

6



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

Notas al programa

**Opción de tesis que para obtener
el título de Licenciado en piano**

P r e s e n t a

Cristina Guadalupe Montero Roura

Asesor: Mtro Paolo Mello

7/23/01



México, D. F.

Agosto 2001



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.

De manera muy especial al maestro Paolo Mello

En quien siempre encontré la palabra de aliento que me inspiró para realizar mis más grandes metas y el impulso para buscar grandes sueños. Sin la confianza que sembró en mí no podría seguir adelante. Gracias por todas sus enseñanzas, tiempo, apoyo, dedicación y paciencia. Lo quiero mucho.

Agradecimientos

A mis padres Héctor y Luz

Por su amor y por todo el tiempo que siempre me han dedicado, nunca los defraudaré.

A Héctor y Sergio

Quienes me han enseñado con su ejemplo a luchar incansablemente.

A mi maestro y amigo Duane Cochran

Un gran pianista, un gran maestro y un gran amigo. Gracias por ayudarme a lograr tantas metas.

Al maestro Gonzalo Ruiz- Esparza

Quien tan desinteresadamente me ayudó en la realización de éste trabajo, gracias por su amistad.

A la maestra Thusnelda Nieto

Como muestra de mi cariño.

A Raúl

Has estado junto a mí en todo momento, compartiendo siempre mis grandes sueños, apoyándome en todas mis decisiones. Gracias por tantos años felices... sin ti, mi vida no tendría ningún sentido: te amo.

INDICE

Programa para el examen profesional	1
J.S. Bach: <i>Partita No. 2 en do menor, BWV 826</i>	
Contexto histórico musical	2
Contexto histórico social	3
Análisis estructural	4
Federico Chopin: <i>Balada Op. 52, No. 4</i>	
Contexto histórico	11
Análisis estructural	12
Cuadro sinóptico del análisis estructural	15
Manuel M. Ponce: <i>Cuatro danzas mexicanas, para piano</i>	
Contexto histórico	18
Análisis estructural	20
Ludwig van Beethoven: <i>Concierto No. 3 en do menor, Op. 37</i>	
Origen del concierto	27
Contexto histórico social	28
Análisis estructural	29
Bibliografía	37

PROGRAMA PARA EL RECITAL DEL EXAMEN PROFESIONAL

Partita No. 2, en *do menor*, BWV 826

J.S. BACH
(1685 - 1750)

Sinfonia
Allemande
Courante
Sarabande
Rondeaux
Capriccio

Balada No.4, Op. 52

F.CHOPIN
(1810 - 1849)

Cuatro Danzas Mexicanas

MANUEL M. PONCE
(1882 - 1948)

I. Vivo - Meno mosso, espressivo
II. Vivo - Piú lento
III. Vivo - Meno mosso
IV. Vivo - Poco meno

Concierto No.3, en *do menor*, Op.37
para piano y orquesta

BEETHOVEN
(1770 - 1827)

Allegro con brio
Largo
Rondo. Allegro

J.S.Bach: *Partita No. 2, en do menor, BWV 826*

Contexto histórico musical

Bach nos deja tres grandes grupos de *suites* para teclado: seis *suites francesas*, seis *inglesas*, y seis *partitas*.

El vocablo francés *suite* significa serie, sucesión y deriva de *suivre* (seguir, acompañar). En música se refiere a una forma instrumental que consta de un conjunto de danzas.

Bach toma como modelo base para sus *suites* el concepto unitario que Froberger desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII, en Alemania, y que consiste en una sucesión de un grupo de danzas como esquema esencial:

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Introduce además, entre la *Sarabande* y la *Gigue*, otras danzas, llamadas galanterías, como *Bourrée*, *Gavotte*, *Minuet*, *Passepied*, o piezas no coreográficas como el *Aria*, *Scherzo*, *Rondo*, y *Capriccio*. Todas estas danzas están en la misma tonalidad y difieren entre sí por el compás (binarias o ternarias), el ritmo, el carácter (de expresión y brillantez) y la velocidad. Su estructura es A :|| B :|| (binaria con repetición en cada parte), al estilo de la sonata barroca para clavecín tipo Scarlatti.

En las *suites inglesas* escribe un *preludio* al principio, a manera de introducción. Las *partitas* también inician con una pieza, pero en este caso de diferentes nombres y características cada una de ellas: *Praeludium*, *Fantasia*, *Ouverture*, *Praeambulum*, *Toccata*, y en la número dos, objetivo del presente escrito, *Sinfonia*.

Partita es una palabra italiana que deriva de partir, dividir, separar, y fue usada aproximadamente de 1650 a 1750 para designar a la suite instrumental. Bajo este nombre Bach titula a un conjunto de *suites* para teclado compuestas entre 1726 y 1731.

Alrededor de estos años compone una gran cantidad de obras religiosas para solistas, coro y orquesta, como las *cantatas*, o las pasiones: *según San Juan* (1724), *según San Mateo* (1729), *según San Marcos* (1731).

La *Partita* No. 2 para teclado, la escribe en 1727, en Leipzig, lugar donde ejerce el puesto de *cantor* de la iglesia de Santo Tomás.

Contexto histórico social

Los tratados de Westfalia (1648) pusieron fin a la guerra de 30 años. Los 234 estados que comprendía Alemania fueron independientes y disfrutaron el derecho a negociar tratados y alianzas con el extranjero. El costo de esta libertad había sido el hambre, las epidemias y la devastación de la mitad del país. Sus principales puertos estaban en poder de daneses, suecos y polacos.

El deseo de poder empujaba a los príncipes alemanes a extenderse fuera de sus fronteras, así vemos que el elector Augusto de Sajonia aceptará todos los sacrificios para llegar a ser rey de Polonia. Un príncipe de Hannover llegará a ser rey de Inglaterra en 1714. En ésta anarquía alemana, el elector de Brandemburgo, Federico Guillermo (casa de Hohenzollern) consolidó el primer estado Prusiano.

La historia de los países germánicos se inscribe entre dos grandes períodos de conflictos europeos, principalmente franceses: los de la época de Luis XIV, terminando con los tratados de Utrecht y Rastadt (1714), y los de la época revolucionaria e imperial (1792 -1815).

La creación de ligas comerciales establece las bases económicas y sociales de la Prusia de principios del siglo XVIII, la más fuerte es la del Rhin, que abarca ciudades aledañas a este río como Berlín y Brandemburgo.

Análisis estructural

Nota. En el análisis estructural de cada obra se usarán las siguientes **abreviaturas**:

c.= compás; cc. = compases; M = mayor; m = menor; m.d. = mano derecha; m.i. = mano izquierda.

El esquema global completo es el siguiente:

Sinfonia

Allemande

Courante

Sarabande

Rondeaux

Capriccio

Sinfonia

Pieza no coreográfica que antecede al esqueleto principal de la *suite*. Consta de tres grandes secciones. La primera, *Grave adagio*, a manera de introducción y de carácter patético; abarca del c. 1 al c.7, presenta un ritmo repetido de:



que, según la

costumbre de la época, debe interpretarse como:



al estilo de la *obertura*

francesa, acentuando así el carácter dramático de esta primera parte.

