



01323  
3

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL  
DE MÚSICA**

**NOTAS AL PROGRAMA**

OPCIÓN DE TESIS  
QUE PARA OBTENER EL  
TITULO DE :  
LICENCIADO  
EN PIANO  
PRESENTA :  
LUIS ANTONIO/SANTILLÁN VARELA

**ASESOR  
MAESTRO ANDRÉS ACOSTA SÁNCHEZ**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

2003

**MÉXICO D.F.**



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.

*A la memoria de todos aquellos hombres quienes humildemente imaginaron, trabajaron y lucharon todos los días de su vida para obsequiarnos infinitos momentos de felicidad con su música; por que sin música, la vida simplemente sería un error.*

*A mis padres Graciela y Esteban, quienes me han apoyado incondicionalmente a lo largo de toda mi vida, y a quienes debo tanto.*

*A mi maestro Andrés, por su dedicación y su paciencia, y de quien lo menos importante que pude aprenderle, fue cómo tocar el piano, porque antes es filosofía, disciplina, método, imaginación, amor a lo que se hace, entre muchas otras cosas, y a quién indiscutiblemente debo mi carrera.*

*A mis hermanas Jimena y Mariana; a todos los amigos y familiares que estuvieron conmigo, y a los que ya no pudieron estar; a Elizabeth; a la hermana Juana Inés Loreda, a quien debo tantas y tantas cosas de mi vida.*

# PROGRAMA DE EXAMEN PROFESIONAL

Suite francesa número cinco  
en sol mayor  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Gavotte  
Bourrée  
Loure  
Gigue

J. S. Bach

Sonata op. 28 n. 15  
"Pastoral" en re mayor  
Allegro  
Andante  
Scherzo-trio  
Rondó Piú allegro quassi presto

L. V. Beethoven

## INTERMEDIO

Estudio op. 8 n. 1  
En do sostenido menor

A. Scriabin

Estudio n. 1  
de “Deux etudes pour piano”  
a Artur Rubinstein

M. M. Ponce

Concierto para piano n. 1  
en sol menor  
Molto allegro con fuoco  
Andante  
Presto

F. Mendelssohn

*Pianista: Luis Antonio Santillán Varela  
Cátedra del maestro Andrés Acosta Sánchez*

SUITE FRANCESA NUMERO CINCO  
EN SOL MAYOR BWV. 816 DE  
JOHANN SEBASTIAN BACH  
(1685-1750)

La Suite número cinco merece una mención especial. Todos los movimientos que la componen son de una melodía muy refinada, y en la última danza "Giga", Bach presume de no utilizar más que intervalos consonantes, especialmente terceras y sextas. Es probable que por su riqueza y la belleza de sus melodías, sea la más conocida de la serie de danzas. También es de las más estilizadas y aquella en la que la economía de medios produce como resultado una obra formalmente impecable.

LA ALLEMANDE- danza de origen alemán; pese a su densidad de contexto, es de ágil escritura, y en ella la melodía esta ornamentada con apoyaturas, trinos con preparación ascendente y mordentes. Algunos de sus compases cuentan con la técnica del llamado "bajo de Alberti", un

# **TESIS CON FALLA DE ORIGEN**

acompañamiento armónico constituido por la rápida alternancia del bajo y las notas del acorde, usual en los instrumentos de teclado de la época y posteriores, y que debe su nombre al clavecinista y compositor Doménico Alberti.

**LA COURANTE-** de origen francés, es como en anteriores casos, de implantación italiana, con una articulación muy precisa y que por su carácter de danza rápida resulta ser de carácter altamente virtuosístico para el teclado.

**LA SARABANDE-** siempre se ha tomado como una danza de origen español, aunque se dice que llegó a España por medio de los árabes; es de movimiento moderado y tranquilo. Presenta concomitancias con la Sarabande de la Suite número dos, de ahí su dibujo ornamentado que va penetrando en un clima cada vez más íntimo; tiene en la parte del bajo un acompañamiento aparentemente secundario, que resulta ser de primera importancia ya que va dando el ambiente de la danza en la pieza, y es el conductor armónico de las melodías.

**LA GAVOTTE-** se sabe que es una danza grupal de carácter ligero y jocoso que contiene reverencias de los danzantes cada determinado tiempo; este es uno de los movimientos más relacionados con la música de baile de todo el cuaderno. Tal como se ha observado, su tratamiento rítmico la emparenta con las gavotas orquestales del autor.

**LA BOURRÉE-** muy dancística y de carácter muy ligero y alegre; mantiene su sustento en la parte de los bajos, que va conduciendo todo el tiempo la danza. Muy característica en la música antigua para teclado.

**LA LOURE-** en algunas ediciones nombrada incorrectamente como bourrée II; pues si bien hace las funciones de contraparte, cabe señalar que la Loure es una danza totalmente ajena e independiente del bourrée, y lo que pasa es que es poco conocida en el ámbito de la música de concierto por su poca utilización, es por eso entre otras cosas que los alumnos de Bach decidieron nombrar a este ciclo de seis suites “ francesas”, por que era muy del estilo francés incluir danzas por

decirlo así menos populares como parte de su creación musical de concierto.

LA GIGUE- con su característico sujeto que comienza a perfilarse a partir del segundo compás, es quizás la pieza mejor lograda del cuaderno, desde el punto de vista de construcción contrapuntística, logrando unas progresiones canónicas que solamente la genialidad de Bach pudo crear con esa naturalidad y conducción, y que las lleva a pasear por las regiones específicas que dicta el trabajo de la tonalidad en la obra.

# ANÁLISIS ESTRUCTURAL

ALLEMANDE- tiene una extensión de veinticuatro compases, los cuales forman dos grandes partes de doce compases cada una.

Comienza con un motivo rítmico anacrúsico en la tercera del acorde de tónica, y en el cuarto compás anuncia una inflexión a *mi menor*; la cual establece en el siguiente compás por medio de su dominante; al tercer tiempo del sexto compás inflexiona a *re mayor*; dominante de la tónica principal por medio de *la mayor*; pero la modulación a *re mayor* se da hasta el compás ocho, y de ahí en adelante juega con esta nueva tonalidad momentánea, utilizando el homónimo menor en el compás diez, y cayendo al cuarto grado *sol menor* por conducción contrapuntística que a su vez, prepara la cadencia final de la primera parte.

La segunda parte comienza en la dominante de la tonalidad original, predominando como región tonal el *mi menor*; con una conducción armónico

contrapuntística que lo reafirma al tercer tiempo del compás quince; en el compás diecinueve, comienza la elaboración hacia la tonalidad principal por medio de tónicas y dominantes, la cual se establece en el compás veintiuno por medio de grados conjuntos y nos conduce al final de la pieza.

**COURANTE**- tiene una extensión de treinta y dos compases, divididos en dos grandes partes de dieciséis compases cada una.

