



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**J. S. BACH, L.V. BEETHOVEN, F. CHOPIN,  
M. RAVEL, M. M. PONCE.**

**NOTAS AL PROGRAMA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN PIANO**

P R E S E N T A :

**CITLALLI CAMACHO MÉNDEZ**



DIRECTORES: PROFRA. ADRIANA SEPÚLVEDA VALLEJO  
PROFR. ROBERTO RUIZ GUADALAJARA

MÉXICO, D. F.

2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**J. S. BACH, L. V. BEETHOVEN, F. CHOPIN,  
M. RAVEL, M. M. PONCE.**

**NOTAS AL PROGRAMA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN PIANO**

P R E S E N T A :

**CITLALLI CAMACHO MÉNDEZ**



DIRECTORES: PROFRA. ADRIANA SEPÚLVEDA VALLEJO  
PROFR. ROBERTO RUIZ GUADALAJARA

MÉXICO, D. F.

2009

---

# Dedicatoria

A Dios.

A la música por alimentar todos y cada unos de mis días.

A mis padres y hermanos.

A mi familia en general y a la tercera generación, ¡¡¡Si se puede!!!

A mis grandes ausentes y que siempre están presentes: Luís Camacho Cárdenas, Elvira Azcuaga Torruco, Dania, Kin, mi Jannys y mi Mikie.

A mi piano que no me abandona y me sonrío día con día.

A Pablo por caminar a mi lado.

A mis alumnos.

A Diego y Carlos.

---

---

# Agradecimientos

Roberto Ruiz (Terrible) porque lo que soy es gracias a ti, no tengo como pagarte, gracias por abrirme las puertas a este mundo increíble y compartir tus joyas conmigo y por todo, todo lo demás mil gracias.

Maestra Adriana, gracias por toda su confianza, cariño, apoyo y enseñanzas, por permitirme estar cerca de usted y de los chicos del taller, sin su apoyo no lo habría logrado.

Maestra Carmelita, Carmelita y a toda la familia Uribe Moreno, gracias porque por ustedes me dediqué a esto.

Eduardo Arzate, gracias porque en su momento fuiste una parte muy importante en mi formación.

A la UNAM, a la ENM y a todos y cada uno de los maestros que formaron parte de mi formación musical.

A mi mamá porque gracias a sus sacrificios y dolores de cabeza estoy aquí, siempre haz sido un ejemplo de responsabilidad, compromiso y dedicación para mi te adoro mami!!!

A mi papi por su apoyo incondicional, su amor, sus consejos y sus porras te adoro!!!

A mis hermanos Erickito y Rorris los quiero!!! Son parte fundamental en mi vida gracias por existir.

A mi Abue Luicito, que desde el cielo me acompaña, gracias por ser mi cómplice.

A Kin que desde el cielo su música sigue sonando, gracias por tu ejemplo.

A mi familia Defeña y Tabasqueña, gracias por su amor y apoyo.

A Pablo por devolverme la sonrisa, tomarme de la mano y compartir mis sueños y locuras. A mi nueva familia, gracias por su cariño y apoyo los quiero!!!

A mis viejos amigos, a los nuevos y a los de siempre gracias por estar prometo no defraudarlos los quiero!!!

Renecito Báez, amiguito gracias por todo te admiro!!!

A la Familia Merici, amigos y compañeros, gracias por su apoyo y cariño es un placer trabajar a su lado.

---

A mis alumnos y a sus familias, gracias por permitirme ser parte de sus vidas y dejarme compartir con ustedes lo que mas amo en esta vida.

A Dení, gracias por se mi amiga y gracias por seguir luchando eres un gran ejemplo para mi  
Te quiero mucho!!!

A Lina por no dejarme enloquecer y no permitir que me hundiera gracias!!!

A mis niños Miki y Jannys por todo su amor y compañía los extraño!!! A Renata gracias por tu locura te quiero nené!!!

<b>Contenido</b>	<b>Págs.</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>PROGRAMA</b>	2
<b><i>J. S. BACH</i></b>	
-Contexto Histórico	3
-Análisis	9
<b><i>L V. BEETHOVEN</i></b>	
-Contexto Histórico	24
-Análisis	30
<b><i>F. CHOPIN</i></b>	
-Contexto Histórico	50
-Análisis	59
<b><i>M. RAVEL</i></b>	
-Contexto Histórico	73
-Análisis	79
<b><i>M. M. PONCE</i></b>	
-Contexto Histórico	91
-Análisis	95
<b>REFLEXIÓN</b>	110
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	115

---

<b>ANEXO 1 SINÓPSIS</b>	- 1 -
<b>ANEXO 2 CUADROS ARMÓNICOS</b>	- 7 -
<b>ANEXO 3 DIAPOSITIVAS DE PRESENTACIÓN</b>	- 17 -

---

# Introducción

El presente trabajo incluye los resultados de una investigación histórica y biográfica en general, orientada a la comprensión de las obras abordadas.

En la parte biográfica se abordó la vida de los compositores pero hasta el momento en que se concibieron las obras, la investigación se enfocó en los aspectos importantes que inciden en la creación de las mismas, ya que el objetivo principal es entender el contenido de éstas para poder expresarlas a la hora de la ejecución.

Incluye un análisis formal armónico y algunos otros aspectos que pueden contribuir a la comprensión e interpretación de dichas obras.

Hacia el final de texto aparece una reflexión personal desde el punto de vista de mi crecimiento técnico, interpretativo y de las técnicas de estudio que utilice al enfrentarme a las mismas.

---

# Programa

**Para obtener el Título de:** Licenciada en Piano

**Por:** Citlalli Camacho Méndez

**Preludio y Fuga No. XII  
en fa menor del libro primero del  
Clave Bien Temperado**

J. S. Bach.  
(1685 - 1750)

**Sonata para piano  
en Fa Mayor Op. 10 No. 2**

L. V. Beethoven.  
(1770 - 1827)

Allegro  
Allegretto  
Presto

**Polonesa  
en fa # menor Op. 44**

F. Chopin.  
(1810 - 1849)

**“Juegos de Agua”**

M. Ravel.  
(1875 – 1937)

**Suite Cubana**

M. M. Ponce.  
(1882 – 1948)

Serenata Marina  
Plenilunio  
Paz de Ocaso

# J. S. BACH

## CONTEXTO HISTÓRICO

En 1492 Cristóbal Colón descubriría tierras que ni él mismo imaginó y que nunca supo que eran un nuevo continente (pues la gloria de saberlo le estaría deparada a Américo Vesputio), además de que pasaría los últimos años de su vida buscando en las Sagradas Escrituras una explicación a lo que había hecho, pues a nadie se le ocurría pensar en esos tiempos que hubiera algo que no estuviera prefigurado en ellas, ya que se consideraba que Dios había creado dos textos: el mundo y la Biblia, y lo único que tenía que hacer el hombre como criatura divina era interpretarlos para entender a su creador.

En 1543 Nicolás Copérnico propondría en su obra *Sobre las revoluciones de las órbitas celestes*, que no estábamos en el centro del universo, sin saber que no sólo eso, sino que vivimos en los “suburbios” de una galaxia poblada por cuatrocientos mil millones de estrellas, y que es sólo una entre otros cientos de miles de millones que van a la deriva en el cosmos. Ante esto, y con la intención de cerrar filas frente a los embates de las ideas protestantes promovidas desde 1517 por Martín Lutero, la Iglesia Católica (la cual dejaría claras las directrices de su postura teológica y doctrinal en el Concilio de Trento, efectuado – con algunas interrupciones- de 1545 a 1563) afirmaba que “*La proposición de que el Sol es el centro del universo y no se mueve alrededor de la Tierra, es necia, falsa, absurda en teología, y herética, porque es precisamente contraria a la sagrada escritura*”.

Galileo Galilei complicaría aún más las cosas al afirmar que la Tierra se movía, por lo cual sería llevado a juicio en 1616 y obligado en 1633 a renunciar a todas sus opiniones científicas, lo cual dio pie al legendario “y, sin embargo, se mueve” que murmuraría al salir del tribunal. Y para culminar, en 1596 Johannes Kepler en su *Misterio Cosmográfico* vendría a descubrir que algo no andaba bien en el compás con el que el Geómetra Celeste trazó las órbitas de los planetas alrededor del sol, pues en vez de círculos descubrió unas formas bastante irregulares y poco comprensibles llamadas elipses.

---

Ante todo esto, era inevitable que en 1600 un hombre tan sensible a los fenómenos paranormales como el príncipe Hamlet de Dinamarca reflexionara, al inicio del acto tercero de la obra de William Shakespeare que lleva su nombre, sobre *¿Ser o no ser!*; o que un hombre tan inquisitivo como René Descartes llegara a decir unos años después: *“de lo único que puedo estar seguro es de que dudo, y si dudo es porque pienso, y si pienso es porque soy”*, pues para esos momentos el planteamiento del hombre de finales del siglo XVI y principios del XVII era el mismo: *¿quién soy?, ¿cómo es el mundo?*. A la ciencia le tocó tratar de responder esta última pregunta, y al arte le correspondió explorar lo que a lo largo del Renacimiento sólo fue abordado de manera superficial, salvo algunas honrosas excepciones: las pasiones humanas.

En el terreno de la música, el primer paso dado en esta nueva dirección lo constituyó el surgimiento de la monodia como consecuencia del desarrollo de las ideas de los integrantes de la Camerata Florentina, quienes seducidos por las propuestas del erudito historiador romano Girolamo Mei en relación con la representación de la tragedia en la Grecia Clásica, dieron la espalda al lenguaje polifónico heredado de las prácticas musicales renacentistas, para crear una forma de expresión músico-poética que, tomando como punto de partida los afectos contenidos en el texto, fuera capaz de mover las emociones al nivel de despertar pasiones contrastantes.