La segunda sección, *Andante*,* del c. 8 al c. 30, es un bellissimo canto a dos voces, la m. d. utiliza ritmos de dieciseisavos y treintaidosavos con una melodía muy ornamentada, mientras la m. i. acompaña el canto a través de un bajo continuo, prácticamente sólo con

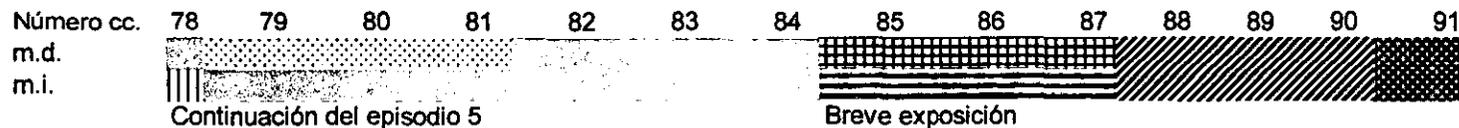
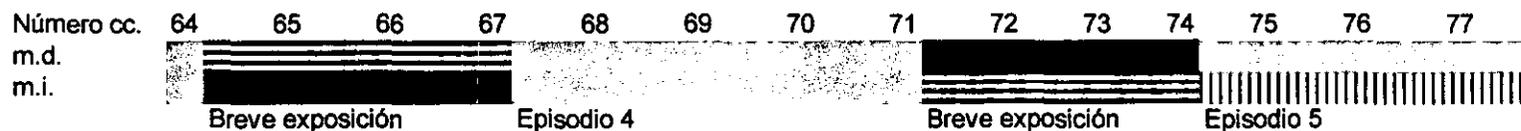
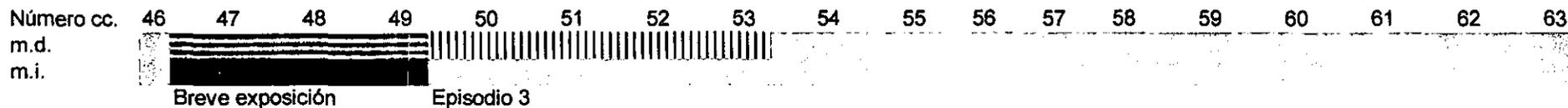
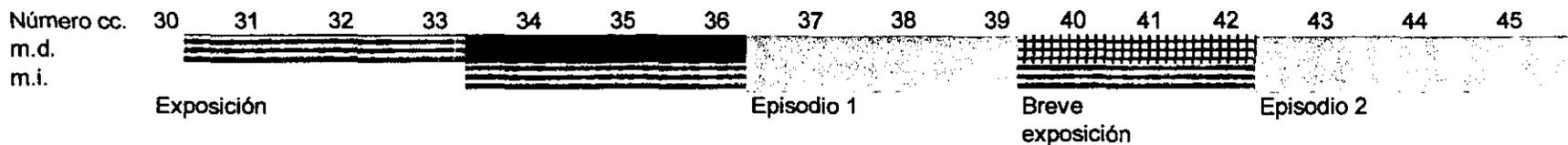
* Es interesante observar que las indicaciones de los "tempi" son originales de Bach, hecho que no era usual en las obras para teclado de esa época.

figuras de octavos. En el c. 28 un calderón, en el acorde de *do# disminuído*, origina una breve *cadencia* que resuelve en el c. 30.

Aquí inicia la tercera y última sección de la *Sinfonía*, con una *fuga*. El sujeto está expuesto en la dominante (c. 31) y la respuesta en la tónica (m.i. c. 33). El contrasujeto (cc. 33 - 35) está formado en esencia por grados conjuntos y un intervalo de séptima, recurso que utiliza en los episodios 2 y 4; aparece con el sujeto cuando éste se presenta completo, exceptuando del c. 39 al c. 41 y la exposición final del tema (cc. 84 y siguientes); así mismo, presenta algunas modificaciones en los cc. 71 a 73.

Gráficamente la aparición de las exposiciones y los episodios de ésta fuga es como a continuación se presenta.

Análisis estructural gráfico: *Sinfonía* (Partita No. 2, J. S. Bach.)



Sujeto



Conclusión



Contrasujeto



Cadencia final



Dos incisos del tema en donde el segundo está variado



Tema en donde la segunda mitad está variada



Episodio



Contrapunto que acompaña al sujeto

Allemande

Danza de origen alemán, de carácter moderado, tiempo fluido, compás binario, anacrúsica, de forma bipartita y simétrica en ambas partes. Esta *Allemande* concluye la primera parte en dominante y la segunda en tónica. Está elaborada sobre un mismo tema, el cual aparece invertido en la parte B. Compuesta básicamente a dos voces, exceptuando los cc. 5 a 10 con una tercera voz intermedia, y los cc. 16 y 32 en donde refuerza la armonía para realizar la cadencia y concluir.

Courante

Danza de origen francés, escrita en compás de 3/2, aunque los italianos la adoptaron como *Corrente* en compás de 3/4 o 3/8. De carácter más enérgico, rápido y brillante que contrasta con la anterior. Al igual que la *Allemande*, es de forma bipartita y anacrúsica, y la presente *Courante* también se desarrolla sobre un mismo tema que se invierte en la segunda parte. Contiene un movimiento polifónico continuo de 3 o 4 voces.

Sarabande

Danza posiblemente de origen oriental y aparecida en España a principios del siglo XVI ca., de donde se difunde a toda Europa. Es la pieza más lenta de la *suite*, de compás ternario, forma bipartita no simétrica, por lo general sin anacrusa. En esta *Sarabande* la primera parte A es de tan solo 8 cc. y termina en el relativo mayor, es decir, *mi b mayor*, mientras que la segunda parte B es el doble, con 16 cc., y concluye en *do menor*. Está escrita a dos voces exceptuando el inicio, en donde hace sentir tres al detener algunas notas de la m.d. (cc. 1 a 3).

Rondeaux

Es una pieza no coreográfica que se intercala en el esqueleto principal de la *suite*. Al igual que la forma poética del mismo nombre tiene estructura A B A C A D A, un refrán (cc. 1 - 16) que se intercala a tres coplas (cc. 17 - 32; cc. 49 - 72; cc. 81 - 96) y en su última aparición (cc. 97 - 112) se presenta ornamentado y variado. Este rondó es enérgico y decidido, y el carácter en general, aunado a los saltos, nos hace pensar en el estilo de Scarlatti.

Capriccio

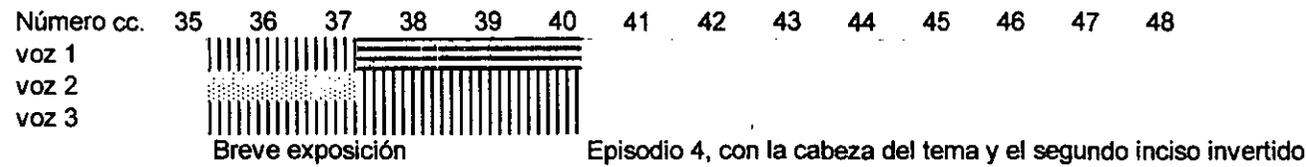
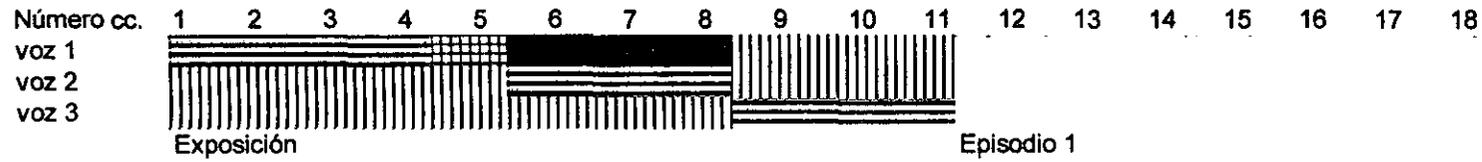
Esta *partita* es la única, en las 18 *suites* para teclado, que termina sin usar la característica *gigue*. Por otro lado, el *capriccio* tampoco es una danza, sino una pieza instrumental de estructura libre y carácter brillante; en este caso, además, enérgica y muy apropiada para concluir la obra.

De forma bipartita, contiene 48 cc. en cada parte, convirtiéndose así en la segunda pieza de mayor tamaño de toda la *suite*. Está compuesta como una *fuga* a tres voces, en compás de 2/4, en donde el tema se presenta –igual que en la *Allemande* y la *Courante* en esta *partita*– invertido en la parte B y regresa a su forma original hacia el final de la pieza, en la última exposición.