Al igual que en la Allemande, el motivo rítmico melódico es anacrúsico; comienza en la fundamental de la tónica principal, y en el quinto compás presenta una inflexión a *do mayor*, utilizando la tónica como dominante; en el noveno compás va al relativo menor de la tónica original, preparando una breve inflexión a *re mayor* en el compás diez, después en el compás doce por medio de la dominante de la dominante, modulamos a *re mayor*, dominante de la tónica

principal, con la cual comenzamos la segunda parte.

Ya comenzada esta segunda parte, se presenta una modulación al sexto grado de *sol mayor*; o bien segunda mediante, en el compás cinco, la cual se va a ratificar hasta el octavo compás, y de ahí en adelante comienza su retorno a la tónica principal por medio de grados conjuntos, hasta terminar la pieza.

**SARABANDE-** está compuesta para tres voces, y su extensión es de cuarenta compases que constituyen dos partes; la primera consta de dieciséis compases y la segunda de veinticuatro, las cuales a su vez se conforman de cuatro y de seis ideas musicales completas y definidas de cuatro compases cada una, respectivamente.

El movimiento se desplaza hacia el segundo tiempo, denotando el esquema típico de la Sarabanda.

En el primer grupo de cuatro compases, va de la tónica a la dominante, en el segundo grupo

regresa a la tónica, en el tercer grupo, el aparato contrapuntístico se dirige hacia la dominante y lo anuncia la voz del tenor por vez primera, y en el cuarto y último grupo establece por fin la modulación a la dominante para así finalizar la primera parte.

Comienza la segunda parte en la dominante, y al finalizar el primer grupo de cuatro compases llegamos a un *la menor*, dígase la dominante menor de la dominante, pero en el siguiente grupo aparece ahora sí como la dominante mayor de la dominante, en el tercer grupo llegamos a *do mayor* por medio de una sucesión de dominantes, ya para el cuarto grupo volvemos a *re mayor*, y regresamos a la tónica principal, jugando con tónica y dominante en los dos últimos grupos para terminar en la tonalidad principal.

**GAVOTTE**- tiene una extensión de veinticuatro compases, divididos en dos bloques, el primero con ocho y el segundo con dieciséis

Su motivo rítmico melódico es anacrúsico, y está conformada por dos y cuatro grupos de cuatro compases cada parte respectivamente; comienza en *sol mayor*; tónica principal de toda la suite, y en el quinto compás prepara su modulación a la dominante por medio de la segunda dominante, con lo cual finaliza la primera parte.

Del primer al cuarto compás de la segunda parte, después de comenzar en *re mayor*; caemos a la dominante del relativo menor de la tonalidad principal, y en el segundo grupo de cuatro compases se establece dicho relativo menor, en el tercer grupo tenemos una breve caída al cuarto grado *do mayor*; y en el último grupo regresamos a la tonalidad principal para así finalizar la pieza.

**BOURRE-** esta pieza nos muestra una vez mas la genialidad del compositor en el manejo contrapuntístico, quien con solo dos voces, logra construir una pequeña pero maravillosa parte fuerte de la suite.

La pieza se compone de treinta compases, divididos en una primera parte de diez, y una segunda de veinte. Comienza en la tonalidad original, y hasta el séptimo compás aparece la sensible de *re mayor*, que sirve para modular a esta nueva tonalidad. Así comienza la segunda parte, y al tercer compás aparece la sensible de *mi menor*, que va conduciendo la modulación hacia el octavo compás, en donde se establece momentáneamente esta tonalidad, y en el duodécimo compás hay una pequeña caída a *la menor*; y por medio de dominantes, regresa a la tonalidad original de *sol mayor*.

LOURE- se compone de dos partes perfectamente balanceadas, de ocho compases cada una, y su motivo rítmico melódico es anacrúsico.

Comienza en la tonalidad principal de *sol mayor*, y hasta el quinto compás se presenta una modulación hacia *re mayor* por medio del acorde de séptima de dominante en tercera inversión. En el sexto compás se presenta un pequeño coqueteo a *mi menor*, mientras la soprano permanece en la nota de *sol índice seis*, y por medio de dominantes

modula a la tonalidad de *re mayor*. Así comienza la segunda parte de la Loure, y en el cuarto compás utiliza la dominante menor de *re mayor*; para que suavice el regreso a *re mayor* que aparece en el siguiente compás como dominante de la tonalidad original que es *sol mayor*; y así concluye esta hermosa pieza.

**GIGUE**- esta última pieza de la suite, es una maravillosa fuga a tres voces, que se compone de dos partes, de veinticuatro y treintaidos compases respectivamente.

La aparición de los sujetos de la fuga, se va dando en motivos de tres compases, apareciendo en la primera parte la soprano, después el tenor, y por último el bajo, entonces se cumplen nueve compases, y a partir de ahí comienza una elaboración rítmico melódica que por medio de grados conjuntos va conduciendo las voces hasta la dominante, que se establece para así terminar la primera parte. Comienza la segunda parte en *re mayor*, con el sujeto en el bajo en forma inversa, y después en el tenor, que se presenta en la subdominante de *sol mayor*; seguido de dos

compases que nos conducen a esta tonalidad original; y por último entra la soprano, es decir al contrario de las formas de aparición de la primera parte. Ahora juega con un episodio progresivo de cuatro compases que va a *mi menor*; y en la anacrusa al compás quince presenta una vez más el sujeto en el bajo, después de esto comienza a enlazar las tonalidades vecinas para ir regresando poco a poco a *sol mayor*, tonalidad original de toda la suite, para concluir con un emocionante crescendo.

## REFLEXION PERSONAL DE LA OBRA

Debemos recordar siempre y ante cualquier situación que Bach es Bach, y que además, el teclado era su instrumento principal, por lo cual no podemos dejar pasar por alto toda la dificultad técnica de tipo mecánico que presenta en ésta y muchas otras de sus obras.

La suite francesa número cinco en *sol mayor*, es además una obra íntegramente balanceada en todos los aspectos característicos de la música de gran concierto, con todas las delicadezas que se exigen en ella, la variedad de movimientos y su comprensión, y particularmente el enfoque tan lleno de gracia que debe contener como obra para un instrumento solista de concierto.

Como intérprete al piano de tan hermosa obra, se debe saber perfectamente que ésta fue compuesta para el clave, sin embargo esto no significa que se pretenda convertir al piano en un clavecín, ni creo que el resultado pudiese ser

satisfactorio, pues para el caso mejor es escucharlas en un clave.

Pero tampoco esto significa que se abuse de los recursos que nos brinda el piano de una manera que salga del contexto de la obra. Simplemente Bach no conoció el piano que conocemos ahora, por lo tanto considero que sus obras deben ser vistas como transcripciones para el instrumento, lo cual significa que debemos aprovechar los recursos que tenemos en él, así como Rajmaninov transcribió la partita para violín, aprovechando los recursos del piano, para incluso suplir efectos que son característicos de las cuerdas frotadas, y también darle coloridos que solo el piano puede dar, y que enriquecen a la música enormemente.

