



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

- NOTAS AL PROGRAMA -

Opción de tesis que presenta

Virginia Covarrubias Ahedo

como parte de los requerimientos
para obtener el título de

Licenciada Instrumentista en Piano

281461

México D.F., diciembre de ~~2000~~

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PROGRAMA

- **Concierto Italiano, BWV 971**
Allegro
Andante
Presto
J. S. Bach
(1685-1750)

- **Sonata en re menor, Op. 31 No. 3, "La tempestad"**
Allegro
Adagio
Allegretto
L. V. Beethoven
(1770-1827)

- **Scherzo Op. 20 No. 1**
F. Chopin
(1810-1849)

- **Tres danzas argentinas**
1. Danza del viejo Boyero.
2. Danza de la moza donosa.
3. Danza del gaucho matrero.
Alberto Ginastera
(1916-1983)

- **Scherzo**
Mario Ruiz Armengol

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

Concierto Italiano BMW 971

Fa Mayor
1734

El concierto Italiano forma parte de la segunda serie del *Klavierübung* o "ejercicios para el teclado". Con el nombre original de *Concerto nach Italiänischen Gusto*, este concierto es uno de las pocas obras publicadas en vida por el compositor.

El *Klavierübung*, en su forma completa, fue escrito entre 1726 y 1742 y se divide en las siguientes partes:

- Klavierübung* I: Seis Partitas Clavecín
- Klavierübung* II: Concierto Italiano y Obertura Francesa Clavecín de 2 teclados
- Klavierübung* III: Música para Organo (himnos católicos) - Organo
- Klavierübung* IV: Variaciones Goldberg- Clavecín de 2 teclados

La segunda serie fue publicada en 1734 con la siguiente portada:

Segunda parte de los ejercicios para teclado
Consta de: Concierto al estilo Italiano y Obertura al estilo Francés
Para clavecín de dos teclados
"compuesto para amantes de la música y el refrescamiento de su espíritu
Por
Johann Sebastian Bach
Maestro de capilla de su alteza el Príncipe "Save-Weissenfels"
Y director de capilla en Leipzig
Publicado por: Christofer Weigel Junior.

Esta publicación tuvo dos objetivos. El primero, ofrecer composiciones originales para clavecín imitando los estilos más populares de la época: el concierto y la obertura. El segundo, presentar un estilo contrastante no solo en forma musical sino también en tonalidad y modo.

Las tonalidades elegidas para la segunda parte del *Klavierübung*, Fa Mayor para el Concierto y Si menor para la Obertura, son particularmente notables por su restringido uso en estos estilos. Como se observa en la portada, estas dos piezas fueron escritas para un tipo de clavecín de "dos manuales" o dos teclados. Esta decisión encuentra su lógica al observar el funcionamiento del mismo y su capacidad en cuanto a contrastes sonoros inmediatos (dinámicas) se refiere. El *Concierto Italiano*, en su primer y último movimientos, requiere de este funcionamiento para lograr el contraste entre las secciones escritas a modo de "solo" y las escritas a modo de "tutti" (orquesta). Para el segundo movimiento, este mecanismo da un brillo muy particular a la florida melodía, manteniendo un acompañamiento armónico controlado en un matiz más delicado. Estos requerimientos sonoros son encontrados también en la Obertura Francesa que se incluye igualmente en el *Klavierübung II*.

El *Concierto Italiano* sigue muy de cerca el modelo del concierto para solista y orquesta utilizado a principios del siglo XVIII. Consta de un primer y tercer movimientos basados en el formato del *ritornello*. Por su parte, el segundo movimiento presenta una ornamentada línea melódica soportada armónicamente por un acompañamiento en forma de *ostinato* en el registro medio y grave. Es cierto que en el año de 1735 este estilo era bien conocido, pero la aportación de Bach consistió en la forma en que prescindió de la orquesta.