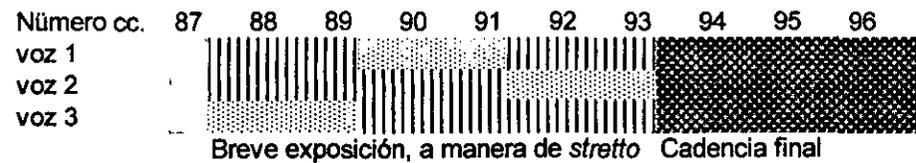
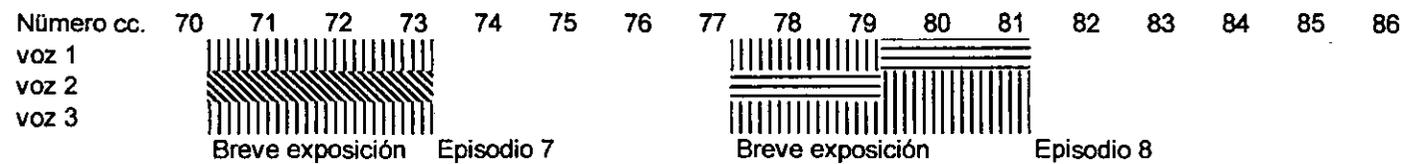
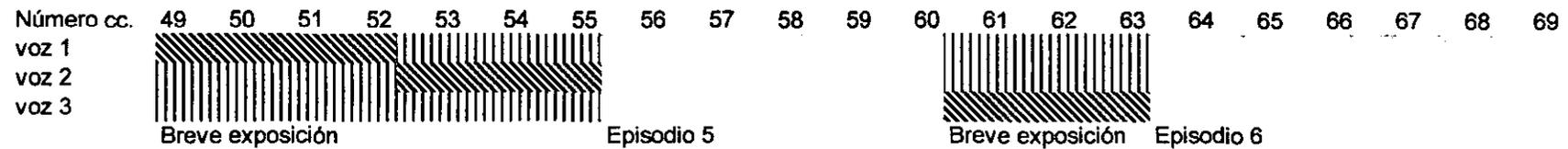
Gráficamente la podemos visualizar como a continuación se presenta.

Análisis estructural gráfico, Capriccio (Partita No. 2, J.S. Bach)

Parte A



Parte B



- | | | | | | |
|---|------------------------------------|---|---------------------------------|---|----------------|
|  | Tema o sujeto |  | Tema incompleto, forma original |  | Episodios |
|  | Contrasujeto |  | Tema invertido incompleto |  | Cola |
|  | Contrapunto que acompaña al sujeto |  | Tema invertido |  | Cadencia final |

Los recursos interpretativos adicionales que tiene el piano, con respecto al clavecín o al clavicordio, radican principalmente en una mayor sonoridad, en el control de matices a través del toque o presión de las teclas –que permite aumentar o disminuir el volumen de cada sonido de manera independiente- y en el pedal de prolongación, que no sólo alarga los sonidos sino también embellece la sonoridad en general por la resonancia de los armónicos, la cual se produce al liberarse los apagadores con el pedal.

En la música barroca, estas características del instrumento deben enriquecer la ejecución de la obra y aumentar las posibilidades de interpretación de la misma. Igualmente, se deben seguir las reglas de ornamentación, así como la articulación más apropiada, pero aprovechando siempre los recursos del piano y no limitándose a realizar una mera imitación clavecinística.

Federico Chopin: *Balada Op. 52, No. 4*

Contexto histórico

El término *Balada*, del italiano *ballata* y éste del latín *ballare*, bailar, aparece en Europa en el s. XIII como una forma poético-musical y con el significado de "canción para ser bailada". Al paso del tiempo desarrolla un carácter narrativo y adopta diversas estructuras.

En el s. XVIII aparecen las *baladas para canto y piano* sobre textos de escritores importantes. Durante el periodo romántico, en el siglo XIX, nace la *balada* instrumental, destinada de preferencia al piano y en ocasiones inspirada en obras poéticas; la cultivaron Chopin, Liszt y Brahms.

Las baladas de Chopin tienen forma ternaria libre (con excepción de la segunda que es binaria: A B A B *Coda*) y son bitemáticas. La primera sección presenta los temas, en la parte central aparece un elemento nuevo, de gran contraste, y la recapitulación es al espejo en la primera y tercera baladas, es decir, cita en el segundo tema y luego el primero. Todas tienen carácter narrativo y en ellas el compositor adopta el compás compuesto: 6/4 en la primera y 6/8 en las otras.

La cuarta Balada es la única que más se acerca a la forma sonata, ya que podemos notar la presencia de un desarrollo en lugar del episodio central de conexión, además su recapitulación no es al espejo. Por otro lado, notamos el uso de la *variación*, así como de la forma *rondó*.

A partir de 1840 la salud de Chopin se va debilitando y sus retiros veraniegos en la mansión de Nohant, propiedad de George Sand, se hacen cada vez más necesarios.

En 1842 ocurren dos sucesos que afectan profundamente al compositor: en febrero la muerte de su primer maestro en Polonia, Adalbert Zywny, y en abril la de un amigo fraternal, Matuczynski. George Sand -con quien mantenía relaciones afectivas desde 1837- piensa entonces transcurrir con él, antes de lo acostumbrado, una temporada en su casa de

campo para ayudarlo a mejorar su estado anímico. Allí Chopin escribe la cuarta *Balada Op. 52*, el *Scherzo Op. 54* y la *Polonesa en la bemol mayor*.

Schumann narra que en una confesión a él expresada por el propio compositor, cuando lo visita en Leipzig, mencionaba que sus cuatro *Baladas* le fueron inspiradas por la lectura de poemas escritos por Mickiewicz, el gran poeta polaco, amigo de Chopin, exiliado por los rusos. En la edición de las *Baladas* revisada por Alfred Cortot, aparece el argumento del poema de Mickiewicz, al cual hace alusión Chopin al referirse a la cuarta, resumido por Laurent Ceillier (redactor de las reseñas de los conciertos de Cortot en 1924). Dicho texto es el siguiente:

Los tres Budris (Balada lituana). "Los tres Budris -o los tres hermanos- son enviados por su padre a expediciones lejanas en busca de los más ricos tesoros. Pasa el otoño y el invierno. El padre imagina que sus hijos han muerto en la guerra; sin embargo, en medio de torbellinos de nieve, regresa uno a uno, trayendo consigo a una novia".

Este relato no ofrece alguna correspondencia visible entre el texto y la música, evidentemente Chopin no intentó hacer una descripción anecdótica. Es indudable que las baladas románticas de los poetas nacionalistas polacos, como Mickiewicz o Niemcewicz, sugirieron al compositor el título y sólo buscó en su poesía la inspiración para concebirlas. Debemos subrayar que la estética de Chopin está al margen de toda música programática.

Análisis estructural

Se sugiere la forma sonata debido al orden en que se presentan cada una de las secciones que estructuran esta *balada*, por el tratamiento de los temas y por su relación tonal: el primero es presentado en la tónica (*fa menor*) y el segundo en la subdominante mayor (*si bemol mayor*).

La introducción (c. 1 al c. 7) prepara la entrada del primer tema y las cuatro notas de la melodía, repetidas en los cc. 2 y 4, serán utilizadas más adelante (cc. 125 a 128) para facilitar el inesperado regreso de la introducción en el c. 129.

El tema I se repite tres veces en una tonalidad diferente cada vez: la primera, en *fa menor*, modula al relativo mayor (c. 8 al c. 12); la segunda, en *la bemol mayor*, modula a *si bemol menor* (c. 13 al c. 18); y la tercera y última en *si bemol menor* (c. 19 a c. 22).

Enseguida Chopin repite esta secuencia entera, de manera variada, del c. 23 al c. 37. Esta forma variación la sugiere continuamente a lo largo de toda la obra y juega un importante papel en su estructura.

En el c. 38 comienza una nueva sección y contiene dos motivos principales: el primero -en *sol bemol mayor*, cc. 38 a 41, y *fa bemol mayor* (enarmónico de *mi mayor*) los siguientes 4 cc.- está formado con elementos nuevos y ofrece un contraste en comparación al material presentado anteriormente; el segundo (c. 46 a c. 57) está basado en la segunda semifrase del primer tema, nos conduce a la dominante de *fa menor* a través de una serie de progresiones e inflexiones, e introduce un contrapunto en los cc. 50 a 55.

En los cc. 58 a 71 aparece la segunda variación del tema I, con una contramelodía en figuras de dieciseisavos en constante movimiento y prácticamente con el mismo contenido armónico del principio (cc. 8 a 22); termina en el c. 71, en el primer clímax intenso de la obra (cc. 68 a 71). En el c. 72 inicia el puente, o episodio de transición, que une el primer tema al segundo (c. 80), a través de una secuencia en los primeros 2 cc. y una serie de figuras rítmicas de dieciseisavos que utiliza para modular a *si bemol mayor*. En esta región de la subdominante aparece el tema II (c. 80 a c. 99), básicamente a cuatro voces, a manera de coral y con cierto aire de *barcarola*.