SONATA OP. 28 NUMERO QUINCE  
EN RE MAYOR "PASTORAL".  
DE LUDWIG VAN BEETHOVEN  
(1770-1827)

Compuesta durante el verano de 1801, cuando Beethoven decidió tomar un reposo de carácter espiritual en una casa de campo; el resultado fue esta obra, que ofrece un gran colorido de carácter fresco y campestre, llena toda de delicados contrastes y aromas diversos, que evocan escenas pastorales.

Sin embargo cabe mencionar que el autor no propuso el nombre de pastoral a esta sonata; a diferencia de la sexta sinfonía en donde el mismo le llamó así. La propuesta artística de Beethoven para esta sonata se compone de pleno color, frescura y mucha espontaneidad, ya que él sabía que estas eran algunas de las cosas que como literato perseguía Monsieur Joseph Noble de Somenfels a quién le fue dedicada, y aunque criticado y cuestionado el sobrenombre de

pastoral por algunos, este ha sido plenamente aceptado como tal.

Es claro el ambiente de paz espiritual que inspiró al autor en esta composición; si comparamos esta sonata con las dos sonatas anteriores “casi una fantasía” nos podremos dar cuenta que la propuesta artística que manejó entre esas sonatas y la sonata pastoral, son distintas, comenzando por el lenguaje y finalizando por el tratamiento pianístico que en la pastoral es de tipo orquestal plenamente.

La sonata op.28 n° 15 fue compuesta en el año de 1801 según el manuscrito original, y se publicó el día 14 de Agosto del año 1802.

# ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La sonata pastoral op.28 n° 15 compuesta en cuatro movimientos, los cuales están perfectamente realizados a la usanza del periodo clásico en donde precisamente la sonata llegó a tomar carta de naturaleza.

Aunque originalmente su meta fuese el hogar de los muchos y excelentes aficionados de la época, la sonata clásica para piano se convirtió en la era Beethoveniana, cuando empezó a desarrollarse la costumbre de los conciertos públicos, en una pieza de entretenimiento, creada para ser tocada públicamente. Aunque a veces tendía a un exhibicionismo virtuoso, subordinaba los efectos de teclado al diseño general sinfónico, y siempre era de concepción firme y clara.

La forma sonata por lo general aparece como base del diseño del primer movimiento. Es un plan musical en tres secciones, la primera conocida como la exposición, está escrita en dos tonos relacionados entre sí, con modulación desde

el primero al segundo, lo cual sirve de puente. El material temático del movimiento es presentado en esta sección, y es costumbre generalmente aceptada de este diseño, el que se incluyan las ideas musicales más importantes en esta parte, antes de que ocurra la modulación solíéndose presentar los temas secundarios y contrastes en el puente y mas adelante.

La segunda sección conocida como desarrollo incluye el material temático que elige el compositor, el que varia al ser repetido con cambio de tono, de ritmo, de melodía, de acompañamiento o de cualquiera de sus características esenciales. Al finalizar el desarrollo se vuelve a introducir el tono principal de la obra. La tercera sección, conocida como recapitulación, vuelve a presentar el material de la exposición, pero sin modulación y haciendo las adaptaciones musicales que sean necesarias. Para terminar se le puede añadir una coda que aparece como segunda sección de desarrollo, pero mas corta.

Al movimiento puede también precederlo una introducción, que puede tener o no relación

temática, con el cuerpo principal del movimiento. Tradicionalmente suele ser mas lento de tiempo que el movimiento propiamente dicho, el cual cuando aparece casi siempre adopta la forma de allegro. Este diseño, perfeccionado en el periodo clásico, es susceptible de una gran expansión, y constituye la base de la mayoría de las composiciones instrumentales.

El diseño de la sonata pastoral se compone de cuatro movimientos, el primero esta en forma sonata y es allegro; el segundo es un andante lírico en forma de Lied; el tercero es un Scherzo y el ultimo es un Rondó con una coda final.

Esta sonata pertenece al periodo central de la vida del compositor, época en la que se halla en la cumbre de su madurez y productividad.

# I allegro

## Forma sonata

Si bien es luminoso, fresco y poético, no podemos decir que no es una pieza formalmente compuesta en todos los sentidos.

El compás de tres cuartos puede referirse al seis cuartos que moldea mejor la estructura rítmica. El movimiento corresponde a un allegro no muy vivo pues de ser mas rápido perdería gracia.

En la realización armónica adquiere importancia la persistencia de algunas notas pedales y varios pasajes presentan discreta polifonía.

Se establece un largo pedal de tónica, primero en el bajo para pasar luego al tenor, siempre en figuración de negras, apenas interrumpido por algunas armonías de dominante.

El primer tema A comienza en el segundo compás con acorde de séptima dominante de sol, que se resuelve en el compás siguiente, en cuarta y sexta con apoyatura sobre la subdominante, recurso sumamente audaz para la época. El tema está formado por dos motivos: el primero de ellos consta de nueve compases, rompiendo en apariencia toda cuadratura, pero si referimos el compás a seis cuartos se observa que, en realidad, la idea está constituida por cuatro compases, siendo anacrusa el acorde de séptima dominante. El motivo, de la región media pasa a la aguda, repitiéndose una octava más alta sobre acordes abiertos. Un segundo motivo derivado del anterior y también armonizado a cuatro voces, pero con la nota pedal en el tenor, sirve de complemento al tema. Esta idea concluye en un dibujo de corcheas, arpeggio ascendente y descendente con dos tresillos, en el que evoca el timbre del clarinete, formando una graciosa curva, para repetirse también una octava alta. Ahora concluye de modo más categórico, cerrando el primer tema, el cual se desarrolla a través de cuatro miembros, en una larga frase de treinta y ocho compases, no

definiéndose hasta entonces el sentido melódico de línea tan dilatada y flexible.