En 1745 Johan Adolph Scherbe, crítico musical, publicó en su revista "*Der Crischer Musicus*" lo siguiente:

"...Finalmente debo mencionar que esos conciertos han sido escritos para instrumentos solos sin acompañamiento de otros. Hay algunos conciertos en este estilo, pero resalta prominentemente el concierto para clavecín publicado por el famoso autor Bach de Leipzig. Esta escrito en la tonalidad de Fa Mayor. ¿Quién se atreve a decir que este concierto no es un modelo de la forma concierto? ...por el momento debemos admitir que hay pocos conciertos tan bien diseñados en ejecución..."

En efecto, el *Concierto Italiano* es una obra maestra que refleja el gran músico orquestal, organista y maestro en la forma del concierto que Bach fue.

El primer movimiento *Allegro*- nos recuerda en sus primeros compases un robusto y vigoroso "*Tutti*" con toda la energía del estilo italiano orquestal, mientras que la línea motívica interpretada por el solista se enfrenta de un modo casi independiente a la "contraparte orquestal".

El segundo movimiento *Andante*- es un *lied* extremadamente ornamentado con brillo y libertad. El acompañamiento es lírico, casi dramático y sincopado. La línea melódica es extremadamente generosa y parece desenredarse al final del movimiento, encontrando finalmente el reposo armónico.

En el tercer movimiento *-Presto-* encontramos nuevamente la calidad del concierto Italiano con una voluntaria y decidida oposición entre el solista y la orquesta. Este final está coloreado con el sentimiento del jubileo; equilibrado y libre, lírico y serio, clásico y entusiasta. Es interesante la manera en que retoma la tonalidad original haciendo uso de un inesperado *si^b* viniendo de una escala de la menor.

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

SONATA Op. 31 No. 2, "La Tempestad"

Re menor
1802

Las sonatas del Op. 31 son el primer trabajo del segundo periodo composicional de Beethoven. En este periodo el compositor extiende las dimensiones de la sonata, dando a ésta una forma más libre. Se puede decir que las sonatas de este opus son casi experimentales. Beethoven prueba las dimensiones de su nuevo estilo, explorando la similitud de los temas melódicos y patrones rítmicos entre un movimiento y el otro, haciendo cambios drásticos en cuanto a lo que el *tempo* y armonía se refiere.

"*La Tempestad*" es la única sonata escrita en la tonalidad de Re menor por Beethoven. Ha sido comparada con la *Appassionata*, escrita 4 años después. Ciertamente se puede encontrar similitud en algunos pasajes agitados, cambios de *tempo* y carácter, pero esta sonata (*La Tempestad*) es un trabajo más joven y emocionalmente de mayor contenido. En alguna ocasión Schindler, amigo cercano pero por conveniencia de Beethoven, le preguntó respecto al título y similitud de estas sonatas. Beethoven contestó: "*Leed La Tempestad de Shakespeare*". Esta respuesta es una importante guía, pero no esclarece por completo el carácter tempestuoso y los cambios anímicos en ambas sonatas. Dado que las conexiones entre ambos géneros artísticos requerirían un análisis profundo por separado, podemos limitarnos a mencionar que la inspiración emocional de la sonata *Tempestad* se podría conectar con el conflicto entre los actos de control malicioso, amor y perdón que se dan entre los personajes de la obra de Shakespeare.

En el primer movimiento de la sonata son sumamente innovadores los dramáticos y opuestos cambios de *tempo*. La manera en que el compositor hace uso de

En el tercer movimiento *-Presto-* encontramos nuevamente la calidad del concierto Italiano con una voluntaria y decidida oposición entre el solista y la orquesta. Este final está coloreado con el sentimiento del jubileo; equilibrado y libre, lírico y serio, clásico y entusiasta. Es interesante la manera en que retoma la tonalidad original haciendo uso de un inesperado *si^b* viniendo de una escala de la menor.

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

SONATA Op. 31 No. 2, "La Tempestad"

Re menor
1802

Las sonatas del Op. 31 son el primer trabajo del segundo periodo compositivo de Beethoven. En este periodo el compositor extiende las dimensiones de la sonata, dando a ésta una forma más libre. Se puede decir que las sonatas de este opus son casi experimentales. Beethoven prueba las dimensiones de su nuevo estilo, explorando la similitud de los temas melódicos y patrones rítmicos entre un movimiento y el otro, haciendo cambios drásticos en cuanto a lo que el *tempo* y armonía se refiere.