A continuación, de los cc. 100 a 134, comienza una sección central en el lugar donde esperaríamos el *desarrollo* en la forma sonata convencional, de hecho contiene las secuencias modulantes características de éste último. Presenta tres estructuras o secciones, la primera (cc. 100 - 107) y la segunda (cc. 107 - 121) las construye con elementos nuevos, mientras la tercera (c. 121 a 128) la elabora sobre la segunda semifrase del primer tema, utilizando de esta manera material ya presentado en la *exposición* (cc. 8 - 99).

Tomando en cuenta que la tonalidad principal en que esta escrita la balada es *fa menor*, el esquema estructural y armónico global es como sigue:

Nombre de las secciones	Orientación armónica	Compases que abarca
Introducción	Dominante de <i>fa mayor</i>	1 – 7
Exposición		8 – 99
Tema I	Repetido tres veces: una en tónica, otra en el relativo mayor (<i>la b M</i>) y la tercera en la subdominante (<i>si b m</i>)	8 – 22 Primera: 8 – 12 Segunda: 13 – 18 Tercera: 19 – 22
Primera variación del tema I	Mismo contenido armónico anterior	23 – 37
Episodio, basado en la segunda semifrase del primer tema	Inicia en <i>sol b mayor</i> , siguen progresiones e inflexiones, y termina en la dominante de <i>fa menor</i>	38 – 57
Segunda variación del tema I	Mismo contenido armónico del principio (cc. 8 a 22)	58 – 71
Puente o episodio de transición	Conecta el primer tema al segundo y modula a <i>si bemol mayor</i> .	72 – 80
Tema II	Subdominante mayor (<i>Si b M</i>), a manera de coral.	80 – 99
Desarrollo		100 – 134
Elaborado en tres secciones	Inflexiones a varios centros tonales, principalmente a través de su dominante	Primera sección: 100 - 107 segunda del 107 - 121 y tercera del 121 - 128
Introducción	<i>La mayor</i> . En la cadencia del c.134 <i>la mayor</i> tiene función de dominante	129 - 134

Nombre de la estructura	Orientación armónica	Compases que abarca
Reexposición		135 – 210
Tercera variación del tema I a manera de canon	Resuelve la cadencia a <i>re menor</i> , y enseguida abarca las siguientes regiones tonales: <i>fa M, lab M y sib m</i>	135 - 151
Cuarta variación del tema I	Mismo contenido armónico del principio (cc. 8 a 22)	152 – 164
Puente o episodio de transición	Une el tema I con el tema II, inicia en <i>fa M</i> pero resuelve a <i>re b M</i>	164 - 169
Tema II variado	<i>Re b mayor</i> con breves modulaciones.	169 - 191
Puente o episodio de transición	Conecta el segundo tema con la sección conclusiva (o <i>Coda</i>): <i>reb M, fa m y do M</i> (como dominante de <i>fa m</i>)	191 - 210
Sección conclusiva o <i>Coda</i>	<i>Fa menor</i> , elementos melódicos nuevos	211 - 239

Esta obra tiene numerosas y extensas tensiones armónicas, melódicas y rítmicas, en donde la forma variación, que sugiere la repetición tonal y temática, juega un papel muy importante en su estructura. El clímax que alcanza en los cc. 68 a 72 es sólo el primero de una larga serie a través de toda la pieza. Chopin nos transporta poco a poco de un canto suplicante del inicio, con un sentido de resignación en los cc. 17 y 18, a una verdadera apoteosis final, pasando por un coral (cc. 80 al 99), y un “mágico sueño” en la parte central (cc. 129 al 134).

Los recursos polifónicos, contrapuntísticos y sobre todo técnicos de esta pieza, la convierten en un verdadero reto para el ejecutante, cada pasaje resume en cierta forma alguno de los estudios escritos por el mismo Chopin: por ejemplo el *Op.25, No. 8*, que trabaja en ambas manos diferentes intervalos de sexta y que aquí combina en la mano derecha en el pasaje central de los cc. 106 a 119; o bien, el *Op.25, No. 6* dedicado a las terceras y que en esta *Balada* encontramos en los cc. 59 - 60, 63 - 64 y en la *coda* (cc. 215 a 218); de igual modo las octavas en la mano izquierda (cc. 68 a 70, 224 y 226); y por supuesto todos aquellos pasajes de escalas o arpeggios, en una mano o en la otra, que se relacionan con los numerosos estudios que abordan ésta específica dificultada técnica.

En suma, desde el punto de vista estructural esta obra presenta varias referencias a las formas tradicionales: sonata, variaciones, rondó; en el aspecto técnico, como vimos, puede considerarse entre las más completas, y ésto, aunado a la belleza de sus temas, la convierten en una aportación trascendental a la literatura pianística.

Manuel M. Ponce: *Cuatro danzas mexicanas*, para piano.

Contexto histórico

Escritas entre 1936 y 1941, año en que fueron publicadas, pertenecen a la etapa de madurez del compositor y vienen siendo la última obra grande para piano creada por Ponce. Durante el período en que fueron compuestas, el Presidente Lázaro Cárdenas nacionaliza la industria petrolera (1938), situación que, aunada a su política de corporativismo y al destierro del máximo líder (Maximato) Plutarco Elías Calles, consolidó al Presidente Cárdenas en el poder. Ponce siempre se mantuvo al margen de situaciones políticas como ésta y otras de tipo bélico, que acontecieron en nuestro país y en el resto del mundo, como en el caso de la Revolución Mexicana (con excepción del incidente ocurrido entre EEUU y México, cuando Pancho Villa atacó Columbus en 1916 ¹).

La asimilación del lenguaje modernista adquirido en su viaje a París (1925 - 1932) es claramente reflejado en ésta obra. Además, gracias a todos los estudios, investigaciones y composiciones que Ponce realizó sobre el folclor musical de México, se le puede considerar como el *iniciador de la investigación folclórica y fundador del nacionalismo musical consciente*.²

Es interesante observar que a partir de 1910 el adjetivo "mexicano" aparece con frecuencia en sus obras, principalmente en las dedicadas al piano, como en el *Scherzino mexicano*, *Preludio mexicano*, *Balada mexicana*, *Rapsodias mexicanas*, signo de algo entrañable y distinción clara hacia aquellas composiciones de influencia europea.

¹ Debido a este ataque, en el que perdieron la vida varios estadounidenses, se temía que tropas de este país se internaran en territorio mexicano, por lo que Ponce -residente en La Habana- escribe una carta al cónsul de México en Cuba ofreciéndose como voluntario a tomar las armas en defensa de cualquier posible agresión extranjera.

² Castellanos, Pablo: *Manuel M. Ponce (ensayo)*. Textos de Humanidades /32, Difusión Cultural, UNAM, 1982. P.26

Las *Cuatro danzas mexicanas* están inspiradas en la danza de la segunda mitad del siglo XIX, cultivada principalmente por Felipe Villanueva, en cuyo homenaje fueron compuestas. Esta tenía forma bipartita, con repeticiones, basada a su vez en la danza cubana (Saumell, Cervantes).

La obra de Ponce que aquí presentamos contiene la misma estructura, sirviendo la primera parte -brillante y pianísticamente virtuosa- de introducción a la segunda -más lenta y de carácter expresivo- que es en la que se desenvuelve la danza en sí, "con melodías de ambiente tropical y ritmos sincopados que combinan simultáneamente valores binarios y ternarios", como escribe el pianista y musicólogo Pablo Castellanos, quien más adelante agrega: "La escritura armónica presenta modulaciones súbitas, acordes de cuartas, modos gregorianos, cadencias novedosas y aspectos politonales. Con un brillante despliegue de recursos pianísticos, llega a transformar la introducción de la danza final en una verdadera *toccata* moderna."³

En el fondo reservado de la biblioteca de la Escuela Nacional de Música se conserva el manuscrito de las primeras dos, en el cual aparece la dedicatoria a Felipe Villanueva, mientras que en la edición impresa Peer International están dedicadas a Paquita de Segovia, esposa del gran guitarrista y amigo de Ponce.