Sin embargo, aunque los resultados de los primeros experimentos, permitieron entrever un mundo expresivo jamás explorado, semejante empresa necesitaba de un repertorio de recursos y de hombres de genio como Claudio Monteverdi que supieran conciliar lo nuevo con lo antiguo para darle forma a un lenguaje capaz de lograr lo que en la mitología de la Grecia antigua sólo se le había atribuido a Orfeo: hacer que las piedras se movieran, detener el curso de los ríos o amansar los furios de las fieras. Y así, surgió un arte capaz de lograr lo que la música como alegoría afirma al principio de la ópera considerada como la primera en su género, “El Orfeo” de Monteverdi: *“Yo soy la música, que tiene dulces acentos para tranquilizar cada turbado corazón, y ahora de noble ira, y ahora de amor puedo inflamar las más heladas mentes”*.

Fue de esta manera que nació la música barroca en la que cada elemento del lenguaje musical fue transformado en un vehículo para despertar pasiones en el alma. La métrica fue

---

tratada de infinidad de formas, desde una gran libertad en las monodias y los recitativos, hasta las pulsaciones casi mecánicas del concerto grosso y las danzas de la suite. La rítmica se agrupó en figuras o patrones relacionados con todo tipo de emociones, pasiones y sentimientos. La melodía desarrolló niveles nunca antes alcanzados de expresividad a través del manejo de todo tipo de intervalos, y en el terreno de la música vocal desembocó en el surgimiento del *bel canto* en la ópera, en la que los castrati cautivaban con la hermosura de su canto al igual que las sirenas de la mitología griega.

El uso abundante de adornos tenía una función algo más que ornamental, pues la mayoría de las veces servía para resaltar, por medio de la disonancia, las partes de mayor intensidad en el discurso musical. Dentro de la tímbrica, las posibilidades técnicas de cada instrumento fueron exploradas hasta desarrollar su idioma particular, dando paso a una conciencia idiomática<sup>1</sup> caracterizada por la explotación de los recursos técnicos y expresivos propios de cada instrumento, dando pie al surgimiento de colores instrumentales de belleza extraordinaria que apenas desde hace algunos años han comenzado a recuperarse en las interpretaciones de música barroca, como el de la viola da gamba, la guitarra barroca, la tiorba, la flauta de pico, el sacabuche, el chitarrone, el archilaúd, el traverso, el clavecín, la viola de arco, el violín barroco, el oboe d'amore y el da caccia, el corneto y la musete entre muchos otros.

La necesidad de plasmar emociones intensas y describir afectos contrastantes mediante tensiones sonoras llevó a los compositores barrocos a crear y desarrollar la armonía tonal sobre la base de las escalas mayor y menor, a diferencia de la polifonía renacentista, predominantemente consonante y cuyo punto de partida eran las escalas modales procedentes del canto gregoriano.

En el terreno de las formas musicales el barroco fue testigo del surgimiento de una y mil maneras de organizar las ideas, desde las estructuras libres surgidas de la práctica de la

---

<sup>1</sup> Es la conciencia que se tiene de las posibilidades expresivas propias de cada instrumento, no solo partiendo de su timbre sino de sus posibilidades técnicas.

---

improvisación como el preludio, el capricho, la fantasía o la toccata, hasta otras más estrictas y altamente organizadas como las danzas de la suite, el concierto grosso o la fuga.

A Johann Sebastian Bach le toca desarrollar su arte durante la etapa de evolución del barroco musical conocida como Barroco Tardío (la cual está comprendida entre los años 1700 y 1750 aproximadamente) y en la cual todos los rasgos que caracterizan el lenguaje propio de la música estilísticamente barroca no sólo están plenamente consolidados sino que tienen que coexistir con nuevas formas de entender la música (el estilo galante o la ópera buffa, por ejemplo), derivadas de los cambios en el gusto musical que surgen a su vez como resultado de los acontecimientos políticos, culturales y sociales (tales como la muerte de Luís XIV en 1715 que trae consigo el surgimiento de expresiones artísticas como el estilo rococó como consecuencia del relajamiento de las tensiones generadas por el absolutismo en todas las esferas de la vida cultural) y que modifican las formas de producción artísticas.

Nacido el 21 de marzo de 1685 en el seno de una familia de tradición musical cuyos orígenes se pueden rastrear con precisión hasta doscientos años antes de su nacimiento en la figura de su antepasado Veit Bach (panadero de oficio y quien “durante sus horas de descanso se distraía con su cítara, que siempre llevaba consigo al molino, complaciéndose en tañerla en medio del ruido que hacían las ruedas en movimiento”) Johann Sebastian Bach recibió sus primeras lecciones de música de su padre Johann Ambrosius Bach, y a la muerte de éste, de su hermano Johann Christoph, quien lo puso en contacto con la obra de compositores alemanes como Johann Pachelbel y Johann Jacob Froberger, y de compositores franceses como Jean Baptiste Lully, Louis Marchand y Marin Marais, así como con el arte del compositor italiano Girolamo Frescobaldi.

Después de una estancia de aprendizaje de tres años en la ciudad de Lüneburg, y de su permanencia como músico de la corte del duque Johann Ernst III en Weimar, Bach acepta el puesto de organista en la Neukirche de la ciudad de Arnstadt en donde permanecerá de 1703 a 1706, para después tomar el cargo de organista de la iglesia de San Blas en la ciudad de

Mülhausen, en la que desarrollará su actividad musical hasta 1708 y en donde contraería nupcias con su primera esposa María Bárbara, con la cual tendría siete hijos y de los cuales sólo llegarían a la edad adulta cuatro, entre ellos Wilhelm Friedemann y Karl Phillip Emmanuel quienes se convertirían en músicos importantes de su tiempo.

Sin embargo, una nueva propuesta de trabajo le llegaría a Bach desde la corte de Weimar a donde regresaría para desarrollar de 1708 a 1717 una intensa actividad musical y en la que compondría la mayor parte de su producción para órgano. Al no lograr obtener el puesto de maestro de capilla, Bach se desplaza a la ciudad de Anhalt-Köthen, en donde la creatividad de Bach en el campo de la música religiosa se verá interrumpida para dar paso a un marcado desarrollo en el terreno de la música de cámara (Conciertos de Brandenburgo, Suites Orquestales, partitas para violoncello, sonatas para violín, etc.,) en gran parte debido a la austeridad musical en el servicio religioso de orientación calvinista profesado por el príncipe Leopoldo.

Y será precisamente aquí, durante su estancia en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen y en la que ocupaba el cargo de Kapellmeister y director de música de cámara, que en 1722 Bach reunirá por primera vez en un solo libro un conjunto de obras escritas en todas las tonalidades, con la intención de mostrar que era posible tocar en cualquiera de ellas sin necesidad de realizar ajustes en la afinación del instrumento, ya que cuando éste se afinaba de manera perfecta, era imposible ejecutar piezas que se alejaran demasiado de la tonalidad que se había tomado como punto de referencia para la afinación. Para lograrlo diseñó una manera de afinar el clavecín de tal forma que ninguna de las tonalidades fuera matemáticamente perfecta, pero gracias a lo cual fuera posible tocar en cualquiera de ellas. Para mostrar esta manera “adecuada” de afinar el instrumento escribió “*El clave bien temperado*”, colección de veinticuatro preludios y fugas, cada par escrito en una de las veinticuatro tonalidades (doce mayores y doce menores) existentes.

Albert Schweitzer refiere que, “según una tradición, Bach habría escrito *El clave bien temperado* en una localidad en la que se aburría y donde no tenía ni siquiera un clave a su disposición”. No obstante, se sabe que al menos once de los preludios ya integraban, aunque no

---

en su forma definitiva, el *Clavierbüchlein* de Wilhelm Fridemann, el mayor de los hijos de Bach. En todo caso, no hay que olvidar que una buena parte de la obra para teclado escrita por Bach, ya fueran suites, partitas, preludios o cualquier otro tipo de obra, cumplía entre otras funciones, la de servir para la enseñanza del instrumento, razón por la cual tales obras eran denominadas *klavierübungen* (ejercicios para el clave) de tal forma que el mismo Bach escribe las siguientes palabras en el manuscrito original: “*Para uso y práctica de los jóvenes músicos deseosos de aprender, así como para el entretenimiento particular de aquéllos que ya están iniciados en su estudio*”, pues Bach no solamente creó obras maestras en su género, sino que, llevado por su profunda vocación como pedagogo representan además modelos de enseñanza musical insuperables, tales como las invenciones a dos y tres voces o El Arte de la Fuga. Es por eso que Johann Nicolaus Forkel, quien fuera el primer biógrafo de Johann Sebastian Bach y amigo de sus hijos, escribiría que “*solamente puede enseñar mucho quien sabe mucho*” y que “*sólo quien está familiarizado con los peligros que ha encontrado y que ha sabido vencer, puede enseñar con éxito a los demás la manera de evitarlos*”.