El periodo de transición esta formado por tres motivos: el primero, de gracia elegante y encantadora, empieza en el acorde de séptima de segundo grado de la dominante, modulando hacia ésta, y se repite una quinta más alta, con inflexión a mi mayor, dominante de la anterior. En seguida vuelven sus miembros, variados y ligados por el dibujo de corcheas, que dialoga en las imitaciones del soprano y del contralto. La cadencia al mi mayor, con igual diseño, insiste dos veces más con los acordes en distintas regiones, y ornada con arabescos. El segundo motivo se desprende del mi central tenido y está compuesto por dulces armonías, sobre el ritmo del bajo, modulante a la mayor (dominante del tono principal). Repetido igualmente, con inflexión a do sostenido mayor, aparece el tercer motivo, el cual con su semitono repetido, no es otra cosa sino una anticipación y preparación del segundo tema, insistiendo sobre la armonía de dominante (sexta sensible) que se resuelve, al fin, en la dominante de la tonalidad fundamental, para exponer la segunda idea

importante B. La melodía desarrolla el giro ya anunciado, con el mismo acompañamiento. La línea del bajo, paralela al soprano se mueve en terceras con aquél, y entre ambos las voces intermedias llenan el fondo sonoro con su diseño de corcheas, en movimiento contrario, cual suave murmullo. Si se considera aquí el compás de seis cuartos, el tema adquiere el carácter de “berceuse” con su pulsación rítmica de negra y blanca. La armonía oscila a fa sostenido menor y re mayor, regresando a la mayor. Deteniéndose la melodía sobre un acorde de sexta, para dar lugar a unos ágiles rasgos descendentes (tresillos de corcheas y grupo irregular de semicorcheas), apoyados por acordes de los que semejan desprenderse. Se afirma nuevamente la tonalidad, pero sobre acorde de sexta, y se repite el motivo cantable, con una modificación en su línea melódica, y modulando, como antes, al relativo menor. Ascende por progresión modulante, volviendo los ligeros rasgos, que ahora pasan al bajo (escala ascendente), y se cierra el pasaje con la cadencia perfecta. Sigue el último periodo de la exposición, motivo ondulante sincopado, repetido en octavas, concluyendo en afirmaciones tonales,

descendiendo luego, decreciendo, hasta el signo de repetición.

Empieza el desarrollo modulando a la subdominante, recordándose el primer motivo, con idéntica inflexión sobre la nueva subdominante (do mayor) del tono actual. Luego se oye una variante adornada, con modalidad menor y modulante a sol menor, siempre sobre la nota pedal del bajo. Ahora, comienza un largo episodio (desarrollo de eliminación) con carácter sinfónico. El diseño conclusivo de la primera idea, con sus terceras características, pero aquí en modo menor, es acompañado por la mano izquierda con un contrapunto de corcheas. Se repiten los ocho compases trocándose el doble contrapunto que los forman y reforzándose la intensidad sonora. Aquí se estrecha el diseño, conservando solamente las terceras finales, continuamente trocadas con el contrapunto acompañante. Sigue una progresión, crescendo, cambiándose las terceras en notas simples, mientras el bajo hace oír su rumor mas impetuoso. Alcanzado el fortísimo (si menor), se invierte el giro melódico de la parte superior, y esta simple inversión basta para

convertirlo en una reminiscencia del segundo tema, pues de tal modo es interesante el concepto de unidad en este allegro, dentro de su variedad sutil. He aquí otra particularidad curiosa: en lugar de presentar el desarrollo su episodio culminante en la dominante de la tonalidad fundamental, cae sobre la dominante (fa sostenido) de la tonalidad estableciéndose un pedal de treinta y ocho compases. El diseño de blancas y dos corcheas, estrechado encima por el contratiempo (negra y corcheas), se superpone por movimiento inverso y se alterna en diversas voces, mientras otras (bajo y soprano, luego bajo y contralto) insisten en la nota pedal. Al cabo de 21 compases cesa toda imitación contrapuntística y se fija el acorde de fa sostenido mayor, que va descendiendo hasta la región grave, sosteniéndolo el ritmo del bajo. El decrescendo al pianissimo, con el siguiente ligero retardo de movimiento, y los ecos repetidos de la armonía consonante, que al fin, se adormece en un calderón. El prolongado tono de fa sostenido, dominante de si, viene, por fin, a resolverse en este modo mayor, recordándose el motivo del período de cadencia, que se interrumpe al llegar a la mediante re sostenido, como si se arrepintiese

de su modalidad. Tras el calderón insiste en menor, (relativo de la tonalidad básica), interrumpiéndose nuevamente en el tercer grado, vacilante y confuso. Pero ahora vuelve a tomar esa mediante y repite el giro final, tímido, balbuceante (adagio y pianissimo), insinuando re mayor, mientras la armonía de séptima dominante apoya, más resuelta, la insinuación también prolongada en larga espera. Por último, la armonía se resuelve en la tónica fundamental (tempo primo), comenzando la última parte del allegro. El modo de conducir a la recapitulación es bello y original.

Ninguna novedad se produce ahora, salvo algún adorno más abundante en los rasgos del motivo complementario del primer tema. De modo absolutamente normal concluye la sección, enlazándose con una coda, basada en el motivo inicial (sobre pedal de tónica), cuyo diseño conclusivo (terceras) insiste con el insinuante ritmo de una anacrusa, nota que asciende, realizando cada vez saltos más extensos. La dinámica aumenta y disminuye, escuchándose en el tenor, sobre la nota pedal, el arpeggio descendente de re mayor, contestado como ecos por las sextas

agudas. Dos tenues acordes (cadencia perfecta) concluyen la página.

## ANDANTE

Esta belleza fina fue observada por Marx como una antigua balada, coincidiendo con Germer, para quién además evocaba un paisaje sin sol, lleno de naturaleza sombría.

Posee forma "Lied" en el modo menor de la tonalidad básica, el tema se expone, piano, por la mano derecha, sobre un bajo semejante al pizzicato de cuerdas graves. Al cuarto compás oscila a la dominante para afirmar la tonalidad desde el relativo mayor.

Repetido el tema, con un compás de enlace (modulación a la tónica), se pasa a la segunda sección, que también se repite. Un motivo episódico muy melancólico, en la dominante, se forma por terceras sobre el pedal rítmico de aquella nota y forma por cadencias, que insisten al final. Se enlaza con la primera idea, la cual vuelve,

variada en la melodía, precedida por la sensible y cantada en octavas.

Concluida la frase en la tónica, se repite, sirviendo de enlace las tres semicorcheas del bajo, la segunda sección de la primera parte. El compás de segunda vez presenta luego el verdadero sentido conclusivo sobre el segundo tiempo.

La parte central, que puede considerarse como un trío, en mayor, es ligera, contrastando con la anterior. Empieza por una semicorchea anacrusa, y semeja un dialogo entre los acordes y el gracioso arpeggio descendente, en tresillos, de línea muy clásica, que contrasta con el sentimiento romántico anterior. Modula a la dominante, repitiéndose la primera sección de este fragmento intermedio, como también la segunda. Esta oscila a la subdominante, con más energía en el diseño rítmico de los acordes, y alargando la segunda vez el giro arpegiado. Vuelve el motivo en la tónica cerrándose con la cadencia perfecta.

Reaparece el menor, con el primer tema; pero, en seguida, la reproducción de la primera parte, se

encuentra modificada por un ligero dibujo con el que se adorna en cada repetición la línea melódica.