"*La Tempestad*" es la única sonata escrita en la tonalidad de Re menor por Beethoven. Ha sido comparada con la *Appassionata*, escrita 4 años después. Ciertamente se puede encontrar similitud en algunos pasajes agitados, cambios de *tempo* y carácter, pero esta sonata (*La Tempestad*) es un trabajo más joven y emocionalmente de mayor contenido. En alguna ocasión Schindler, amigo cercano pero por conveniencia de Beethoven, le preguntó respecto al título y similitud de estas sonatas. Beethoven contestó: "*Leed La Tempestad* de Shakespeare". Esta respuesta es una importante guía, pero no esclarece por completo el carácter tempestuoso y los cambios anímicos en ambas sonatas. Dado que las conexiones entre ambos géneros artísticos requerirían un análisis profundo por separado, podemos limitarnos a mencionar que la inspiración emocional de la sonata *Tempestad* se podría conectar con el conflicto entre los actos de control malicioso, amor y perdón que se dan entre los personajes de la obra de Shakespeare.

En el primer movimiento de la sonata son sumamente innovadores los dramáticos y opuestos cambios de *tempo*. La manera en que el compositor hace uso de

los acordes arpegiados (dominantes en primera inversión) en el *a tempo largo* permite crear un efecto de gran contraste al verse interrumpidos en el *-allegro-* por la turbulenta línea del bajo. Ésta misma se acompaña de tresillos agitados en dos notas, en oposición a una expresiva melodía en el registro agudo. Todo lo anterior crea un dramático diálogo. La ambigüedad entre ambos *tempos*, permite a Beethoven hacer uso de una *cadencia* (Re menor) a modo de preparación para el regreso a los acordes arpegiados. Como una variante, Beethoven llega al clímax de este movimiento transformando esta sección en un recitativo, creando un misterioso ambiente de "oasis temporal". Este recitativo, también en la tonalidad de Re menor, fue motivo de inspiración para el famoso recitativo "*O Freunde nicht diese Töne!*", destinado a la voz del tenor en el movimiento final de la Novena Sinfonía.

Beethoven incorpora el recitativo a la forma sonata. Lo hace como un momento de profunda reflexión para proveer, así como en la Novena Sinfonía se da un camino al utópico plano de la *Oda a la alegría*-, un punto de partida para el jubiloso final.

El segundo movimiento *-Adagio-* transforma elementos *Allegro* inicial de la sonata a un brillante y cálido contexto, en el que el uso de los arpeggios ahora descansa en una estable tónica (si^b Mayor). La punteada melodía en el registro agudo es una reminiscencia del recitativo del primer movimiento. Los libres y líricos períodos de este movimiento son eslabones unidos por misteriosos *treintaidosavos* de la mano izquierda, que asemejan el redoble de un bombo. Al final de este movimiento, la *cadencia* termina con un motivo en forma de pregunta en el registro agudo, encontrando respuesta en un si^b escrito en el registro más grave.

En el *-Allegretto-* final en re menor, Beethoven depura el recurso de acordes arpegiados por medio de un ritmo en movimiento perpetuo, dejando atrás la retórica y el diálogo que caracterizó los primeros movimientos. Este movimiento abre una inusual dimensión en la que no encontramos la expresión espontánea y humana sino una objetiva y controlada sucesión armónica y rítmica.

SCHERZO Op. 20 NO. 1

Si menor

1830

La palabra italiana *scherzo* se refiere a un carácter juguetón, alegre o jocoso. Aunque la palabra fue aplicada a piezas musicales incluso antes de los tiempos de Bach, la forma como tal fue desarrollada por Beethoven con gran amplitud y sustancia musical, tomando el lugar que anteriormente ocupaba el *Minuet*.

Chopin retoma y renueva la forma usada por el genial Beethoven, usando al mismo tiempo el *Minuet* y el *Rondo*, pero sin mantener el carácter de ambos. En manos de Chopin, el *scherzo* es una nueva creación a manera de poema trágico, particularmente revelador de sus conflictos personales.