Lo cierto, es que, independientemente de las causas que lo originaron, “*El clave bien temperado*” es un compendio de posibilidades composicionales en el terreno de las formas improvisatorias como el preludio, por un lado, y del dominio del complicadísimo lenguaje contrapuntístico fugado, por el otro. Sus partes reflejan, además, la complejidad de los intercambios idiomáticos<sup>II</sup>, ya fueran instrumentales o formales, que caracterizaron la música del barroco tardío. De tal manera que podemos reconocer los rasgos de la zarabanda en el preludio en mi bemol menor, los del *perpetuum mobile* en los preludios en do menor y re mayor, las del aria en el de mi menor, los de la sonata en trío en el de si menor, los de la invención y de la tocata en los de fa mayor y mi bemol respectivamente, sólo por citar algunos ejemplos.

Seis años antes de su muerte acaecida en 1750, Bach reunió otros veinticuatro preludios y fugas, los cuales forman la segunda parte de “*El clave bien temperado*”, y aunque ninguno de

---

<sup>II</sup> Ya que se tiene la conciencia idiomática, se dan los intercambios idiomáticos, es decir, imitar las posibilidades expresivas y técnicas de otros instrumentos.

---

los dos libros fue publicado, sabemos que la obra era tan importante para Bach, que él mismo realizó de su puño y letra tres copias de la misma.

## ANÁLISIS

### **Preludio y Fuga No. XII en fa menor del libro primero del Clave Bien Temperado**

**J. S. Bach.**

**PRELUDIO**: Significa lo que se toca antes de tocar. Esta forma tiene su origen en las prácticas de los organistas y clavecinistas del siglo XVI que para llamar la atención de la gente ejecutaban en el instrumento unos cuantos acordes antes de tocar. Poco a poco esta práctica fue adoptando formas más desarrolladas hasta adquirir mayores dimensiones y convertirse en un género. De ahí deriva la forma extremadamente libre de su estructura por surgir de una práctica improvisatoria.

La música de Bach se basa en la retórica que, entre otros recursos, utiliza silogismos lógicos y, entre ellos, el más simple construido a partir de dos premisas y una conclusión. Uno de sus fundamentos es el uso de “*gestos*”, que pueden ser corporales, verbales o musicales.

El arte barroco en general y la música barroca en particular se construyen sobre el arte de la retórica. El arte de la retórica se define como el arte de construir discursos con la intención de persuadir y convencer. Surgió en el siglo V a.c. y quienes lo desarrollaron y vendían su conocimiento fueron los sofistas. Se basa no solo en el manejo de la palabra, sino en el manejo de la música contenida en la palabra y del gesto que acompaña esa palabra.

La Música barroca lo que hizo fue crear una gran cantidad de gestos musicales que fueran capaces de imitar los gestos que surgen a partir de las emociones, sentimientos y de las pasiones. Los músicos barrocos intentaron imitar desde fenómenos de la naturaleza (agua, viento), hasta acciones como el cabalgar, en este sentido encontramos ejemplos muy claros en las “*Cuatro estaciones*” del compositor Antonio Vivaldi.

Las frases en este preludio están construidas con base en pequeños gestos, que se van a desarrollar y combinar como en un discurso retórico. Hay gestos principales y gestos secundarios que son el resultado o el comentario de los gestos principales y de cada uno de ellos

---

podemos encontrar variaciones que a su vez dan como resultado nuevos gestos. También encontramos voces que cumplen la función de contrapunto y estas pueden o no estar basadas en los gestos.

Este preludio se encuentra en la tonalidad de *f menor*, compuesto para 4 voces y se divide en tres partes:

**Primera parte: Exposición** inicia en la tonalidad de *f menor* y termina en el primer grado del relativo Mayor, *Ab Mayor*, abarca del primer compás a la mitad del sexto compás.

**Primer gesto:** Está construido en forma ascendente con valores de un tiempo sobre los tres primeros grados de la tonalidad en la voz contralto (1). Este primer gesto lo encontraremos de esta misma forma en el segundo compás pero en la voz del bajo, en el tercer compás aparece sobre la dominante y en el cuarto compás sobre la dominante de *B b menor*, ambas en el bajo.

(1)



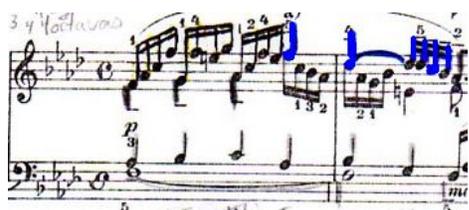
De este primer gesto se derivan tres **gestos secundarios (A)** que están conformados: el primero por un contorno acordal en *f menor* en figuras de 4 dieciseisavos, el segundo por tres notas en forma de bordado descendente y ascendente también en figuras de dieciseisavos que dan mayor énfasis a la dominante y el tercero es otro bordado que confirma la tonalidad con los mismos valores (1A). De estos, encontraremos a los dos primeros acompañando al primer gesto en el segundo, tercer y cuarto compás.

(1A)



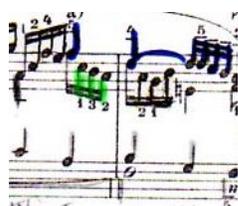
El primer gesto encuentra su continuación en el **Segundo gesto**: Está construido sobre el primero, sexto y quinto grados de la tonalidad, en dirección descendente, con valores de un tiempo la primera y segunda notas, llegándose a la nota *do* por medio de un retardo y la repetición del sexto grado (2).

(2)



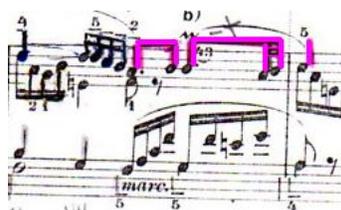
El siguiente **gesto secundario (B)** surge del gesto anterior, consta de tres notas descendentes por grado conjunto que corresponden al quinto, cuarto y tercer grado respectivamente en figura de dieciseisavos (2B).

(2B)



**Tercer gesto**: Consta de tres notas ascendentes por grado conjunto pero ornamentadas que corresponden al tercer, cuarto y quinto grados de la tonalidad que acompañan al primer gesto. En esta parte lo encontraremos de este mismo modo en los compases tres y cuarto, en este último compás coincide armónicamente con una cadencia rota que resuelve al sexto grado de *B b menor* (3).

(3)



**Gesto combinado:** En el cuarto, quinto y sexto compases tenemos una combinación del segundo gesto secundario (A) y el final del segundo gesto (4), el del cuarto compás corresponde a la dominante de la tonalidad, el del quinto a la dominante de *B b menor* y el del sexto compás es la dominante de *A b Mayor*, esta variante se presentará en varias ocasiones a lo largo del preludio, para finalizar la primera parte encontramos una cadencia perfecta que resuelve al primer grado del relativo Mayor.

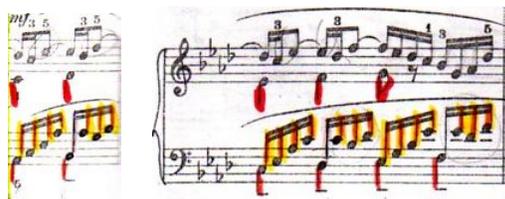
(4)



**Segunda parte: Desarrollo** abarca de la segunda mitad del sexto compás que corresponde al primer grado de *Ab Mayor* y termina en el segundo tiempo del compás dieciséis.

Para comenzar utiliza una progresión construida sobre los seis primeros grados de la nueva tonalidad en las voces inferiores, utilizando el primer gesto y los primeros dos gestos secundarios (A). La progresión avanza por pares en forma ascendente (5).

(5)



En las voces superiores retoma el segundo gesto secundario (A). En la soprano y en la contralto las dos primeras notas del primer gesto las convierte en retardo - apoyatura que resuelven a la nota real, para evitar octavas paralelas, excepto el quinto grado que es acompañado por el gesto secundario (B) (6).

(6)



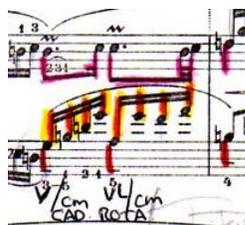
Para regresar a la tonalidad original utiliza en la segunda mitad del noveno compás un contorno acordal y el segundo gesto secundario (A) sobre la dominante de *f menor*, que con una cadencia perfecta resuelve al primer grado (7).

(7)



A partir de la segunda mitad del décimo compás va a modular a *c menor* con una cadencia rota utilizando el primer gesto, los dos primeros gestos secundarios (A) y en la voz superior el tercer gesto (8).

(8)



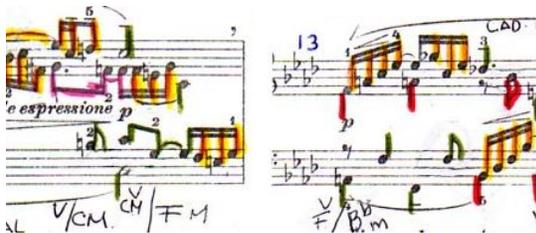
Por lo general la armonía avanza por unidades de tiempo, pero en algunos casos lo hace por octavos de tiempo lo que genera mayor tensión como lo vamos a ver en los compases once y catorce, en el compás once esta armonía da como resultado una cadencia plagal en la tonalidad de *c menor* (9).

(9)



En el compás doce y trece tenemos una cadena de dominantes, que comienza con la dominante de *C Mayor*, al resolverse se convierte en dominante de *F Mayor*, al resolver ésta se convierte en dominante de *B b menor* y está resuelve al primer grado, en este fragmento el gesto que predomina es el segundo de los gestos secundarios (A) y al momento de la resolución retoma la idea del principio del preludio (10).