El andante concluye en una coda, recordándose los primeros compases del primer tema, que se interrumpen sobre acordes con calderón. Repítense los dos últimos compases, modulantes ahora a la dominante, y en este tono reaparece el motivo de la segunda parte, pero el la mayor no es sino dominante, que cae enseguida sobre la tónica, siguiendo una fuerte séptima disminuida sobre dominante pedal. Responde el arpeggio de la misma índole, y revoloteando un instante cae pesadamente, crescendo, hasta un si bemol grave. Otro diseño desciende por grados conjuntos a la sensible, resolviéndose en la tónica. El bajo realiza cadencia perfecta, mientras la mano derecha, decrescendo al pianissimo, hace oír a contratiempo intervalos melódicos ascendentes. La larga apoyatura floreada por el grupetto, refuerzan el doble regulador y el puntillo de la semicorchea. Un largo acorde de triste acento, repartido en regiones muy distantes cierra la hermosa página.

## SCHERZO. ALLEGRO VIVACE

La tonalidad es fundamental, de nuevo en mayor. El tema principal consta de dos motivos: un fa sostenido (mediante) que suena cuatro veces, descendiendo en saltos de octava hasta la región grave forma el primero de esos dos motivos. El segundo es un diseño muy ligero y gracioso de dos corcheas y una negra sobre las armonías que marcan el rápido ritmo. En su aparición se afirma la tónica. Inmediatamente, vuelve el tema, una tercera menor más agudo, y se repite en la dominante. Todavía reaparece dos veces mas, armonizándose el primer motivo en terceras y luego en sextas, con más fuerza mientras el segundo responde siempre piano. Hay fina gracia en el delicioso tema que forma la primera sección del scherzo. Igualmente, esa idea engendra la segunda repetición, pasando los saltos de octava a la mano izquierda, en progresión modulante(sol mayor-la mayor-si menor), mientras las armonías superiores completan el ritmo. Un acorde de séptima dominante largamente prolongado,

introduce el primer tema, con terceras, luego con acordes de sexta (fortissimo). Entonces concluye el scherzo; con el segundo diseño, que se repite y descende creciendo, afirmándose tres veces en la cadencia perfecta y una enérgica tónica.

Sigue el trío, cuyo carácter, unido a la disminución conveniente del movimiento, hace de esta parte central un tema de minueto, pero de cierto colorido rústico y acento melancólico, por su tonalidad (relativo menor). Acompañado por una sola parte, en estilo antiguo clavecinístico, todo el trío se reduce a la repetición de un segundo motivo (F), cuya conclusión alterna entre la tónica y la medianta. La única modificación se encuentra en el acompañamiento, formado por octavas arpegiadas, ligadas, al principio, variando después su dibujo y armonía figurada, pero siempre en corcheas. La primera sección se repite. La segunda parte una vuelta, escribe el autor, de modo que el motivo se escucha ocho veces consecutivas, y termina, en la tónica y con la indicación de scherzo da capo.

## **RONDO. ALLEGRO MA NON TROPPO**

Se dice que su tema principal, semeja una ronda de campesinos, un canto de pastores, esto ha sido la causa de que el op. 28 lleve el sobrenombre de pastoral.

El ritmo es 6/8 y se puede interpretar al non troppo como casi un allegretto; se puede acelerar un poco en los episodios de figuración de semicorcheas.

El tema principal G, compuesto de dos motivos, se apoya sobre un pedal de tónica muy importante, hasta tal punto de que el diseño rítmico, formado por el bajo adquiere por si solo significación temática, formada por cuatro compases que luego se repiten en la región aguda. Aparece después en segundo motivo, el mismo ritmo de bajo, variado con un adorno de semicorcheas. El tema se afirma en sucesivas cadencias perfectas. Sigue un pasaje de arpeggios de semicorchea que se dirige a la dominante;

vuelve a la tónica y prepara la entrada del segundo tema en la dominante. Dicho tema H, sobre el ritmo general característico, se halla tratado en estilo de imitación a tres voces, que entran sucesivamente. Inmediatamente varía y se completa el ritmo primitivo, formando una serie de cadencias perfectas sobre los tiempos débiles, hasta que dos acordes en blancas, llevan la resolución al tiempo fuerte.

Un episodio de ocho compases, con pedal de dominante, mientras se escucha un diseño en unísono triplicado, sirve de enlace al estribillo, que ahora no se interrumpe en la mano derecha, pues el silencio anterior se llena aquí con un arabesco. A la última resolución sigue el período central, cuyo primer motivo se deriva del dibujo rítmico inicial del bajo en la primera idea. El persistente ritmo, ahora en la parte superior, es completado por los saltos del bajo (corcheas). La primera vez no modula. En seguida se repite una octava más alta, modulando a sol mayor. Entonces pianissimo, empieza otro episodio con una breve idea independiente que llena el resto del periodo. Armonizada a tres partes y en estilo de

imitaciones, modula a la tónica principal, para volver a la subdominante que pronto se hace menor; con pedal grave. Aumenta la dinámica, reforzándose la armonía y llega el fortísimo, modulando a re menor y estableciéndose una progresión contrapuntística (bajo en octavas). Reaparece el episodio de enlace, con pedal en el bajo y modifica la línea del diseño que vuelve a oírse en corcheas en la región grave y en semicorcheas en la aguda, formando un poderoso unísono.

Si antes alternó la armonía entre dominante y tónica, ahora ésta se halla en menor, hasta que se fija la dominante en el bajo, desprendiéndose en la parte superior un rápido diseño en escala que concluye en la región profunda, mientras por encima asciende el arpeggio de la mayor. Todo el pasaje es brillante y vigoroso. Sigue, tras un calderón, la tercera entrada del estribillo, aun con más adorno que la segunda vez en la substitución de los silencios, y se repite el primer período, con el segundo tema en la tónica. Cuando por tercera vez se oye el episodio de enlace, tras la pausa de siempre, comienza la coda. El ritmo inicial del

estribillo, pianissimo, renace en el bajo (subdominante), pero el tema no se completa, formando solamente un contratiempo algunas armonías de la mano derecha, hasta que viene un crescendo con pedal rítmico de dominante sobre la que asciende una progresión (sextas y terceras alternadas). Estas suben hasta un acorde de cuarta y sexta forte, en el ritmo típico, para descender en corcheas, concluyendo con fortísimos arpeggios de dominante, repetidos, piano y pianissimo, en regiones más agudas, como ecos, hasta detenerse en un calderón. Resuelve (cadencia perfecta) en el piú allegro. El bajo repite insistentemente su ritmo característico, sobre pedal de tónica, hasta concluir en cadencias perfectas, mientras la mano derecha ejecuta un ligero dibujo de semicorcheas que termina, unísono, jugando sobre el arpeggio descendente de tónica. Este pasaje, luminoso y jovial, llega a su fin con nueva y fortísima cadencia perfecta.

## REFLEXION PROPIA DE LA OBRA

Lo primero que debo considerar como interprete de esta obra, es su alto contenido plástico; pensado desde todos y cada uno de los instrumentos de la orquesta que el compositor propuso. Recordemos que el se encontraba descansando en una casa de campo, por consiguiente no tenia una orquesta a su disposición, y utilizó el piano como su orquesta personal.

