Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century. , Oxford University Press, London, 1979, 213pp.

GOETSCHLIUS, Percy; The Larger Forms of Musical Composition. Ed. G. Schirmer, New York , 1915, 187pp.

HODEIR, André; Les formes de la musique. Col. Que sais-je N 470, Presses Universitaires de France , Paris, 1966, 124pp.

KIRBY, F.E., A Short History of Keyboard Music. The Free Press, New York, 1966, 464pp.

SACHS, Curt, Eine Weltgeschichte des Tanzes. Dietrich Keimer/Ernst Vohsen, Berlin, 1933, 325pp.

SALAZAR, Adolfo, La danza y el ballet. F.C.E., Breviario N6, México, 1949, 262 pp.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited, London, 1980, Vol. III, VII, XI, XIX; 22500pp.