El *Scherzo No. 1* fue compuesto en Viena en 1830 durante un período deprimente dentro de la vida del compositor. Se encontraba en su segunda visita en la capital de Austria, en donde socialmente fue recibido con gran entusiasmo. Desgraciadamente, no encontró el mismo entusiasmo en el ámbito profesional. En Noviembre de 1830 Rusia invadió Polonia y Chopin atravesó por una época de grandes temores, atormentándose al no saber del bienestar de su familia, amigos y su querida Constanza. ¿Podría tomarse al *Scherzo No. 1* como un reflejo de su estado emocional durante este periodo?. Si fuera así, el *Scherzo* tendría una tendencia hacia un carácter indeciso, triste e inestable. Por supuesto, esto no puede ser dicho con respecto a esta obra.

Desde otro punto de vista, el componer música mediante una aflicción puede esclarecer confusiones internas. A su vez, el acto de componer música mediante una aflicción personal puede ser sumamente catártico. Es claro que este proceso composicional no es por ningún modo simple. Sin embargo, estas consideraciones pueden ayudar a comprender la complejidad de un genio musical y su obra.

Los *scherzos* de Chopin tienen usualmente dos temas contrastantes, cada uno desarrollado y después recapitulado alrededor del *Trio* o sección intermedia, que usualmente consta de un tema. En el *Scherzo No. 1* Chopin utiliza un segundo tema en el *Trio*, tomado de una vieja canción popular navideña: "*Duerme pequeño Jesus*".

El material principal de este *Scherzo* consiste de dos ideas contrastantes. La primera, una frase construida por medio de una progresión armónica construida a

manera de acordes quebrados, formando (mediante segundas descendentes) una melodía en forma de zigzag. El efecto que se obtiene es el de una flama en abrupta ascendencia. La segunda idea es un elocuente diálogo en la sección *Tema-Cadenza*, que produce un efecto de descanso, reposo y cuestionamiento después de haber llegado al clímax de la primer sección.

El *Trio* consta de dos temas, el segundo, como antes fue mencionado, es tomado de un villancico Polaco: "*Lulajze Jezuni*" o "*Duerme pequeño Jesus*". Chopin dio a esta melodía un acompañamiento delicado a modo de campanas. Esta sección es tierna y melancólica. Schumann se refirió a ella como "*el placer cubierto por un velo negro*". Esta parte termina con una coda llena de tensión y dramatismo (algunas figuras de esta Coda fueron adaptadas a los Scherzos Op. 31 y Op. 39) y es interrumpida violentamente por los acordes utilizados en la introducción, dando paso a la sección "A", o de recapitulación, que se repite sin variación. La Coda final es brillante y virtuosa.

ALBERTO GINASTERA 1916-1983

DANZAS ARGENTINAS

1937

Bendecido con una inteligencia musical única, Ginastera es capaz de emplear cualquier técnica y adaptarla en función de su música. Ocasionalmente, toma melodías folklóricas de su país y las usa temáticamente, desarrollándolas a un nivel altamente refinado, armónica y rítmicamente.

Ginastera describió los periodos de su proceso composicional de la siguiente manera:

1. Nacionalismo Objetivo
2. Nacionalismo Subjetivo
3. Nacionalismo Neo-expresionista

En su período más temprano, Ginastera captura el espíritu argentino en sus danzas y canciones folklóricas. Esta música "*criolla*" porta la rica cultura latinoamericana, africana y europea, la cual es una herencia invaluable para el compositor.

manera de acordes quebrados, formando (mediante segundas descendentes) una melodía en forma de zigzag. El efecto que se obtiene es el de una flama en abrupta ascendencia. La segunda idea es un elocuente diálogo en la sección *Tema-Cadenza*, que produce un efecto de descanso, reposo y cuestionamiento después de haber llegado al clímax de la primer sección.