(10)

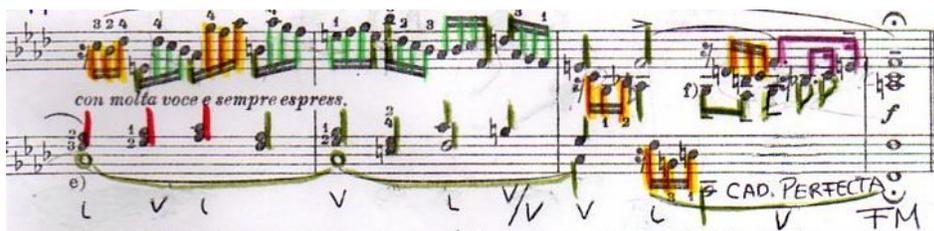


**Tercera parte: Reexposición** inicia en la segunda mitad del compás dieciseis y concluye en el compás dieciocho, las voces superiores se presentan igual que al inicio del preludio, pero armónicamente corresponde al sexto grado de la tonalidad, lo que da paso a una progresión del segundo gesto con los gestos secundarios resultantes de éste (11).

(11)



**Coda:** Inicia en el compás diecinueve con una progresión de gestos secundarios (A) y (B)  
(12). El preludio concluye en el compás veintidós con una cadencia perfecta que resuelve al homónimo Mayor, es decir, *F Mayor*.  
(12)



**FUGA:** Composición de un solo tiempo basada en el estilo contrapuntístico, con un número determinado de partes reales y estructura formal que consiste en la repetición de un tema y de su imitación, con fragmentos libres entre sus repeticiones.

Al igual que el preludio la Fuga se encuentra en la tonalidad de *f menor*, compuesta para 4 voces y se divide en tres partes.

**Primera parte: Exposición** comienza en el compás uno y termina en el primer tiempo del compás dieciséis. **Sujeto:** Abarca los tres primeros compases, inicia en la voz tenor, es predominantemente cromático, las notas que lo integran son: *do si si b la la b sol fa*, contiene una exclamación desde el punto de vista retórico en las notas *mi fa*, está construido sobre la dominante y culmina en la tónica (1).

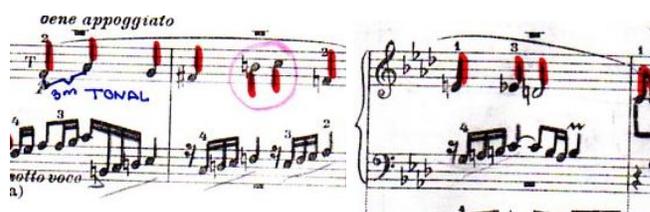
(1)



En el segundo tiempo del cuarto compás, como segunda entrada temática encontramos la **Respuesta tonal:** Está construida sobre la tónica y termina en la dominante en la voz contralto

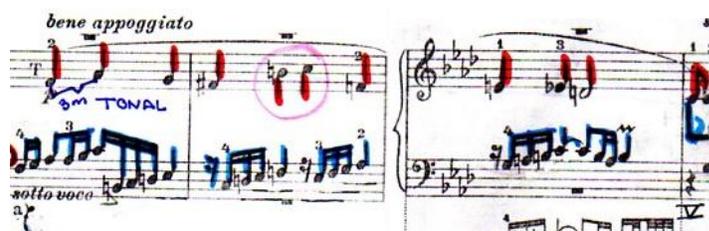
(2).

(2)



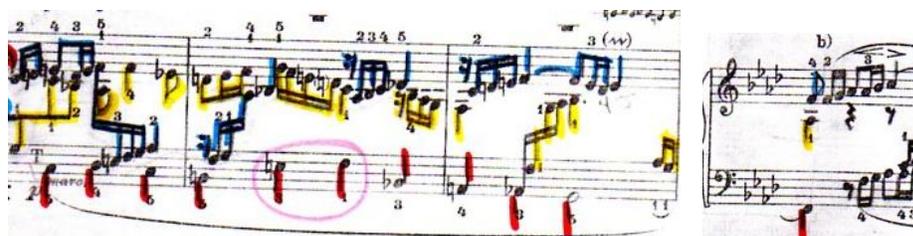
Está acompañada por una **Contrarrespuesta** que confirma la tonalidad, comienza en la tónica y concluye en el primer grado de la dominante en la voz tenor (3).

(3)



En el segundo tiempo del séptimo compás vuelve a aparecer el Sujeto: En la voz del bajo, está acompañado por el Contrasujeto en la soprano y hace aparición el Primer Contrapunto en la contralto utilizando material del contrasujeto, las tres voces inician en la dominante para concluir en la tónica (4).

(4)



Esta parte presenta lo que se conoce como periodo ampliatorio de la exposición, denominado también contraexposición, ya que antes de la cuarta presentación del sujeto presenta un episodio. Primer Episodio: Inicia en el compás diez, está basado en el material temático del contrasujeto en forma de progresión canónica, en las que las tres voces descenden por terceras, armónicamente inicia en el primer grado de *f menor*, en el compás once modula al sexto grado *D b Mayor* para concluir en el primer tiempo del compás trece en la dominante de la tonalidad original (5).

(5)



La cuarta entrada del Sujeto: Se presenta en la voz soprano, es acompañada por el Cotrasujeto en el bajo, el Contrapunto Uno en la contralto y hace su primera aparición el Segundo Contrapunto en el tenor, el material temático que utiliza también es tomado del contrasujeto (6), armónicamente las cuatro voces comienzan en la dominante y terminan en el primer grado de la tonalidad original.

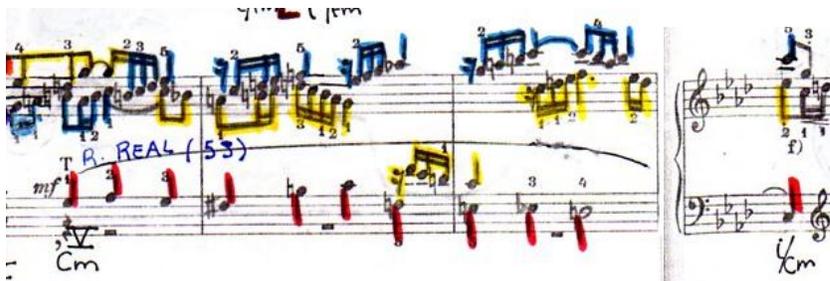
(6)

**Segunda Parte: Desarrollo** inicia en el compás dieciséis y termina en el compás cincuenta y tres. **Segundo Episodio**: Comienza en el segundo tiempo del compás dieciséis y termina en el compás dieciocho, está basado en el contrasujeto pero de forma invertida, las voces que hacen la progresión canónica son la contralto y el bajo, el episodio está construido sobre la escala de *f menor melódica* y culmina en la dominante de la misma tonalidad (7).

(7)

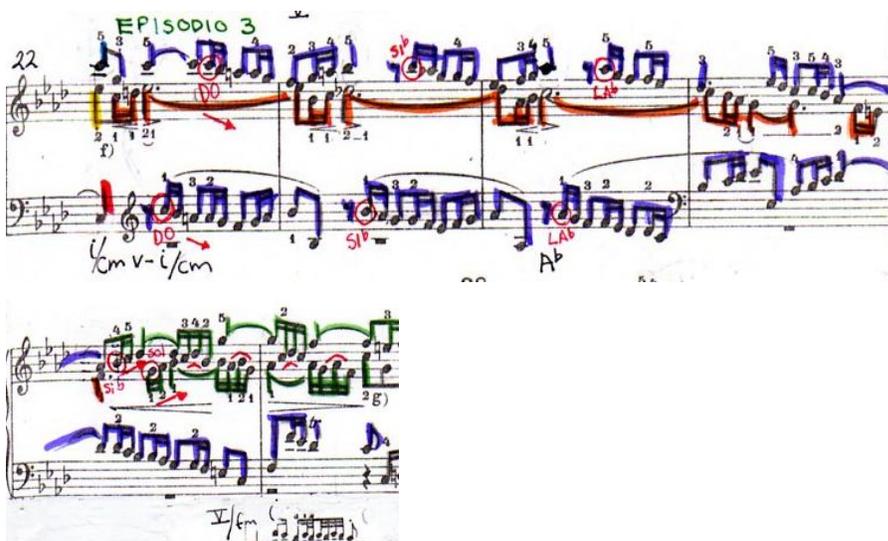
**Respuesta Real**: Comienza en el segundo tiempo del compás diecinueve y termina en el primer tiempo del compás veintidós en el tenor, armónicamente se desarrolla en la dominante de *c menor*, la **Contrarrespuesta** inicia sus primeros tiempos en la contralto y después continua en la soprano, el **Contrapunto Uno** comienza sus primeros tiempos en la soprano pero se desarrolla y concluye en la contralto, en esta parte no aparece el **Contrapunto Dos** y las tres voces terminan en el primer grado de *c menor* (8).

(8)



Tercer Episodio: Es el más grande de todos, empieza en el compás veintidós y termina en el compás veintisiete. Está escrito en la dominante de *c menor*, después modula a *A b Mayor* en el compás veinticuatro, para terminar en la dominante de *f menor* en el compás veintisiete. El material temático que utiliza es tomado del contrasujeto en forma invertida entre las voces soprano y tenor. En el compás veinticinco inicia una extensión del episodio con otra progresión, ahora entre la soprano y la contralto con lo que se modula a la dominante de la tonalidad original para dar paso a la siguiente entrada del sujeto (9).

(9)



En el cuarto tiempo del compás veintiocho vuelve a hacer su entrada el Sujeto: En el bajo y termina en el compás treinta, en la soprano aparece el Contrapunto Uno, en la contralto el Contrapunto Dos y en el tenor el Contrasujeto, armónicamente las cuatro voces comienzan en la dominante y culminan en el primer grado de *f menor* (10).