Casi una década más tarde (1947) el compositor transcribe para orquesta las primeras dos danzas en sus *Instantáneas mexicanas* (seis breves piezas de diferentes épocas y regiones del país), su última obra sinfónica, la cual además le haría acreedor al Premio Nacional de Artes y Ciencias.

³ Castellanos, Pablo: op. cit. p. 50

Análisis estructural

Danza I

	<i>Vivo</i>	<i>Meno mosso, espressivo</i>	
Estructura	: A	: B	Tonalidad: <i>re mayor</i>
	cc. 1 - 16	cc. 17 - 39	

Inicia con un acorde de tónica arpegiado en primera inversión seguido de una secuencia de cuartas justas que descienden cromáticamente en ambas manos en "*f deciso*". Este motivo de dos compases lo repite enseguida en la dominante (cc. 3 y 4).

Del c. 5 al 7 y 13 al 15 aparece invertido el primer inciso de la mano derecha (c. 1) con arpegios descendentes de novena, mientras la izquierda octavada se mueve por intervalos de cuarta disminuida ascendente y quinta disminuida descendente, formando una breve progresión. En los cc. 9 a 11 tenemos de nuevo arpegios ascendentes de octava.

Esta parte A la podemos dividir en dos periodos; el primero, del compás 1 al 8 en *re mayor*, y el segundo, una replica elaborada del primero (cc. 9 a 16) una quinta justa arriba, es decir, con una orientación hacia la dominante (*la mayor*). La última semifrase (cc. 15 y 16) la modifica armónicamente para realizar una cadencia:

c. 16: || IV₃⁴ II₉ V₇ ||

Así termina la primera parte en dominante, con un sentido de interrogación, reiterado por el calderón que aparece en la segunda casilla en el último octavo.

A partir del c. 17 comienza la parte B, llevando un tiempo más lento y expresivo, que contrasta con la sección anterior de carácter humorístico y burlesco. El ritmo combina tresillos de octavos con tresillos de cuartos superpuestos, formando las características *hemíolas*, lo cual crea la auténtica atmósfera de la danza.

Los centros tonales importantes de esta parte B son la inflexión al relativo del homónimo menor (*fa mayor*) en los cc. 20 y 21 y la inflexión al relativo menor (*si menor*) en los cc. 24 y 25. Del c. 21 al c. 24, un movimiento cromático ascendente de acordes nos conduce a una mayor tensión armónica, hasta llegar a la nota más aguda de este segmento (c. 24), en donde se encuentra el punto climático de la pieza. Todo vuelve a la atmósfera inicial con un *piano* casi inmediato (c. 26) y un puente modulante en los cc. 26 a 29 que nos conduce de vuelta a la tónica (*re mayor*) en el c. 30.

La danza concluye con una cadencia "interrumpida", en el c. 37, por un acorde que sugiere la escala por tonos (*fa# sol# la # re*):

c. 35	c. 36	c. 37	c. 38	c. 39
VI ₇	VI ₂	+5 I +4 6	V ₉	I
Con la fundamental y la 5ª. descendidas medio tono. El <i>sol#</i> del segundo tiempo nos da un acorde de sexta aumentada.		acorde que sugiere la escala por tonos		

Un motivo sincopado y un bajo octavado en dominante, finaliza la obra de manera percutida resolviendo a la tónica.

Danza II

	<i>Vivo</i>	<i>Piú lento</i>	
Estructura	: A	: : B	:
	cc. 1 - 22	cc. 23 - 38	
			Tonalidad: A; <i>re menor</i> B; <i>fa mayor</i>

La parte A, en *re menor*, de esta segunda danza maneja el total de los doce sonidos de una manera muy libre, presenta sin duda un cierto virtuosismo y es de carácter nervioso y brillante. La m.d. se mueve con dieciseisavos en combinaciones de escalas y uno que otro pequeño arpeggio. La m.i. acompaña con figuras de octavos formando acordes y en los primeros compases un *re* tiene función de nota pedal. El constante subir y bajar de la

melodía nos conduce al clímax cuando el bajo octavado percute sobre un *si bemol* (cc. 9 a 12). Del c. 7 al c. 12 y del 17 al 21, Ponce utiliza octavas en la m.i., en la primera ocasión con figuras de cuartos y octavos, mientras que en la segunda con un ritmo enérgico de:



junto a los acordes quebrados de la m.d.  completa el grupo de cuatro dieciseisavos:



El ritmo obstinado que se crea en estos últimos 5 cc. se conjuga a una serie de acordes cromáticos, mismos que concluyen en el c. 21 con la novena de dominante (de la cual se prolongan tres sonidos al c. 22) de la tonalidad original. Cabe mencionar que en el segundo tiempo del c. 15 y en el primero del c. 16, aparecen grupos de dieciseisavos en modo frigio.

En la parte B, Ponce de nuevo recurre a ritmos de tresillos en octavos sobrepuestos a tresillos en cuartos y, al igual que en la danza anterior, nos hace sentir más un 6/8 que el 2/4 en que está escrita.

Esta sección es la más corta de las cuatro danzas (sólo dos períodos de 8 cc. cada uno), aparece en el relativo mayor (*fa mayor*) y en el c. 31 inflexiona a la dominante del relativo menor (*la mayor*), para comenzar enseguida con la conclusión en el c. 33: la soprano asciende a través de un arpeggio y luego desciende poco a poco en los 5 cc. siguientes, mientras que el bajo octavado se maneja en movimiento contrario, finalizando la pieza con un acorde de *fa mayor* en *fortissimo*.

Danza III*Vivo* *Meno mosso*

Estructura ||: A :|| B || Tonalidad: A; *mi bemol menor*
 cc. 1 - 28 cc. 29 - 54 B; *mi bemol mayor*

Con un tresillo octavado de cuartos a manera de *hemiola* y con gran decisión y energía (*con fuoco*, como el mismo compositor indica), comienza la m.i. la tercera de estas danzas mexicanas, cuya parte A también se divide en dos secciones igual que la primera danza.

La m.d. entra en el segundo compás y maneja grupos de cuatro dieciseisavos en tiempo rápido, la primera nota de cada grupo va acompañada de otra, generalmente una quinta justa; los primeros 6 cc. están en modo hipodórico, sin que el *mi bemol menor* deje de ser el centro tonal, ya que concluye en la dominante (c. 6). Además, en los cc. 3 y 4 se presenta un giro frigio. En el c.7 aparece una variante del primero: en movimiento contrario, en disminución (octavos en lugar de tresillo de cuartos), sin *hemiola* y acéfalo. Los 4 cc. siguientes presentan un motivo de cuatro dieciseisavos en el primer pulso, seguidos de dos octavos (los cuales están separados por una distancia de semitono), primero con carácter suplicante y después enérgico (al aparecer las octavas). En el c.13 concluye la primera sección en la dominante. La segunda comienza en el c. 14 y está elaborada de manera muy semejante a la primera, sólo con algunas variantes: el inciso anacrúsico inicial lo tocan ambas manos en vez de la m.i. solamente; la primera frase modula a *la mayor* en lugar de *si bemol mayor*; el motivo del compás siguiente también va acompañado por la m.d., con dos grupos de dieciseisavos (en lugar de la m.i. sola como en el c. 7). Los cc. 25 a 27 fungen como conclusión de la parte A, mientras el c. 28 -con dos notas en figuras de cuarto que rompen el movimiento rítmico continuo presentado hasta ahora- sirve de conexión, ya sea para repetir (1ª casilla) o para seguir adelante (2ª casilla).

En el c. 29 da principio la parte B en el homónimo mayor (*mi bemol*) y con un ritmo diferente al de las demás danzas, ya que, hasta el c. 40, es presentado de la siguiente manera:



A partir del c. 41 cambia de carácter (*piano scherzando*) y aparece de nuevo el ritmo de tresillos de octavos en la m.d. a veces sobrepuestos a los tresillos de cuartos de la m.i. En el c. 47 inicia la conclusión de la parte B, con ritmos en la m.i. semejantes a los del principio de la misma, sólo que ahora ligando el cuarto y quinto dieciseisavos. Termina la danza en el c. 54 con una octava de gran intensidad (*ff*) en el bajo y un acorde, en el segundo octavo, en *mi bemol menor*, a pesar de la tonalidad mayor de esta segunda parte.