Como obra de carácter orquestal hecha para el piano, se debe pensar mucho en las partes donde respiran los alientos, en los arabescos del clarinete, la gama sonora del arpa, los pizzicatos de las cuerdas, los cantos de los cornos, pero sobre todo no olvidar las intenciones conjuntas que pudo tener el autor con su idea.

Cabe decir que para mi, la mayor dificultad que ofrece esta sonata, más allá de lo antes mencionado, es lograr hacer de toda ella cuan

grande es, un solo cuadro; no se pueden pintar elementos de un paisaje y hacer que formen parte de otro completamente distinto, al menos no en Beethoven, por lo cual debo reconocer que me ha sido muy difícil tratar de encontrar los elementos necesarios, y más aún, unirlos para lograr una interpretación que pueda ofrecerme y pueda ofrecerles algo interesante y coherente a quienes me escuchen.

# CONCIERTO PARA PIANO OP.25 NUMERO 1 EN SOL MENOR DE FELIX MENDELSSOHN

En su regreso a París, después de haber viajado por gran parte de Europa, Félix Mendelssohn pasa por la ciudad de Munich Alemania, en donde interpreta por primera vez su “concierto para piano en sol menor” el diecisiete de Octubre de mil ochocientos treinta y uno, y en Diciembre del mismo año en Francia, Liszt descifra el manuscrito y lo toca para Mendelssohn, quién habiendo regresado a París buscó a sus dos jóvenes alumnas, Josephine Lang y Delfina Schauroth, cuya gracia y talento le habían encantado siempre.

Mi alumna: escribe el autor, refiriéndose a Josephine Lang, posee el don de componer melodías, y de cantarlas de una manera que no se asemeja a nada de lo que hasta hoy he escuchado. A la otra jovencita Delfina Schauroth, de noble familia y pianista consumada, le dedicó el “concierto en sol menor”.

Finalmente cuarenta años mas tarde, veintitrés años después de la muerte de Félix Mendelssohn, el cuatro de Febrero de mil ochocientos setenta, en la sala del Gewandhaus de Leipzig, la citada pianista Delfina Schauroth ejecuta la obra por vez postrera.

## ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Esta composición de carácter brillante, escrita en *sol menor*, tiene en su primer movimiento, un compás de cuatro cuartos. Comienza con un trémolo de *sol* en dieciseisavos que realizan las cuerdas mientras los alientos ejecutan una cadencia que prepara la entrada del piano en la dominante de la tonalidad, haciendo anacrusa al octavo compás, y utilizando cuatro compases para ir a *sol mayor* momentáneamente, y otros cuatro para ir al cuarto grado (*do menor*) de la tonalidad original, y después de un arpeggio de (*la con séptima*) dominante de *re*, las cuerdas junto con el piano dan la entrada a un pasaje en octavas para la mano izquierda, que dura cuatro compases y nos lleva a la letra marcada en el texto como “A”, dividida ésta en tres secciones de cuatro compases cada una; la primera por medio de tónica y dominante se une a la segunda que regresa a la tónica pero con el mismo recurso utilizado anteriormente de la tercera de picardía, que hace sonar momentáneamente a la tonalidad de *sol menor* en *mayor*, y en la tercera sección prepara a

la dominante para volver a caer a *sol menor* y así pasar a la letra “B”, que dura catorce compases y la ejecuta solo la orquesta.

Viene ahora la letra “C”, indicando la parte de piano solo y comienza en la dominante de *re* (*la siete*), con cuatro compases, dos de solo y dos de *tutti*, después hace lo mismo en *re siete*, y a continuación dos compases de *do menor* en forma de escala melódica pero comenzada desde el séptimo grado (*si natural*), y por último una progresión armónica de quince compases, que nos lleva al relativo mayor de la tonalidad original, es decir a (*si bemol mayor*), en dónde se marca la letra “D”, y el piano hace su segundo solo pero ahora de manera muy lírica; con una secuencia de treinta y siete compases, en el cual podemos observar que el compositor juega con el *si bemol mayor*, convirtiéndolo luego en menor para así modular a su relativo mayor (*re bemol mayor*) y regresar a *si bemol menor*, en dónde comienza la letra “E”, en cuyo noveno compás vuelve al *si bemol mayor* por medio de un arpeggio de *fa generador omitido*, utilizado como dominante, y

en el decimonoveno compás de esta sección el *si bemol mayor* se vuelve a transformar en menor.

Vuelve a utilizar el acorde de *fa generador omitido* como dominante para entrar a la sección de la letra “F” en *si bemol mayor*, y en donde el piano lleva un pasaje de trémolos que nos conducen hasta la sección marcada con la letra “H”, que aparece en la dominante de la tonalidad original (*sol menor*), y en esta dominante comienza la sección marcada con la letra “I”, que después de diez compases nos hace sentir la caída a la tónica, y que sigue jugando con la combinación de mayor y menor, hasta que después del gran arpeggio en *fortísimo* de *sol menor* con la *séptima mayor* hace una cadencia final perfecta de la tonalidad original, dejando a la orquesta hacer sola su preparación armónica, la cual va a llegar hasta un *si mayor*, el cual, se queda establecido dando fin a éste primer movimiento.

## SEGUNDO MOVIMIENTO

Comienza el segundo movimiento con el *si mayor*, que se convierte después en la dominante de la tonalidad de *mi mayor* que va a regir este segundo movimiento del concierto, mismo que se deja sentir hasta que entra la orquesta ya en el tiempo *andante* con el tema principal de éste, quedándose en la dominante (*si siete*), para que el piano realice su solo, acompañado por un sutil movimiento contrapuntístico del cello en los primeros cuatro compases, para después conducir su parte hasta que aparecen los acordes de dominante y (*si siete*), y en *pianissimo* entra nuevamente la orquesta mientras el piano culmina con un delicado trino, entrando esta sección marcada en el texto con la letra "A", e inmediatamente el piano suavemente y cantando juega con las notas de la escala de *mi mayor*, y con cromatismos pasa por *re mayor* utilizando un acorde diminuido para llegar después a *mi menor*, luego a *fa sostenido siete* dominante de la dominante (*si siete*) a la cual llega después, a continuación utiliza su relativo menor (*sol*

*sostenido menor*), que permite el regreso a *mi mayor* en donde se utilizan acordes de esta tonalidad para crear una atmósfera armónica y melódica, que se desencadena en un presente arpeggio de *si mayor*; a continuación se vuelve dominante y da claramente lugar a la entrada de la orquesta una vez más en la tónica; la orquesta lleva el tema principal mientras que con un lirismo extraordinario, el piano a manera de improvisación pasa por los grados correspondientes de la tonalidad, hasta desencadenar todo en un seicillo rítmico de *si siete*.