(10)

Episodio Cuatro: Empieza en el tercer tiempo del compás treinta y termina en el compás treinta y cuatro. Armónicamente inicia en el primer grado de *f menor* y concluye en la dominante de *A b Mayor*, está derivado del contrasujeto, la progresión canónica se da entre las voces bajo y tenor (11).

(11)

Esto dará paso a la siguiente Respuesta Tonal: Debido al intervalo de 2 Mayor con el que empieza ya que en el sujeto es de 2 menor. Está construida sobre la contralto en la tonalidad de *A b Mayor*, la Contrarrespuesta se desarrolla en la soprano pero sus primeras cinco notas se encuentran en la contralto en forma invertida. El Contrapunto Uno lo encontramos en el tenor y el Contrapunto Dos en el bajo. Finaliza en el compás treinta y siete en el primer grado de *f menor* (12).

(12)

Episodio Cinco: Comienza en el compás treinta y siete y termina en el compás cuarenta. Armónicamente empieza en *f menor* y finaliza en la dominante del relativo Mayor, *E b Mayor*. El material temático que utiliza está tomado del contrasujeto en forma invertida, la progresión canónica es de forma ascendente, se dará entre la soprano y la contralto. Con una extensión de los motivos en las tres voces da comienzo el final del episodio en donde se voltea la progresión y ahora es la contralto la que propone primero y responde la soprano (13).

(13)

Respuesta Tonal: Inicia en el cuarto tiempo del compás cuarenta y termina en el compás cuarenta y tres en el tenor. Mantiene la tonalidad de *E b Mayor*, en el bajo la Contrarespuesta no aparece como en las otras entradas del sujeto o respuestas pero utiliza material de éstos, el Contrapunto Uno está en la soprano y tampoco aparece como lo encontramos en otras ocasiones aunque mantiene material de éste y el Contrapunto Dos se encuentra en la contralto y finaliza en la misma tonalidad (14)

(14)

Episodio Seis: Armónicamente comienza en *E b Mayor* y concluye en *c menor*. Inicia en el compás cuarenta y tres y termina en el compás cuarenta y siete. Derivado del contrasujeto, la progresión canónica se presenta en la contralto y el bajo aunque el bajo no termina exactamente igual que la contralto en cada una de sus presentaciones. La soprano hace otra progresión utilizando el final del contrasujeto pero en forma invertida y el tenor con las notas del acorde de *E b Mayor* descendente hace otra progresión (15).

(15)

Respuesta Real: Comienza en la soprano en el segundo tiempo del compás cuarenta y siete y termina en el compás cincuenta. Escrito sobre la escala de *c menor*. La Contrarrespuesta se lleva a cabo en el tenor y el Contrapunto Uno en la contralto pero en forma invertida, en esta ocasión no tenemos Contrapunto Dos por lo que el bajo permanece en silencio (16).

(16)

Episodio Siete: Empieza en el compás cincuenta y termina en el compás cincuenta y tres. Derivado del contrasujeto en forma invertida, en este episodio no encontramos progresión canónica pero cada una de las voces hace su propia progresión, el tenor hace la progresión principal descendente que hemos observado durante toda la fuga. Armónicamente el episodio comienza en *c menor* y culmina en la misma tonalidad (17) y con esto termina el desarrollo.

(17)

**Tercera Parte: Reexposición:** Inicia en el segundo tiempo del compás cincuenta y tres y termina en el compás cincuenta y seis. Armónicamente regresa a *f menor*, con la presentación del Sujeto en el bajo, el Contrasujeto en la soprano, el Contrapunto Uno en el tenor y el Contrapunto Dos en la contralto, estos últimos no se presentan del mismo modo en que fueron presentados la primera vez, pero utilizan material de los mismos (18).

(18)

**Coda:** Empieza en el compás cincuenta y seis y termina en el compás cincuenta y ocho. Las voces soprano y bajo usando material del contrasujeto se conducen por movimiento contrario y acompañando a éstas la contralto y el tenor se conducen también por movimiento contrario. Armónicamente modula a la dominante de *F Mayor* y finaliza la fuga en el primer grado de ésta (19).

(19)



# L. V. BEETHOVEN

## CONTEXTO HISTÓRICO

El siglo XVIII fue testigo de un conjunto de transformaciones en todos los órdenes de la vida política, social, económica, cultural y artística que, si bien por un lado son la culminación de procesos iniciados desde el Renacimiento, por el otro son el comienzo de la consolidación del rostro del mundo actual.

La muerte de Luis XIV en 1715 significó un gradual relajamiento de las tensiones que en todos los aspectos de la actividad del estado había impuesto el modelo absolutista desarrollado desde los tiempos de su abuelo Enrique IV, y que en el terreno del arte encontraba su expresión más clara en la creación de las academias como instrumento de control de la producción artística en beneficio de los intereses de la clase en el poder.

Como resultado del triunfo del racionalismo formulado por Rene Descartes a lo largo del siglo XVII (y desarrollado por filósofos como Baruch Pinosa y Gottfried Wilhelm Leibniz), el cual postulaba entre sus principales fundamentos la confianza en el poder de la razón; la existencia de ideas innatas; la utilización del método lógico-matemático como herramienta para explicar los razonamientos y del empírico para confirmarlos cuando ello es posible; la crítica y revisión de las corrientes de pensamiento escolásticas; el funcionamiento mecanicista del universo; y la revolución en el terreno del conocimiento llevada a cabo por Isaac Newton, surge como inevitable consecuencia el movimiento intelectual conocido como la Ilustración cuyo optimismo intelectual encontrará su principal expresión en la publicación, entre los años de 1751 y 1765, de la Enciclopedia de Denis Diderot y Jean Le Rond D'Alembert, que contaba con colaboradores de la talla de Montesquieu, Rousseau y Voltaire quienes entre sus principales ideas sostenían que *“Una sociedad con cultura que es capaz de*

---

*pensar por sí misma puede contrarrestar la tiranía, la opresión del absolutismo y la dictadura”.*

Como resultado de las transformaciones socioeconómicas (el desarrollo del comercio internacional, así como la creación de mercados financieros y la acumulación de capital), tecnológicas y culturales surge, primero en Inglaterra y después en el resto de Europa la Revolución Industrial, la cual vino a coronar el ascenso de la burguesía como clase económicamente dominante y que, tomando como marco intelectual a la Ilustración promovió, bajo los postulados de “Libertad, Igualdad y Fraternidad” la Revolución Francesa, movimiento que vendría a afectar el panorama de la vida europea en todos los órdenes trayendo a la larga y como consecuencia inevitable el surgimiento del Romanticismo como el gran antagonista del espíritu neoclásico.

Es así que para el espíritu racionalista y ordenado del “*siglo de las luces*”, todo lo carente de armonía, todo lo desequilibrado y asimétrico, todo lo desproporcionado y exagerado se consideraba monstruoso en el terreno de la estética, lo cual hizo del neoclasicismo la expresión estética de la Ilustración.

Jacques Louis David (1748-1825) en la pintura, Jean Antoine Houdon (1741-1828) y Antonio Canova (1757-1822) en la escultura, y Étienne-Louis Boullée (1728-1799) y Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) en la arquitectura, fueron algunos de los muchos artistas que, llevados por el espíritu del racionalismo y la ilustración, dejaron atrás los modelos exacerbados del barroco tardío para lanzar de nuevo su mirada hacia la claridad, la racionalidad y el equilibrio de la antigüedad clásica el cual se convirtió en modelo para el arte que en el campo de las artes plásticas en general recibió el nombre de Neoclasicismo y de Clasicismo en el de la música en particular.

Es por todo lo anterior que, en el terreno de la música, el nuevo orden en el juego de fuerzas sociales, en el que la burguesía no sólo coexistía con la aristocracia decadente sino que

---

imponía condiciones en el gusto artístico en general y musical en particular, trajo consigo el surgimiento de nuevas expresiones como la ópera buffa, (surgida de los intermedios de las óperas serias y la cual se consolida como un género con derechos propios a partir del estreno en 1733 de la *Serva Padrona* de Giovanni Batista Pergolesi, y que será la causa de la famosa contienda de pasquines en Francia conocida como la “*Guerra de los bufones*”), la sonata clásica y la sinfonía. Además del predominio de una nueva forma de organizar el discurso musical, la forma sonata, que permeará la estructura de los primeros movimientos de sinfonías, sonatas para uno o dos instrumentos, tríos, cuartetos, conciertos y otra gran variedad de géneros, además de influir en la estructura de otras formas como el rondó o el aria. Y del surgimiento de la orquesta moderna, con la orquesta de Mannheim, como resultado de las nuevas propuestas que en el terreno de la economía política de la música llevaron a cabo músicos como Karl y Johann Stamitz, Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer, Franz Xaver Richter, entre otros, y que ahora son recordados como los integrantes de la llamada Escuela de Mannheim (ciudad que vio surgir a una de las orquestas más importantes del siglo XVIII).

Franz Joseph Haydn (1732-1810) considerado el padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerdas, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig Van Beethoven (1770-1827) - aunque de este último sólo la primera parte de su producción, pues a partir de su opus 55 se considera que la ruptura con la tradición clásica está consumada después de un violento proceso de transformación- serán considerados como los principales representantes del clasicismo en la música.