El *Trio* consta de dos temas, el segundo, como antes fue mencionado, es tomado de un villancico Polaco: "*Lulajze Jezuni*" o "*Duerme pequeño Jesus*". Chopin dio a esta melodía un acompañamiento delicado a modo de campanas. Esta sección es tierna y melancólica. Schumann se refirió a ella como "*el placer cubierto por un velo negro*". Esta parte termina con una coda llena de tensión y dramatismo (algunas figuras de esta Coda fueron adaptadas a los Scherzos Op. 31 y Op. 39) y es interrumpida violentamente por los acordes utilizados en la introducción, dando paso a la sección "A", o de recapitulación, que se repite sin variación. La Coda final es brillante y virtuosa.

ALBERTO GINASTERA 1916-1983

DANZAS ARGENTINAS

1937

Bendecido con una inteligencia musical única, Ginastera es capaz de emplear cualquier técnica y adaptarla en función de su música. Ocasionalmente, toma melodías folklóricas de su país y las usa temáticamente, desarrollándolas a un nivel altamente refinado, armónica y rítmicamente.

Ginastera describió los periodos de su proceso composicional de la siguiente manera:

1. Nacionalismo Objetivo
2. Nacionalismo Subjetivo
3. Nacionalismo Neo-expresionista

En su período más temprano, Ginastera captura el espíritu argentino en sus danzas y canciones folklóricas. Esta música "*criolla*" porta la rica cultura latinoamericana, africana y europea, la cual es una herencia invaluable para el compositor.

Otro aspecto importante de su primer período, es el simbolismo musical de las "pampas" (interminables millas de territorio pastoso y vivo, en el norte de Argentina) y sus legendarios "Gauchos". Podemos encontrar el espíritu de estas tierras especialmente en los movimientos lentos llenos de añoranza y en el acompañamiento a modo de guitarra que utiliza en estos.

Las Danzas Argentinas son el primer trabajo publicado por el compositor (1937) y pertenece al primer período -Nacionalismo Objetivo-. En la primer danza, "Danza del viejo boyero", encontramos el recurso de la bitonalidad, usando en la mano derecha las teclas blancas del piano y en la izquierda las teclas negras, todo con un enérgico ritmo.

La segunda, "Danza de la mosa donosa", alude a la soledad de las pampas. Es una canción encantadora y tierna con un acompañamiento al estilo "cantalejo".

La tercera, "Danza del gaucho matrero", contiene un carácter rítmico constante. Puede decirse que Ginastera, en este sentido, es la versión latinoamericana de la tradición en Bartok y Stavinsky. Esta danza nos recuerda a lo boleadores del norte de Argentina.

MARIO RUIZ ARMENGOL 1914

SCHERZO

Si menor
1981-1984

El Maestro Mario Ruíz Armengol nace en la ciudad de Veracruz el 17 de Marzo de 1914. Su profunda intuición lo enfrenta al piano a los ocho años de edad. A los 16 años, formando parte del grupo fundador de la XEW, empieza a adquirir fama como compositor y director de Orquesta. En 1936 toma clases de armonía y contrapunto con el Maestro José Rolón. En 1948 conoce al Maestro Rodolfo Halffter, quién lo motiva a iniciarse en la composición musical de tipo formal. Como resultado de esta instrucción, el maestro Armengol compone los "siete ejercicios de composición y armonía", que son la piedra angular de su vasta producción musical.

Entre muchos de los reconocimientos que la comunidad internacional le ha otorgado, destaca el ser considerado "Mr. Harmony" por músicos de la talla de Duke Ellington, Bill May y Claire Fischer, entre otros. Dicho homenaje que quedó plasmado en diversas grabaciones de la época.

Otro aspecto importante de su primer período, es el simbolismo musical de las "pampas" (interminables millas de territorio pastoso y vivo, en el norte de Argentina) y sus legendarios "Gauchos". Podemos encontrar el espíritu de estas tierras especialmente en los movimientos lentos llenos de añoranza y en el acompañamiento a modo de guitarra que utiliza en estos.

Las Danzas Argentinas son el primer trabajo publicado por el compositor (1937) y pertenece al primer período -Nacionalismo Objetivo-. En la primer danza, "Danza del viejo boyero", encontramos el recurso de la bitonalidad, usando en la mano derecha las teclas blancas del piano y en la izquierda las teclas negras, todo con un enérgico ritmo.