Entra por última vez el tema principal, mientras la orquesta colorea con trémolos los grados armónicos por donde es conducido éste. Y a continuación se presenta una pequeña coda que culmina en un calderón, para dar fin así a este segundo movimiento.

## TERCER MOVIMIENTO

En “*attaca*”, emergen los cuernos con una fanfarria, presentando el último movimiento de este concierto, y la orquesta en tutti prepara progresivamente una modulación hacia la nueva tonalidad (*sol mayor*), en donde entra el piano brillantemente con un solo que vislumbra un movimiento veloz, llegando a cuatro compases en matiz *piano*, de *re siete*, y dos de la orquesta tutti para que el piano entre de lleno y con un solo al *molto allegro e vivace*, presentando el tema principal de este finale marcado con la letra “B” en el texto, volviendo a empezar otra vez este tema en la letra “C”, con un bonito tejido en la mano derecha que le da a éste un carácter virtuosístico, llegando a un pasaje de arpegios en la mano izquierda; primero en *do mayor*, después en *do sostenido disminuido*, que da la entrada al *re mayor*, tonalidad que aparece ahora como base, y que culmina después de un extenso movimiento melódico del piano en *sol mayor*, tonalidad original de este movimiento final.

En la letra "F" entra el tutti de la orquesta que prepara la parte "B" del movimiento, la cual es presentada por el piano en su carácter de solista y entrando ahora en *si mayor*, modulando una vez más a *re mayor* después de una larga parte de solo, alternando el piano sus entradas con la orquesta, hasta regresar a la tonalidad original del finale nuevamente (*sol mayor*), que entra en la letra "I" del texto en un tutti de la orquesta, modulando momentáneamente a *mi mayor* y después a *sol menor*, presentándose un tema tomado del primer movimiento que está en esta tonalidad, haciendo un gran *ritardando* para dejar en suspenso la entrada a la cadencia final en *sol mayor*.

Esta cadencia final se divide en dos partes, la primera con pasajes ascendentes de octavas y descendentes de arpeggios; la segunda va ascendiendo poco a poco y sin parar un momento se convierte en un pasaje vertiginoso y altamente virtuosístico, muy al estilo de este compositor, quien da el remate final con el tutti de la orquesta.

## REFLEXION PERSONAL DE LA OBRA

Antes que nada, debemos mencionar que este concierto fue pensado para ejecutarse por el mismo compositor, por lo tanto es de naturaleza protagónica en su totalidad, ya que se trataba de lucir al piano como gran instrumento del romanticismo, y naturalmente al ejecutante como un gran pianista, con la destreza suficiente para lograr hacer pasar un rato agradable a la concurrencia, luciendo sus suertes y habilidades en obras tal vez no tan densas ni profundas, sino alegres y vistosas, llenas de un encanto de brillo natural y una emoción pura, sencilla y sensual.

Este concierto representa una obra no muy grande en forma, pero altamente condensada en cuanto a sus grandes dificultades en pequeño; es decir octavas, escalas, arpeggios en todos sus tipos, notas repetidas, entre otras. Por lo tanto es pertinente tener la paciencia suficiente para pulir cada una de sus dificultades y no caer en un diletantismo. Así también no terminar haciendo

de este concierto la típica obra pesada del romanticismo, porque finalmente no se trata de una obra de carácter pasional, grandioso y mucho menos delirante como en otros autores, lo cual deja en claro que no se deben tomar parámetros de ningún tipo, porque si bien Mendelssohn es un compositor romántico no tiene que ser igual a Schumann o a ningún otro compositor posterior ni anterior.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ESTUDIO PARA PIANO OP. 8 NUMERO 1 DE ALEXANDER SCRIABIN

La serie de "*estudios para piano*", catalogados como los opus ocho de Alexander Scriabin, fueron compuestos en 1894, cuando el compositor gozaba de cierta fama como un gran pianista de concierto, lo cual le permitió salir de su nativa Rusia.

Se considera a esta serie de "*estudios*" como obras de carácter virtuosístico, cuya razón de ser era muy semejante a la de los famosos "*estudios de Chopín*", pero según Scriabin, debían contener problemas técnicos más enfocados a las características de los jóvenes pianistas rusos, y al igual que Chopín, logro además que cada uno de estos "*estudios*" fueran por sí solos, grandes piezas musicales de concierto. Por lo tanto esta serie de "*estudios*" representa uno de los mejores trabajos de la llamada "época temprana" de Scriabin, que como ya citábamos, le dieron la oportunidad de

viajar a otros países, para que de 1908 a 1910 viviera en Bruselas, en donde se viera profundamente envuelto en cuestiones Teosóficas, que vendrían a darle un giro completo a su vida y a su trabajo como compositor, el cual de aquí en adelante tomó tintes de profundidad y espiritualidad, aunque en su última etapa realmente se piensa que abandonó estas cuestiones por el beneficio de la música y de no encajonarse en un estilo predecible.

Alexander Nikolaievich Scriabin, fue un remarcable compositor, quién no tuvo predecesores ni tampoco discípulos. Nace en Moscú el 6 de enero de 1872, y muere ahí mismo el día 27 de abril de 1915. Su padre fue abogado, su madre Lyubov Petrovna (Neé Shchetina), fue una talentosa pianista alumna de Leschetitzky en el conservatorio de San Petesburgo; ella muere dejando a Alexander muy pequeño, y a partir de ese momento, el niño es tutelado por una tía quien le dio sus primeras lecciones musicales. A la edad de once años, Scriabin inicia con sus primeras clases formales de piano, y fue hasta la edad de dieciséis cuando

conoció al maestro Zverev, con quien continuó su aprendizaje pianístico, y al maestro Taneyev, de quien aprendió la teoría de la música en general.

Se dice que Scriabin practicaba arduamente, e incluso que tomó lecciones del maestro Safonov, pero nunca logró ser un pianista virtuoso; se comentó que por eso él prefería mostrar más de sus trabajos que obras conocidas, y sin embargo recibió la medalla de oro de la clase de Safonov, quien gozaba de ser un impecable maestro de piano.

Scriabin regresa a Moscú para estudiar composición, pero nunca logro pasar el examen requerido para recibirse como compositor en el conservatorio.

En 1892 abandona el conservatorio, y en contra de lo comentado por muchos, el demuestra ser un gran pianista y se forma una carrera como concertista; para este entonces él ya tenía una cantidad de obras compuestas al estilo de Chopín, y en 1894 compone sus "*estudios op. 8*" cuya intención era semejante a la de los "*estudios de*

*Chopin*". Y después de una exitosa carrera como pianista, se dedica a dar clases de piano en el conservatorio de Moscú, aunque nunca dejó a un lado su carrera como concertista, en parte gracias a que siempre gozó de patrocinadores y fervientes admiradores.