Ludwig Van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770. Sus padres fueron Johann Van Beethoven y María Magdalena Keverich. De su padre, que era hijo de un hombre llamado también Ludwig Van Beethoven (quien ocupaba el cargo de director y maestro de capilla del príncipe elector de Colonia) recibió sus primeras lecciones de piano. Más tarde tomaría clases de composición con Christian Gottlob Neefe quien jugó un importante papel no sólo en la formación intelectual sino también cultural de su alumno al poner en sus manos las obras de pensadores tanto contemporáneos como de la antigüedad.

---

Su primera composición fue publicada en el año de 1782 (fueron las “Nueve variaciones sobre una marcha de Erns Christoph Dressler WoO 63) y dos años después fue contratado para desempeñar el puesto de músico de la corte del príncipe elector de Colonia Maximilian Franz, gracias a los cuales entró en contacto con una gran cantidad de música y le permitió ganarse la estima y el apoyo de los círculos aristocráticos de Bonn.

En 1787 y gracias al apoyo del conde Waldstein (uno de sus principales mecenas y admiradores y a quién años después dedicaría la famosa sonata para piano Op. 53) Beethoven realiza un primer viaje a Viena, en el cual se sitúa su supuesto contacto con Mozart, quien habría dicho del joven músico de 17 años: *“Recuerden su nombre, este joven hará hablar al mundo”*. Sin embargo, ese mismo año se vio en la necesidad de regresar a Bonn a consecuencia del estado de salud de su madre, quien moriría de tuberculosis el 17 de julio de 1787, lo cual, sumado al alcoholismo de su padre que le imposibilitaba cumplir sus funciones como músico de la corte, obligó a Beethoven a trabajar como violinista para poder hacerse cargo de sí mismo y sus hermanos.

En 1792, y gracias a la generosidad de su patrón, el príncipe elector, Beethoven vuelve a Viena, ciudad a la que llega el 10 de noviembre. Pocas semanas después recibiría la noticia de la muerte de su padre. En esa ciudad, en la que desarrollaría la mayor parte de su obra y en la que permanecería hasta el final de sus días, Beethoven recibiría lecciones de composición de Haydn (quien en más de una ocasión expresaría su desaprobación por la manera de componer de su discípulo y a quien Beethoven dedicaría sus primeras sonatas para piano Op.2), de contrapunto con Johann Georg Albrechtsberger y Johann Baptist Schenk, además de recibir algunas lecciones de Antonio Salieri.

Será durante este periodo que Beethoven irá madurando las transformaciones en el estilo clásico que lo llevarán a la plenitud de su propio lenguaje en la llamada etapa heroica: la paulatina sustitución del minuet por el scherzo en todos aquellos géneros que habitualmente lo incluían (sonatas, tríos, cuartetos, sinfonías, etc.); el énfasis en ampliar las dimensiones de

---

aquellas secciones de la forma sonata tales como los puentes, desarrollos o grupos de cierre; un mayor dramatismo tonal, aunado a formas audaces de establecer relaciones armónicas; un desarrollo de la técnica pianística que trajo como resultado la consolidación del piano como instrumento protagonista en la música en general a partir de este momento y a lo largo de los dos siglos siguientes; entre otras.

De esta primera etapa, que abarca de 1792 a 1804 (año en el que estrenó en concierto privado en el palacio del príncipe Lobkowitz su *Tercera Sinfonía “Heroica”*, y con la cual se considera que se abre el romanticismo en la música) proceden obras tan importantes como las dos primeras sinfonías (Opus 21 y 36), los tres primeros conciertos para piano y orquesta (Opus 15, 19 y 37), los seis primeros cuartetos de cuerda (Opus 18), nueve de las diez sonatas para violín y piano (Opus 12, 23, 24, 30 y 47); entre otras muchas obras, pero sobre todo las veintidós primeras sonatas para piano entre las cuales se cuenta la sonata No.6 Op.10 No.2 en *Fa Mayor*.

Las tres sonatas para piano que conforman el Opus 10 fueron publicadas por Beethoven en septiembre de 1798 en Viena y están dedicadas a la condesa von Browne. Un rasgo interesante en cuanto a la evolución del piano y de la literatura pianística lo constituye el hecho de que en la edición original aparece la indicación de “*Tres sonatas para piano (o clave)*”, lo cual, aunque deja abierta la posibilidad de que la obra puede ser ejecutada aún en un clavicordio, por el tratamiento de las sonoridades desde el punto de vista de las texturas y de su complejidad dinámica, es una señal de cómo se hará necesario el desarrollo del piano hasta independizarse totalmente de su predecesor, y no solamente eso, sino que se convierte en una prefiguración de lo que será la consolidación de la literatura netamente pianística pensada para un instrumento de mayor fortaleza y sonoridad, como aquél para el que fue compuesta la sonata Op.106, y que por lo mismo lleva el nombre de “*Hammerklavier*”.

Si bien es cierto que Beethoven en sus cuatro primeras sonatas ya comienza a introducir maneras de tratar dicho género que constituyen un alejamiento de los cánones

---

tradicionales (tales como la extensión de los desarrollos o la sustitución del tiempo y el carácter usual del minuet por un movimiento más rápido y un carácter más vivo llamado scherzo), no lo es menos el que todas ellas se apegan todavía en muchos sentidos a las formas conservadoras, tales como el formato en cuatro movimientos, de los cuales en todas el primero es una forma sonata, el segundo un movimiento lento inspirado en alguna de las formas vocales más apreciadas como el aria de ópera o el lied (sin embargo, cabe señalar que aún cuando Beethoven despliega un tratamiento idiomático del instrumento propiamente pianístico, en los segundos movimientos de las dos primeras sonatas el tratamiento de los recursos pianísticos está más cercano al idioma propio del cuarteto de cuerdas, cosa nada extraña si se recuerda que algunos de los temas de estas primeras sonatas ya habían sido abordados por el compositor en sus cuartetos para piano, violín, viola y violoncello WoO 36 de 1785, de hecho el segundo movimiento de la primera sonata no es más que una versión nueva, enriquecida del tercero de dichos cuartetos), el tercero una forma minuet A-B-A, y el cuarto un movimiento rápido con la estructura de un rondó.

No será sino hasta las dos primeras sonatas del opus 10 en las que Beethoven mostrará un alejamiento un poco más palpable de la tradición. Como por ejemplo al transformar, en el segundo movimiento de la de *Fa Mayor*, la estructura ternaria del minuet en una forma en la que el trío y lo que originalmente era la sección “da capo” se transforman en partes con amplios desarrollos de las ideas, que van dejando poco a poco atrás las formas racionales y equilibradas del estilo clásico propias de la mentalidad “*ilustrada*” para dar paso a las complejas formas de despliegue cargadas de expresión características de la sensibilidad romántica. Aunque por otro lado, una de las formas de romper con la tradición clásica por parte de Beethoven, será echando mano de recursos propios del barroco, como el estilo imitativo propio de la fuga (y del cual se hará eco en más de una ocasión Johannes Brahms), como en el último movimiento de la misma sonata.

## ANÁLISIS

### Sonata para piano en Fa Mayor Op. 10 No. 2

L. V. Beethoven.

Composición que consta de tres movimientos: Allegro, Allegretto y Presto, y se encuentra en la tonalidad de *Fa Mayor*.

**Primer Movimiento: Allegro:** Está construido sobre una forma sonata. Se divide en tres partes: exposición, desarrollo y reexposición en la tonalidad *F Mayor*.

**Exposición:** Abarca del compás uno al compás sesenta y seis con doble barra de repetición. Está integrado por: Tema A, 3 temas B: tema B 1, tema B 2 y tema B 3 y un grupo de Cierre.

**Tema A:** Inicia en el compás uno y termina en el compás dieciocho. Está conformado por un antecedente, un consecuente y un puente.

**Antecedente:** Está construido sobre un motivo de carácter masculino, es decir, fuerte, rítmico y conclusivo, consta de cinco compases, es anacrúsico, armónicamente comienza en el primer grado de la tonalidad y finaliza en su dominante. Está integrado por dos acordes de tónica en inversión seguidos de un comentario en figura de tresillo de dieciseisavos. En el último tiempo del segundo compás vuelven a aparecer los acordes pero el comentario de tresillos se construye sobre la dominante (1).

(1)

6. **Antecedente** **TEMA A** Allegro, (♩ = 108.)  
FM I V7

Consecuente: Comienza en el último tiempo del cuarto compás y termina en el primer tiempo del compás doce. Inicia en la dominante de la tonalidad original, es de carácter sincopado, modula en el compás siete al cuarto grado, es decir *B b Mayor*, y finaliza con una cadencia perfecta en la tonalidad de *F Mayor* (2).

(2)

Al término del compás doce vuelve a aparecer el Tema A: En esta ocasión es utilizado como puente modulante con una extensión a partir del compás dieciséis, armónicamente comienza con el acorde de tónica y su comentario, en el compás quince presenta el acorde sobre una sexta alemana con su comentario y sobre este mismo acorde comienza la extensión- puente que finalmente resuelve al primer grado de *E Mayor* (3).

(3)

Tema B 1: Inicia en el compás dieciocho y termina en el compás treinta y siete. Es de carácter femenino, es decir elegante y delicado escrito sobre *C Mayor*, en el compás veintidós imita la melodía sobre la dominante de la misma tonalidad, en el compás veintiocho y veintinueve hace una inflexión a *D Mayor*, a su vez ésta es dominante de *G Mayor* tonalidad en la que culmina el tema. Está compuesto por dos motivos melódicos.