DANZA IV

	<i>Vivo</i>	<i>Poco meno</i>	
Estructura	: A	: : B	: Tonalidad A; <i>fa# menor</i>
	cc. 1 - 22	cc. 23 - 45	B; <i>fa # mayor</i>

Al escuchar la primera parte de esta danza con grupos ininterrumpidos de cuatro dieciseisavos y con las indicaciones *Vivo* y *f deciso*, nos hace pensar en una *toccata*. Brillante y virtuosa, inicia en un acorde de oncena (con la novena omitida) sobre el primer grado, y en los primeros 4 cc. se forma un pasaje pentáfono (*la mi si do# fa#*). En los cc. 5 y 6 pasa al sexto grado y en los cc. 7 y 8 se presenta el quinto grado con la tercera omitida (el c. 7 también tiene séptima).

En los cc. 9 y 10 aparecen dos escalas en figuras de dieciseisavos y por movimiento contrario, una en *fa#* hipodórico (m.i.) y otra en *re* lidio (m.d.), con la omisión de la segunda nota, que culminan en dos acordes percutidos en corcheas.

De los cc. 11 a 14 se forma una cadencia a la dominante como sigue:

c. 11	c. 12	c. 13	c. 14
II ₁₁ <i>mi</i> como apoyatura	II ₁₃ con la fundamental y la séptima descen- didas medio tono y la quinta omitida	II ₄ 3 con el 3er. grado ascendido medio tono, queda como dominante auxiliar.	V con la tercera omitida (sonoridad hueca)

Le siguen 4 cc. con una nota pedal de *do#* (cc. 15-18). Los cc. 19 y 20 se basan en el *do#* frigio y finaliza con un arpeggio de dominante con la tercera omitida (cc. 21 y 22).

La parte B comienza en el homónimo mayor (*fa# mayor*) y la podemos dividir en dos secciones. La primera, a su vez, contiene dos frases, una que va del c. 23 al 29 y otra del c. 30 al 33. El primer segmento inicia con un movimiento de la m.i. en figuras de octavos, mientras la m.d. alterna rápidos tresillos de dieciseisavos con tresillos octavados de corcheas. A partir del c. 29 cambia el ritmo y aparecen dieciseisavos en lugar de tresillos de este valor y octavos en lugar de tresillos de octavos.

El segundo fragmento abarca del c. 34 al c. 45 y forma la sección conclusiva de esta pieza. Está compuesto de dos frases, la primera de los cc. 34 a 37 y la segunda de los cc. 38 a 45. El c. 34 comienza en *pianissimo* y con el carácter *scherzando*; en la m.d. vuelve el ritmo inicial de tresillos de dieciseisavos mientras la m.i. lleva un pedal octavado de *do#* en el bajo. Al c. 36 un *crescendo* y *animando* nos conduce a la segunda frase (c. 38), compuesta de figuras de dieciseisavos, en donde Ponce anticipa el acento métrico del primer tiempo del compás, al último dieciseisavo del compás anterior, ligándolo y formando así una síncopa.

Es interesante observar que del c. 38 al 42, incluyendo la primera casilla, el compositor maneja la bitonalidad, manteniendo en la m.i. la nota pedal de *do#*, que alterna a *fa#* y *re#* (sólo teclas negras), mientras la m.d. la mueve en el modo jónico (sólo teclas blancas). Este recurso es el mismo que utiliza en la *Suite bitonal*.

La segunda casilla regresa a la tónica (*fa# mayor* con una sexta añadida: *re#*) y sube a la región aguda en *ff* con saltos de octava. En el último compás, el acorde de *primer grado* con *cuarta aumentada*, en *piano*, y un *fa#* seco en *ff*, en el registro más grave, concluye la pieza.

Con recursos armónicos muy elaborados y algunos ritmos derivados de la música folclórica cubana, sella estas danzas con un *sabor* muy mexicano.

La primera parte de estas cuatro piezas se caracteriza por su discurso virtuoso y de carácter decidido, la segunda, por el contrario, de un sentido más lírico y expresivo, nos transporta al México de la primera mitad del siglo XX, donde el danzón figuraba en los primeros lugares del gusto popular.

Ludwig van Beethoven: *Concierto No. 3, en do menor, Op. 37.*

Origen del concierto

En el siglo XVI se empleó el término *concerto* para designar composiciones vocales apoyadas por un acompañamiento instrumental y distinguirlas de aquellas sin acompañamiento (*a cappella*).

A fines del siglo XVII y comienzos del XVIII el concierto instrumental barroco llegó a su culminación, utilizaba tres o cuatro movimientos diferentes y adoptó un estilo más lleno y homofónico que el anterior. En este periodo surge el *concerto grosso* y el *concerto solista*. Torelli fue quien estableció el esquema del concierto barroco en tres movimientos: rápido - lento - rápido, y dicho modelo fue cultivado por Vivaldi, Bach y numerosos compositores, cediendo posteriormente el lugar a la forma clásica representada en las obras de Haydn, Mozart y Beethoven.

Una característica esencial de dichas composiciones es el contraste entre los pasajes dominados por el solista (que generalmente demandan cierto virtuosismo) y los pasajes que toca sólo la orquesta.

Comenzando con ejemplos de Mozart, la forma del concierto clásico es prácticamente la misma de la sonata, sin embargo, a diferencia de ésta, casi siempre está en sólo tres movimientos (salvo raras excepciones), omitiendo así el *minueto* o el *scherzo*. En el primer tiempo, que tiene forma de sonata, la exposición es presentada dos veces: con la orquesta, en forma preliminar y abreviada, usando la tónica como tonalidad principal, y después en su forma completa, para el solista y la orquesta, con la modulación a la dominante. El desarrollo y la recapitulación son semejantes en sus rasgos generales a los de la forma sonata. Hacia el final de la recapitulación hay una *cadenza* para el solista, la cual es una improvisación en estilo virtuosístico que utiliza el material temático del movimiento mismo; generalmente concluye (en el clasicismo) con un trino sobre la dominante, mientras la orquesta hace su entrada en la tónica, para terminar con la coda.

En el primer clasicismo el solista acostumbraba improvisar la cadencia; Beethoven escribe una o varias en cada concierto y deja la libertad para escoger (ya sean las suyas u otras), con excepción del quinto en el cual escribe una cadencia obligada.

La forma de los conciertos de Beethoven es prácticamente la misma usada ya por Mozart, pero con una mayor amplitud, debida al desarrollo del *tutti* y de las partes centrales.

Beethoven escribió un total de ocho conciertos para piano y orquesta: el Op. 15 en *do mayor*, Op. 19 en *si bemol mayor*, Op. 37 en *do menor*, Op. 58 en *sol mayor*, Op. 73 en *mi bemol mayor*, uno en *re mayor*; en un solo movimiento, otro compuesto en 1784 en *mi bemol mayor*, y una transcripción del concierto para violín en *re*.

El tercer concierto lo comienza en Viena en 1800 y lo termina probablemente en 1803, año en que él mismo lo estrena.

Contexto histórico social

El ambiente social y político de Europa Central a fines del siglo XVIII, se debate entre las corrientes clásicas y tradicionales, con aquellas que buscan un cambio. La Francia posrevolucionaria y su entorno bélico y nacionalista, amenazan la seguridad y paz de los estados alemanes (Prusia y Austria).

Las corrientes liberales de la literatura, la poesía, la filosofía y la música, surgen y chocan con el tradicionalismo europeo central.

Beethoven fue el primer compositor en reflejar las luchas y las derrotas del hombre, los acontecimientos históricos que vivía el mundo. En su obra, participa activamente de los ideales de la Revolución francesa y de las guerras napoleónicas. Es la imagen de su pensamiento, de aquella libertad que la cultura y la filosofía pregonaban en las obras de Kant, Goethe y Schiller.

Análisis estructural

Primer movimiento: *Allegro con brio*

Exposición

Los dos temas principales están expuestos por la orquesta: el primero -que constituye la base y unidad de todo este movimiento- en *do menor* (a partir del c. 1), solemne y grave, y el segundo, en *mi b mayor* (desde el c. 50), de carácter contrastante, dulce y melancólico; ambos unidos por un puente basado en el primer tema (cc. 24 a 49).