La segunda, "Danza de la mosa donosa", alude a la soledad de las pampas. Es una canción encantadora y tierna con un acompañamiento al estilo "cantalejo".

La tercera, "Danza del gaucho matrero", contiene un carácter rítmico constante. Puede decirse que Ginastera, en este sentido, es la versión latinoamericana de la tradición en Bartok y Stavinisky. Esta danza nos recuerda a lo boleadores del norte de Argentina.

MARIO RUIZ ARMENGOL 1914

SCHERZO

Si menor
1981-1984

El Maestro Mario Ruíz Armengol nace en la ciudad de Veracruz el 17 de Marzo de 1914. Su profunda intuición lo enfrenta al piano a los ocho años de edad. A los 16 años, formando parte del grupo fundador de la XEW, empieza a adquirir fama como compositor y director de Orquesta. En 1936 toma clases de armonía y contrapunto con el Maestro José Rolón. En 1948 conoce al Maestro Rodolfo Halffter, quién lo motiva a iniciarse en la composición musical de tipo formal. Como resultado de esta instrucción, el maestro Armengol compone los "siete ejercicios de composición y armonía", que son la piedra angular de su basta producción musical.

Entre muchos de los reconocimientos que la comunidad internacional le ha otorgado, destaca el ser considerado "Mr. Harmony" por músicos de la talla de Duke Ellington, Bill May y Claire Fischer, entre otros. Dicho homenaje que quedó plasmado en diversas grabaciones de la época.

La música del maestro abarca una amplia gama en estilo y forma. Ha impreso su arte dentro de las estructuras formales europeas como el Preludio, el Scherzo y la Sonata. Ha incursionado en el género de la música de cámara. También ha demostrado su capacidad y exquisito gusto en las formas modernas de la música americana contemporánea, llegando al ámbito de la canción popular mexicana y al caluroso y fresco concepto con que reviste el ambiente latino en sus Danzas Cubanas o la ternura que imprime en sus piezas infantiles. Las canciones románticas del maestro "Mayito", como cariñosamente lo llaman, son pródigas en aportaciones melódicas de gran sentido evocador y nostálgico. Siendo un extraordinario melodista, el maestro nos brinda una composición fresca, novedosamente armónica y que fluye con gran facilidad en términos de sensibilidad.

El *Scherzo* para piano fue escrito entre los años 1981 y 1984 en la ciudad de México, y fue dedicado al Maestro Roberto Pérez Vázquez, gran músico Mexicano dentro del ámbito de la música popular y entrañable amigo del compositor. En sus años tempranos y formativos, el maestro Armengol interpretó el *Scherzo Op.20 No.1* de Chopin. Es ésta la inspiración para componer su *Scherzo* años mas tarde.

Al igual que el primer *Scherzo* de Chopin, esta obra de Ruiz Armengol esta compuesta en la tonalidad de Si menor y es igual al de Chopin en cuanto a forma se refiere. La similitud que existe en el uso de los acordes y el agitado tema en la primer sección, nos confirma la fuente que dió origen de esta brillante obra. La introducción es reflexiva y rica en armonía, la melodía posterior surge de estos primeros acordes reposando en la tónica. La primera sección comienza con una agitada melodía (al igual que en el *Scherzo* de Chopin), acompañada de una línea melódica en el bajo que asciende y desciende de manera ordenada. Este acompañamiento es utilizado en la sección *b* del *trío*. Esta sección inicial es brillante y llama nuestra atención la manera en que el compositor hace surgir bellas melodías entre el rítmico y apresurado carácter de esta parte.

El *Trio-Danza* es tierno, seductor y rico en temática. Predomina el patrón rítmico del Danzón:



Armengol emplea este patrón rítmico a través del *Trio*, usando diferentes melodías en cada sección, pero manteniendo el carácter en todas ellas. El *Trio* termina con una Coda delicada y melancólica para recapitular la sección *A* del *Scherzo*, que se repite sin cambio alguno (tal como lo hace Chopin en su *obra*), llegando posteriormente a una virtuosa Coda final.