Primer Motivo: Está integrado por octavas y acordes que ascienden reforzando las modulaciones antes citadas y que a demás recuerdan el principio del consecuente, sólo que con valores rítmicos más grandes (4).

(4)

Segundo Motivo: está conformado por dos gestos anacrúsicos, el primero de ellos se construye sobre la dominante de la tonalidad y resuelve a la tónica y el segundo sobre el cuarto grado que desciende a la tónica (5).

(5)

Tema B 2: Comienza en el compás treinta y ocho y termina en el compás cuarenta y seis. El motivo principal abarca tres compases y medio, está escrito en *C Mayor* dominante de la tonalidad original. Está conformado melódica y armónicamente por una cadencia perfecta compuesta sobre el IV – ii – V – I.

En el segundo tiempo del compás cuarenta y uno hace una imitación del tema anterior pero en modo menor es decir, *c menor* utilizando la misma relación armónica antes citada.

---

Para terminar utiliza una cadencia rota en el compás cuarenta y cinco y el último acorde que presenta es una vii° (6).

(6)



Tema B 3: Inicia en el compás cuarenta y siete y termina en el primer tiempo del compás cincuenta y cinco. Está construido sobre acordes de dominante que resuelve a la tónica en diferentes inversiones, pero rítmicamente están desplazados. Para finalizar, sobre el segundo grado hace gestos con figuras de tresillo de dieciseisavos descendentes que llevan a la dominante de *C Mayor* (7).

(7)



Grupo de cierre ó Coda: Empieza en el compás cincuenta y cinco y termina en el compás sesenta y seis. Armónicamente inicia con el acorde de tónica, modula a la dominante de la dominante sólo por un tiempo y resuelve al primer grado de la tonalidad en el compás cincuenta y ocho. En el compás sesenta y tres modula por un tiempo a *c menor* y regresa a la dominante de *C Mayor* para terminar en el primer grado de ésta (8). Siguiendo la tradición antigua la exposición se repite íntegramente.

(8)

**Desarrollo:** Se inicia en el compás sesenta y siete y termina en el ciento dieciséis, se divide en tres partes:

Primera parte: Tema C. Comienza en el compás sesenta y siete y termina en el compás setenta y seis. Armónicamente inicia en el relativo menor de la dominante, es decir, *la menor*. Utiliza el mismo recurso de octavas que presentó en el final de la exposición, intercalando entre los mismos pequeños gestos que ascienden y descienden en figuras de tresillos de dieciseisavos. En el compás setenta y uno modula a *d menor*. En el compás setenta y tres utiliza el mismo recurso, pero con las voces invertidas, en esta ocasión presenta el acorde completo (9).

(9)

Segunda parte: Tema D. Inicia en el compás setenta y siete y finaliza en el noventa y cuatro. Recuerda un poco el tema B'' en el que los acordes están desplazados rítmicamente, del mismo modo las octavas de los acordes de la mano izquierda están desplazadas en figuras de tresillos de dieciseisavos. Es un tema cantabile con final femenino, armónicamente empieza en *d menor*, en el compás ochenta y uno modula a *g menor*, en el ochenta y siete a *c menor*, en el noventa a *Bb Mayor* y es en esta tonalidad con la que termina (10).

(10)



Tercera parte: Regreso al Tema C. Inicia en el compás noventa y cinco y finaliza en el compás ciento dieciséis. Se presenta de la misma forma en que lo hizo en la primera parte, es decir utilizando los mismos recursos rítmicos y melódicos, sólo que ahora en las tonalidades de *Bb Mayor* compás noventa y cinco, *bb menor* compás noventa y nueve, *f menor* compás ciento cinco, *Db Mayor* compás ciento nueve y culmina el desarrollo en la dominante de esta tonalidad, es decir *A Mayor*.

**Reexposición:** Inicia en el compás ciento diecisiete y concluye en el compás doscientos dos. Está integrado por: Tema A, 3 temas B: tema B 1, tema B 2 y tema B 3 y un grupo de Cierre.

Tema A: Inicia en el compás ciento diecisiete y termina en el compás ciento cuarenta y tres. Esta conformado por un antecedente, un consecuente y un puente.

Antecedente: Comienzan en la tonalidad de *D Mayor* de la misma forma en que se presentó en la exposición.

Consecuente: En el compás ciento veinticuatro modula a *G mayor* y en el ciento veintiséis regresa a *D Mayor* presenta las mismas características que presentó en la exposición.

Tema A: Vuelve a aparecer sólo con el antecedente en el compás ciento treinta, ahora en la tonalidad de *g menor*. Inmediatamente después se presenta el Puente sobre la dominante de *F Mayor* con las figuras de tresillos de dieciseisavos (11).

(11)

The image shows a handwritten musical score snippet. On the left, a section is labeled 'TEMA A Antecedente' in pink. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes. Handwritten annotations in blue include 'pp' and 'gm'. On the right, a section is labeled 'PUENTE 135' in yellow. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes. Handwritten annotations in blue include 'pp' and 'FM'. Below the staff, the text 'rit., ma pochissimo.' is written. The number '140' is written at the bottom left of the snippet.

A diferencia de la exposición en esta parte se vuelve a presentar el Consecuente del Tema A. Inicia en el compás ciento treinta y seis sobre la misma tonalidad que en la exposición, *F Mayor* y con la misma estructura armónica.

Tema B 1: Comienza en el compás ciento cuarenta y cuatro y termina en el compás ciento sesenta y nueve. Está integrado por tres motivos.

Primer Motivo: Empieza en el compás ciento cuarenta y cuatro y termina en el compás ciento cincuenta y dos. Armónicamente inicia en el primer grado de *F Mayor* con el acorde de tónica en sus tres inversiones de forma ascendente.

---

En el compás ciento cuarenta y nueve utilizando este mismo recurso, los acordes se construyen sobre el séptimo grado de la tonalidad.

Segundo Motivo: Comienza en el compás ciento cincuenta y tres y termina en el compás ciento sesenta y uno. Está escrito en la tonalidad de *f menor*, éste motivo no se presentó en la exposición, está conformado en la mano derecha por el mismo acompañamiento que presentó el motivo anterior y en la mano izquierda construye nota por nota el acorde de tónica hasta el compás ciento cincuenta y seis que modula a *Eb Mayor* y en el compás ciento sesenta modula a *Ab Mayor* (12).

(12)

Tercer Motivo: Inicia en el compás ciento sesenta y dos y termina en el compás ciento sesenta y nueve. Armónicamente está construido sobre *C Mayor*, dominante de la tonalidad original. Corresponde al segundo motivo en la exposición.

Tema B 2: Empieza en el compás ciento setenta y termina en el compás ciento setenta y ocho. Armónicamente inicia en el cuarto grado de la tonalidad de *F Mayor* y utiliza los mismos recursos rítmicos melódicos que utilizó en la exposición. Termina con cadencia rota y el acorde de vii ° en el último compás.

Tema B 3: Inicia en el compás ciento setenta y nueve y termina en el ciento ochenta y ocho. Está construido sobre acordes de dominante desplazados rítmicamente que resuelven a la tónica.

---

Para finalizar presenta sobre el segundo grado de la tonalidad, gestos con figuras de tresillo de dieciseisavos descendentes que llevan a la dominante de *F Mayor*.

Grupo de cierre ó Coda: Abarca del compás ciento ochenta y nueve al doscientos dos, armónicamente comienza en el primer grado de *F Mayor*, el acompañamiento está representado por figuras de tresillos de dieciseisavos mientras que la melodía hace con octavas las notas del acorde, en el compás ciento noventa y uno modula por dos tiempos a la dominante de la dominante y resuelve al primer grado de *F Mayor* (13).

(13)



En el compás ciento noventa y tres el acompañamiento está conformado por figuras de cuatro treintaidosavos sobre la tónica y dominante de la dominante. En los dos últimos tiempos del compás ciento noventa y siete modula a *f menor* (14).

(14)



En el compás ciento noventa y ocho regresa a la dominante de *F Mayor*, lo mismo ocurre en el compás ciento noventa y nueve y concluye en el compás doscientos dos en el primer grado de la tonalidad. Se repite íntegramente todo el desarrollo y la reexposición.

**Segundo Movimiento: Allegretto:** Está basado en un Scherzo. Tiene tres partes y cada parte se encuentra organizada en forma binaria. Está escrito sobre la tonalidad de *f menor*.

Una de las características que utiliza Beethoven, al abordar las principales formas de su tiempo es que va a romper con el equilibrio clásico de las secciones, a través de repeticiones basadas en la insistencia de una idea, puede ser de un ritmo o de un acorde para generar tensión.

**Parte A:** Abarca del compás uno al compás treinta y ocho. Está integrado por dos temas importantes 1 y 2 y un grupo de cierre.

**Tema 1:** Inicia en el compás uno y termina en el compás ocho. Escrita en la tonalidad de *f menor*. Comienza en anacrusa sobre la dominante y resuelve al siguiente tiempo a la tónica, está construido sobre octavas paralelas que van confirmando la tonalidad. En el quinto compás modula al relativo Mayor y termina en *A b Mayor*, todo este tema se repite íntegramente (1).

(1)

**Tema 2:** Inicia en el compás nueve y termina en el compás dieciséis. Armónicamente comienza en la tonalidad de *f menor*, es un tema anacrúsico y rítmico termina en *C Mayor* (2).

(2)

**Tema 2**

a) Only a slight *crescendo*! b) c) Begin the trill on the principal note.

Tema 1: Vuelve a presentarse en el último tiempo del compás dieciséis en *f menor* y concluye en el compás veintidós.