En el c. 62 repite el segundo tema en *do mayor* (homónimo mayor de la tonalidad original) y en el c. 74 reaparece el primer tema, ahora en *fa menor* (primero en la dominante), luego en la dominante de *do menor*, pero resuelve con una cadencia rota (c. 83). A partir del c. 85 comienza el episodio conclusivo y en el c. 104 se presenta un breve canon a la octava, entre las voces superiores e inferiores, de la primera frase del primer tema, concluyendo así la exposición orquestal.

Esta sección contiene una síntesis de todos los elementos que van a formar el primer movimiento, por ejemplo, el motivo del c. 85 al 93 lo encontramos en los cc. 186 a 194, y el motivo del c. 36 al 48 se repite en el *tutti* orquestal de los cc. 237 a 249.

La segunda exposición inicia con la entrada del solista en el c. 111 y con dos escalas ascendentes en *do menor melódico*, seguidas del primer tema octavado en ambas manos. Esta intervención del piano, hasta el c.146, sigue casi textualmente todas las ideas musicales (melódicas y armónicas) que la orquesta expuso del c. 1 al 33, sólo que más ornamentadas.

Una escala cromática ascendente, en los cc. 144 y 145, nos lleva a un breve episodio de 8 cc., en *mi bemol menor*, el cual nos conduce al puente que une el primer tema con el segundo (cc. 154 a 163).

El solista expone el segundo tema en *mi bemol mayor* (cc. 164 a 171) y luego lo repite la orquesta (cc. 172 a 179). Un breve puente de 7cc. nos lleva al episodio conclusivo, mismo que apareció en la exposición orquestal y que aquí comienza en en c. 186. A partir del c. 199, el piano se impulsa en un brillantísimo movimiento de dieciseisavos y arpegios de larga extensión, bajo los cuales la orquesta hace sentir un inciso del primer tema, para terminar sobre un trino acompañado por los clarinetes y cornos que repiten los primeros 4 cc. de dicho tema (c. 219).

El c. 227 señala el fin de la segunda exposición y el inicio de un episodio de transición (que nos conducirá al desarrollo), en el cual se citan motivos ya expuestos por la orquesta (cc. 99 a 101 y la figuración sincopada en los cc. 36 a 48).

Desarrollo

Al igual que la segunda exposición, el desarrollo inicia con dos escalas ascendentes sobre la dominante de *sol menor* en la parte del solista (c. 249), seguidas del final de la primera frase del tema I. Dicho final, es retomado por los violonchelos como respuesta a la parte inicial del primer tema realizada por el solista (cc. 257 a 264) y después es repetido en *fa menor* en los cc. 271 a 280.

Sigue una atmósfera de gran serenidad con la modulación a *re b mayor*; la flauta, el clarinete y el oboe se intercalan el canto melódico, mientras el solista acompaña ornamentando con dibujos de tresillos de octavos al unísono en ambas manos (c. 280 al 291).

Continúa el piano con un juego de octavas quebradas sobre armonías de *do menor* (a partir del c. 295), mientras la orquesta nos insinúa el final del segundo tema y en los bajos aparece el inciso rítmico del primero. Una escala rápida descendente concluye este pasaje (cc. 308 y 309).

Recapitulación

En el c. 309 comienza la recapitulación, la cual no sigue textualmente las frases de la exposición: le falta el primer tema por parte del solista y además el puente tiene algunas modificaciones. La entrada del piano viene adornada con lejanos recuerdos de incisos ya escuchados, mismos que conducen a la dominante de *do menor* (c. 326 al c. 336); después de los trinos del solista, entra la segunda idea en el modo mayor (c. 340 y siguientes).

El resto de la recapitulación se desenvuelve regularmente, sólo que ahora la orientación armónica es siempre *do mayor* y no *mi b mayor*, como lo fue en la exposición.

En el c. 403, precediendo la cadencia del solista, se presenta el acostumbrado *tutti* orquestal, en el cual viene repetido el mismo pasaje de la primera exposición (c. 74), pero que ahora nos conduce al acorde de cuarta y sexta de *do menor* (c. 416).

Cadencia

Esta cadencia comienza con el desarrollo del primer tema del concierto a manera de progresión y con imitaciones en ambas manos (cc. 3 a 8).

Siguen tres frases formadas por arpegios de rápidos dieciseisavos en la m.d. y escalas descendentes con figuras de cuartos en la m.i., que inflexionan a diferentes tonalidades: la primera frase a *fa menor*, la segunda a *mi bemol menor* y la tercera a *re bemol mayor*. En seguida desaparecen las barras de compás durante aproximadamente seis sistemas y luego durante otros cuatro, lo cual da una particular flexibilidad métrica. Esta sección contiene una larga serie de virtuosos arpegios que inflexionan a diversas tonalidades. Un trino largo, antes del c. 18, nos conduce al segundo tema, expuesto en la tonalidad de *sol mayor*.

En el c. 32 aparece la indicación *Presto*. Durante 8 cc. la m.i. toca acordes en *forte* marcadamente rítmicos y a partir del c. 40 repite cuatro veces la primera semifrase del primer tema -variada rítmica y melódicamente- en una progresión ascendente. Mientras tanto la m. d. acompaña con gran brillantez, usando arpegios en posición fija y en tresillos,

los cuales forman una virtuosa "cascada" en los cc. 44 a 47, primero sobre la novena de dominante de *do menor* y luego sobre la tónica (en I 6).

4

Esta figuración precede la escala cromática de la m.d. al c. 50. El *tempo primo* (c. 54) concluye la cadencia y nos conduce a una atmósfera cada vez más tranquila, con un largo trino doble que acompaña la imitación del segundo inciso del primer tema en ambas manos.

Sección conclusiva

La cadencia termina en el c. 417 y se inicia la parte conclusiva del movimiento. Con una sonoridad en *pianissimo*, las cuerdas murmuran acordes que modulan del homónimo mayor a la subdominante, mientras los timbales y contrabajos hacen sentir -de manera misteriosa y manteniendo el pedal de tónica- el inciso rítmico extraído del primer tema. El solista toca ligerísimos arpeggios descendentes de séptima disminuida y sus inversiones. En el c. 425 el solista y la orquesta se intercambian el inciso ya mencionado y a partir del c. 429 comienza a prepararse el *crescendo* que llevará a la explosión del *tutti* en el c. 435. Después de dos compases de arpeggios descendentes sobre el acorde de tónica, el solista termina con el mismo pasaje de las escalas ascendentes, con las cuales ya había comenzado la exposición y el desarrollo. Esta coda cierra con gran brillantez el primer movimiento.

Segundo movimiento: *Largo*

La forma general es sencilla y, conforme a la tradición, obedece al esquema del lied, en este caso tripartito: A B A'.

La tonalidad del movimiento es *mi mayor*, una tercera mayor superior de *do*, lo cual fue novedoso, ya que nunca había habido un cambio tonal como éste, generalmente se pasaba al relativo mayor, o a una tercera mayor pero descendente. A parte el aspecto interesante, desde el punto de vista innovador, no cabe duda que Beethoven logra un contraste estéticamente muy bello.

Primera parte, A

El solista expone el tema, de carácter íntimo y contemplativo, sin acompañamiento orquestal en los primeros 12 cc. Se construye con tres frases: la primera, del c. 1 al 4, resuelve con una cadencia rota en el último tiempo del segundo compás, y después pasa a *fa# menor* (segundo grado), para concluir en la dominante del sexto grado (*sol # mayor*, c. 4); la segunda, como respuesta de la primera, escribe la melodía en un registro más agudo (del c. 5 al c. 8) y termina en la dominante de la tonalidad original; la tercera (cc. 9 a 12), inicia en *sol mayor* y presenta una cadencia rota en el primer tiempo del segundo compás, así como en el tercer compás, y concluye en la dominante de *mi mayor*.

Del c. 12 al c. 15 la orquesta expone el tema y lo varía. En los cc. 17 a 19 aparece en los bajos un recuerdo de la figura rítmica del inicio del tema (c. 1). Concluye con un arpeggio de *mi mayor* en los cc. 23 a 24, para iniciar la segunda estrofa y una nueva intervención del piano.