La historia ha reservado un sitio para este gran compositor, a quien se le ha considerado como un genio innovador de la armonía y de la música en general, eso sin considerar sus ideas que hasta hoy han quedado pendientes, como su propuesta de color y música; dicha propuesta pretendía lograr una forma de representación artística más completa, así que en su poema "Prometeo", incluyó una parte importante de piano, el cual tenía un sistema de luces de colores que prendían y apagaban con el uso de las teclas, y a cada nota le asignó un color distinto.

TESIS COM  
FALLA DE ORIGEN

## ANALISIS ESTRUCTURAL

El estudio opus ocho número uno en *do sostenido mayor*, tiene una estructura ternaria (A-B-A) con una coda final.

Se maneja un compás de cuatro cuartos en toda la obra, con una entrada anacrúsica en la dominante (*sol sostenido siete trece*) de la tonalidad original, para caer inmediatamente al tiempo fuerte en la tónica (*do sostenido mayor*), jugando con acordes de dominante, algunos con tercenas que van alternados con los de séptima, con los cuales se forman dos importantes frases que se presentan dos veces en la primera parte; al finalizar la primera aparición de estas dos frases se realiza una pequeña progresión, y sin salir de la tonalidad vuelven a aparecer estas dos frases por segunda vez, solo que al final de estas, el autor realiza una serie de modulaciones que se presentan en frases cortas, llevadas por una hermosa y melancólica melodía, y todas ellas forman la parte "B" de la obra, misma que es resuelta magistralmente con una cadencia que

marca el regreso a la parte “A”, presentando sus dos frases importantes solo una vez ahora, seguidas por una progresión armónica muy característica de la genialidad del autor que nos lleva a una coda final, para que después de dos compactos acordes de tónica en segunda y primera inversión respectivamente, culmine la hermosa página con el mismo acorde de tónica pero en estado fundamental y con un matiz *piano*.

TESIS CON  
FALLA DE EMERGEN

# REFLEXION PERSONAL DE LA OBRA

Lo importante al abordar un estudio, sea de quien sea, es sin duda alguna saber antes que nada que tipo de problema o problemas pretende trabajar, y aprovechar al máximo las propuestas que nos brinda, pero nunca olvidando que no existe razón alguna para pensar cualquier sonido o serie de sonidos, como algo que no sea agradable al oído; es decir que de nada nos sirve tener cierta destreza en el teclado, si no es en beneficio de la música.

A pesar de lo emotivo y dinámico que es este estudio, no debemos dejar que por esto la parte intelectual deje de funcionar un solo momento, pues de lo contrario jamás podremos lograr un óptimo resultado de ejecución, ni mucho menos aprovechar los beneficios que nos brinda como estudio y como pieza de concierto, a la cual se debe prodigar hasta la última gota de expresión y de colorido.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ESTUDIO PARA PIANO NUMERO 1  
DE "DEUX ETUDES POUR PIANO"  
DEDICADOS AL PIANISTA  
ARTUR RUBINSTEIN  
DE  
MANUEL M. PONCE  
(1882-1948)

Manuel M. Ponce, nació en Fresnillo, Zacatecas el ocho de diciembre de 1882, aunque él siempre se reconoció de Aguascalientes por haber sido llevado por sus padres desde muy pequeño a esa ciudad y nunca haber vuelto a su natal Zacatecas.

En la típica y pintoresca feria de San Marcos, que año tras año se celebraba en ese barrio de Aguascalientes, escuchó por primera vez a los rapsodas populares que asisten a dicha feria, quienes interpretaban varias canciones anónimas que más tarde él daría a conocer en arreglos para música de concierto.

Después de haber estudiado con varios maestros ingresó al Conservatorio Nacional de Música, para más tarde continuar sus estudios y perfeccionamiento en Europa, donde conquistó la admiración y estimación de sus maestros y compañeros. Se le considera como el iniciador del nacionalismo mexicano, abarcando su producción musical cantidad de canciones, arreglos de canciones populares, piezas para piano, para piano y orquesta, guitarra, entre muchos otros. Dejó de existir el veinticuatro de abril de 1948.

Los años de 1925 a 1932 se pueden considerar como la segunda etapa de la vida artística de Ponce, tomando en cuenta que en él se destacan dos períodos: uno, el romántico, que viene a cerrar el capítulo de los compositores que le precedieron, y otro moderno, iniciado con su viaje a París de 1925, que abre a cambio nuevas posibilidades creativas. Si comparamos estas dos épocas

observamos notorios avances y contrastes armónicos, tímbricos y formales.

En esta segunda etapa, Ponce orienta su estilo hacia esferas modernistas, e introduce además el nacionalismo indígena, creando un ambiente de música autóctona del México prehispánico, dando origen entonces a su tercera etapa como compositor, que es cuando él regresa a México y comienza con sus trabajos del mismo tipo.

# ANALISIS ESTRUCTURAL

Este primer estudio *Allegretto mosso ma espressivo*, de forma ternaria (A-B-A), tiene como fondo un ritmo sincopado a base de cuartas y sextas del cual emerge una melodía pentáfona de carácter indígena. En la sección intermedia “B” y en la coda, el movimiento se acelera con un dramático *crescendo* para luego terminar suavemente.

## REFLEXION PERSONAL DE LA OBRA

Es preciso mencionar que armónicamente este estudio está basado en cuartas y quintas sobre la escala pentáfona, usada por los indígenas en sus flautas, algunas de las cuales eran dobles y permitían tocar este tipo de intervalos; pero la obra debe de ser pensada como una composición de música moderna, precisamente como esos murales de carácter prehispánico de Rivera o Tamayo, que retratan tan originalmente todo ese ambiente del México antiguo.

# BIBLIOGRAFÍA

Moore Douglas

GUIA DE LOS ESTILOS MUSICALES

Ed. No obtenida.

De la Guardia Ernesto

ANÁLISIS DE LAS TREINTA Y DOS  
SONATAS DE BEETHOVEN.

Ricordi

México D. F.

Tornero Antonio

[www.msn.comunities/musicabarroca.com](http://www.msn.comunities/musicabarroca.com)

MUSICA BARROCA PARA TECLADO

Phillips Charles

DICCIONARIO ACTUALIZADO DE  
COMPOSITORES Y MUSICOS TOMO X

Crisol

Hofman Joseph

EL ARTE DE LA EJECUCION PIANISTICA

Pedro Ogazón  
Biblioteca ENM

Salazar Carolina [www.akasha81@hotmail.com](mailto:www.akasha81@hotmail.com)  
SCRIABIN EN UNAS CUARTILLAS.

Castellanos Pablo  
MANUEL M. PONCE  
Biblioteca ENM

Frenck Ma. Teresa  
MANUEL M. PONCE: NOTAS AL DISCO

Mello Paolo  
NOTAS AL DISCO DEL MAESTRO HECTOR  
ROJAS (OBRA COMPLETA DE PONCE)

Horowitz Vladimir  
NOTAS AL DISCO (SCRIABIN ETUDES)