Parte B

Esta sección se extiende del c. 24 (como anacrusa) al c. 52 y tiene un carácter ornamental. El solista comienza nuevamente sin acompañamiento orquestal en los primeros 3 cc.

La parte del piano inicia con un breve pasaje en terceras, seguido de un canto al unísono, mientras la orquesta acompaña con acordes. Todo ello conduce a la dominante de *si mayor* (c. 32).

Sigue en la orquesta un pequeño fragmento melódico que sirve de transición.

Del c. 39 al c. 51 encontramos una melodía formada al principio por cuatro notas descendentes que derivan del final de la primera estrofa (cc. 23 y 24). Este canto se alterna entre el fagot y la flauta, mientras el piano ornamenta con rápidos arpeggios de seisillos; es como un pequeño desarrollo modulante que prepara el regreso del tema principal en el c. 53.

Parte A'

La tercera sección abarca del c. 53 al final. Reproduce la primera parte A con algunas variantes ornamentales, como largos pasajes de sesentaicuatroavos, de cientoveintiochoavos, escalas ligadas y en *staccato*, arpeggios entre las dos manos, trinos, grupetos, y alterna más frecuentemente el *solo* y el *tutti*.

En el c. 81 el solista tiene una pequeña cadencia que conduce a la coda (cc. 82 a 89).

Tercer movimiento: *Rondo, Allegro.*

El esquema de este movimiento es A B A C A B A', *Coda*, es decir, forma de rondó; repite cuatro veces el refrán e introduce tres episodios, en donde el primero y el tercero son semejantes. La última recapitulación del refrán es sólo una mención o una cita, con alteraciones rítmicas y armónicas.

El tema principal es brillante, espontáneo, de carácter folclórico, semejante a una danza aldeana.

A

El tema está formado por una frase de 8 cc. expuesta de manera alternada entre el piano y la orquesta. Una breve cadencia interrumpe en el c. 26 y luego el tema del refrán se alterna de nuevo entre el solista y la orquesta, con nuevas modificaciones, como en los cc. 43 a 46 en donde hay un cambio al modo mayor.

B

En el c. 56 comienza el primer episodio, o copla, constituido esencialmente por una melodía en *mi bemol mayor* (c. 68 al c. 74) que pasa del solista a la orquesta (cc. 75 a 83), seguida por un pasaje virtuosístico del solista en tresillos de dieciseisavos; una breve intervención orquestal (cc. 104 al 115) y un *solo*, que concluye en una larga escala cromática, nos conduce de vuelta a la tonalidad principal y a la recapitulación del refrán (cc. 127 y siguientes).

C

En el segundo episodio, c. 182, la orquesta modula a la tonalidad de *la bemol mayor*, melodía que retoma el solista en el c. 189; este episodio tiene un cierto parentesco temático con el primero.

En el c. 198 el clarinete y el fagot tienen un dibujo que nace del mismo tema de esta sección y que en cierto modo contrasta con la amplia melodía *cantabile* y ornamentada del solista, el cual cita (a partir del c. 206) el motivo del episodio, con acompañamiento de la m.i. en arpegios de seisillos.

A partir del c. 230 la orquesta comienza un fugato sobre el tema del refrán y sirve de puente entre la parte C y el regreso de A. Tiene cuatro entradas del sujeto y en ellas alterna las tonalidades de *fa menor* y *do menor*. Concluye en el c. 253, siendo interrumpido por la percusión de varios grupos de octavos.

Unos compases más adelante enarmoniza el *la bemol* y modula a *mi mayor* (c. 261), el solista evoca el refrán en *mi mayor* (c. 265); continúa la orquesta con los grupos de octavos repetidos y modula de nuevo a la tonalidad principal; menciona reiteradamente el primer inciso del refrán, mientras el piano realiza una larga serie de arpegios y, después del pedal de dominante que tiene la orquesta, llega finalmente al c. 298 con el regreso del refrán (A).

B

Del c. 319 en adelante tenemos la repetición del primer episodio, por lo que pareciera escucharse la recapitulación de un primer movimiento de sonata, sólo que esta vez resuelve en el homónimo mayor del tono principal.

A'

La última reexposición, en el c. 376, es sólo una cita del refrán, como se dijo al principio del análisis de este movimiento.

En el c. 380 inicia una progresión modulante y conclusiva, con el primer inciso del tema principal que nos lleva a la tercera y última cadencia pianística de este movimiento (c. 407), la cual precede al *Presto* final.

Todo el movimiento está en 2/4 y en el c. 407 cambia a 6/8; al final de la cadencia, con la indicación de *Presto*, se origina una carrera irrefrenable, una brillante conclusión en *do mayor*, en donde el piano termina con un pasaje de octavas quebradas (c. 451) y la orquesta lo imita en el *tutti* (c. 457) en una gran explosión en *fortissimo*.

Este es el primer concierto de Beethoven en el que sentimos ya marcadamente su personalidad, aunque tiene ciertas reminiscencias del *concierto en do menor* de Mozart.

Una de las aportaciones de Beethoven fue la ampliación de los desarrollos, en sus obras en forma de sonata, con respecto a sus predecesores.

También sentimos muy claramente la sensación psicológica que nos provocan las tonalidades por él usadas, que adquieren una personalidad muy definida. En este caso, resulta interesante comparar sus obras en *do menor* -no sólo en el género pianístico, sino también en el campo de la música de cámara y sinfónica- para percibir la atmósfera que las identifica y caracteriza.

BIBLIOGRAFIA:

Allorto, Riccardo: *Nueva historia de la música*. Edición G. Ricordi & C. Milano, 1992.

Durón, Luisa: Apuntes del curso *Taller de música barroca para maestros de instrumento*, México, Marzo 1998.

Casella, Alfredo: *Baladas de Chopin*. Prefacio y notas críticas. Edición Curci, Milán, 1956.

Castellanos, Pablo: *Manuel M. Ponce (ensayo)*. Recop. y rev. de Paolo Mello. Textos de humanidades/32, Difusión Cultural. U.N.A.M., 1982.

Cortot, Alfred: *Baladas de Chopin*. Prefacio y notas críticas. Edición Salabert, París, 1929.

Fauno Moroni: *Análisis de conciertos para piano y orquesta*. G. Ricordi, Milano, 1950

Gavoty, Bernard: *Chopin*. Javier Vergara Editor. Argentina S.A., 1990.

León, Aurelio: Apuntes del curso *La música de Bach en el piano*, México, Noviembre 1998.

Mello, Paolo: *El nacionalismo musical de Ponce (primera parte)*. Boletín no. 26. de la E.N.M. México, Mayo - Junio 2000.

Mello, Paolo: *Breve reseña de la obra de Ponce*. Boletines de la E.N.M. nos. 22 a 24. México, Abril 1999 a Enero 2000.

Miranda, Ricardo: *Manuel M. Ponce*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 1998.

Nuevo diccionario Ricordi de la música y de los músicos. Edición G. Ricordi & C. Milano, 1976.

Piccioli, Giuseppe: *El concierto para piano y orquesta*. Edición Curci, Milano, 1958.

Randel, Michael: *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Diana. México, Julio de 1997.

Samson, Jim: *Chopin: The four Ballades*. Cambridge University Press, Nueva York, 1996.

Rolland, Jacques-Francis: *Historama: La gran aventura del hombre*. Editorial Codex, S.A., Madrid, 1966.

Fe de erratas

Dice

Pág. 7, primer párrafo, tercer renglón:
Está elaborada sobre un mismo tema,
el cual aparece invertido en la parte B.

Pág. 7, tercer párrafo, primer renglón:
España a principios

Pág. 8, segundo párrafo, tercer renglón:
presenta -igual que en la *Allemande* y la
Courante en esta *partita*-

Pág. 31, segundo párrafo, segundo
renglón:
es siempre *do mayor* y no *mi b mayor*,

Pág. 37, octavo renglón:
Fauno Moroni

Debe decir

Está elaborada sobre un mismo tema, el
cual no invierte en la parte B.

España a principios

presenta -igual que en la *Courante* en esta
partita-

es casi siempre *do mayor* (hasta la
cadencia) y no *mi b mayor*,

Fano-Moroni