Grupo de Cierre: Inicia en el último tiempo del compás veintidós y termina en el compás treinta y ocho. En el compás veintitrés y veinticuatro encontramos una de las características principales del Clasicismo, el llamado “Dramatismo Tonal”, consiste en hacer énfasis en la tensión característica de cada uno de los grados de la tonalidad. Encontramos esta característica al utilizar el tercer grado en la melodía como apoyatura para después resolverla a la tónica, esto lo hace en dos ocasiones. Para finalizar utiliza la dominante en diferentes presentaciones que resuelve al primer grado de la tonalidad (3).

(3)

**Grupo de Cierre**

Repite con doble barra desde el Tema 2 hasta el final del Grupo de Cierre.

---

**Parte B Trío:** Inicia en el compás treinta y nueve y termina en el compás ciento veinticuatro. Presenta dos temas importantes a, b y un grupo de cierre.

Tema a: Abarca del compás treinta y nueve al primer tiempo del compás setenta. Armónicamente comienza en la tonalidad de *Db Mayor*, el tema es anacrúsico, con final masculino y rítmicamente parecido al Tema 2 de la primera sección (4).

(4)



En el compás cincuenta utilizando la dominante de la dominante modula a *Ab Mayor* y en el compás cincuenta y cuatro regresa a la tonalidad de *Db Mayor* ahora el tema se presenta rítmicamente desplazado. En el compás cincuenta y nueve modula a *b b menor*. En el sesenta y cinco a *f menor* y concluye en la tonalidad de *Ab Mayor*.

Tema b: Inicia en el tercer tiempo del compás setenta y termina en el compás ciento veinticuatro. Rítmicamente es igual que el Tema a, sólo que ahora se construye sobre el segundo grado de *eb menor*. Melódicamente responde con una escala descendente hasta llegar el primer grado. En el compás setenta y nueve utilizando el mismo tema que en el Tema a, modula a *Db Mayor*. Modular al relativo menor en el compás ochenta y cuatro y regresa a *Db Mayor* en el noventa. Desde el compás noventa y cuatro hasta el ciento diecisiete se repite el Tema b.

Grupo de Cierre: Empieza en el compás ciento diecinueve y termina en el compás ciento veinticuatro. Utiliza los mismos recursos rítmicos que el Tema b.

---

Finaliza con una cadencia perfecta a *f menor*.

**Parte C Reexposición:** Comienza en el compás ciento veinticinco y termina en el compás ciento setenta. Está integrado por los dos temas importantes y el grupo de cierre que se presentaron en la parte A. Está en la tonalidad de *f menor*.

Tema 1: Inicia en el compás ciento veinticinco y termina en el compás ciento cuarenta. Está escrito en *f menor*. A diferencia de la parte A, en el compás ciento treinta y tres, la repetición del tema está desplazado rítmicamente medio tiempo. Para terminar modula al relativo Mayor, *Ab Mayor* (5).

(5)



Tema 2: Inicia en el último tiempo del compás ciento cuarenta y termina en el compás ciento cuarenta y ocho. La melodía del tema es igual que en la primera parte, pero el acompañamiento es diferente, se construye sobre la misma armonía de *f menor*, con figuras de octavos hasta el compás ciento cuarenta y ocho que modula a *C Mayor*.

Tema 1: Vuelve a aparecer en el tercer tiempo del compás ciento cuarenta y ocho y termina en el compás ciento cincuenta y cuatro. Melódica y armónicamente es igual que en la primera parte. La mano izquierda acompaña con una especie de contrapunto, que rítmicamente se encuentra desplazada (6).

---

(6)

**Tema 1**

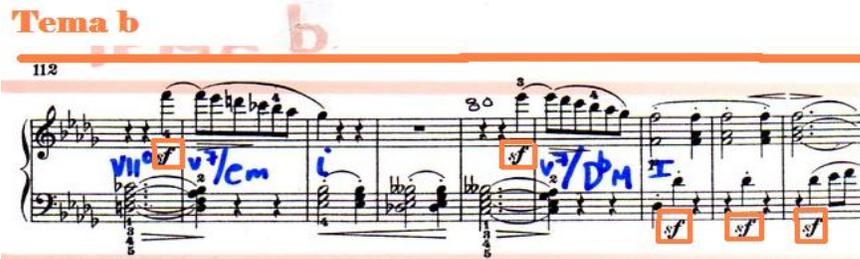
Grupo de Cierre: Inicia en el compás ciento cincuenta y cuatro y termina en el compás ciento setenta. Es igual que en el Tema 2, y como en toda esta parte las figuras rítmicas se encuentran desplazadas (7).

(7)

Otra característica relevante en este movimiento es el uso de *Sf* para enfatizar la tensión en el tiempo más débil del compás (8). El segundo movimiento concluye con una cadencia perfecta a *f menor*.

(8)

**Tema 2**



**Tercer Movimiento: Presto:** Está construido sobre la forma de canon, se divide en tres partes y está escrito en la tonalidad de *F Mayor*. En este movimiento Beethoven utiliza recursos del contrapunto propios de la Fuga.

**Parte A:** Abarca del compás uno al compás treinta y dos. Consta de 1 tema principal (antecedente), dos consecuentes, un puente y una coda.

**Tema 1:** (antecedente) Inicia en el compás uno y termina en el compás cuatro. Comienza en la tonalidad de *F Mayor*, es un tema anacrúsico, rítmico que dibuja el acorde de tónica (1).

(1)



**Consecuente uno:** Empieza en el último octavo del compás cuatro y termina en el compás ocho. Inicia a la octava del antecedente, básicamente es igual pero el final varía ya que armónicamente se encuentra en la dominante de *C Mayor*, al mismo tiempo se presenta el primer contrapunto (2).

(2)



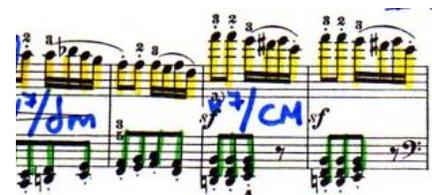
Consecuente dos: Comienza en el último octavo del compás ocho y termina en el compás trece. Inicia a la 5ta del antecedente, el final es diferente pues dará paso a la dominante de *C mayor*, el contrapunto que lo acompaña está construido sobre terceras en figuras de octavos (3).

(3)



Puente Modulante: Inicia en el compás trece y termina en el compás veintidós. Utiliza el final del Tema 1, está escrito sobre un acorde de dominante auxiliar sobre el sexto grado (*d menor*), que a su vez es segundo grado de *C Mayor* (4).

(4)

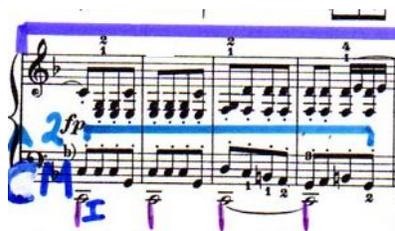


Coda: Comienza en el compás veintitrés y termina en el compás treinta y dos. Está basada en el inicio del Tema 1 y está acompañada en el bajo por un pedal de tónica y en las

---

voces superiores por notas que complementan el acorde (5). Culmina esta parte con doble barra de repetición.

(5)



**Parte B:** Comienza en el último octavo del compás treinta y dos y finaliza en el compás ochenta y seis. Armónicamente inicia en la tonalidad de *A b Mayor*, con un pequeño puente que conduce al Tema 1. Es acompañado de un contrapunto en figuras de dieciseisavos sobre la tónica y dominante (6).

(6)

a) Do not make this *sf* over-strong, and let a *piano* follow immediately

Consecuente uno: Inicia en el compás cuarenta y uno pero de manera incompleta y al finalizar, en este mismo compás entra el Consecuente dos sólo con el inicio y final del Tema 1

(7)

En el compás cuarenta y cuatro modula a *b b menor*, utilizando el final del Tema 1 (8).  
En el compás cuarenta y nueve modular a *f menor*, en el cincuenta y dos a *c menor*, cincuenta y cuatro a *g menor*, cincuenta y ocho a *d menor* y con un acorde de Sexta Alemana resuelve a *A Mayor* en el compás sesenta y tres.

(8)



Para concluir esta parte en el compás sesenta y nueve comienza la Coda: Presenta el tema en la tonalidad de *D Mayor*. Encontramos imitación en espejo entre las voces intermedias sobre un pedal de tónica (9).

(9)



En el compás setenta y cinco inicia una progresión con el final del tema principal (10).  
En el compás setenta y ocho modula a la dominante de *C Mayor* y en el ochenta y cinco a la dominante de *F Mayor* con lo que termina esta parte.

(10)



**Parte C:** Inicia en el compás ochenta y siete y termina en el compás ciento cincuenta. Una característica importante de esta parte es el contrapunto invertible que se da entre el Tema 1 y un contrapunto basado en una escala descendente que va confirmando la tonalidad (11).

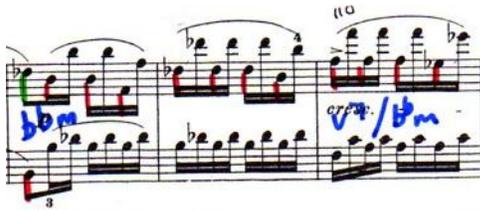
(11)

Armónicamente empieza en la tonalidad original, *F Mayor*. En el compás noventa y cinco modula a *g menor*, en el ciento tres a *Bb Mayor*, para terminar con este recurso en el compás ciento siete en la tonalidad de *b b menor*.

---

Tema 1: Vuelve a aparecer parte de éste en el compás ciento siete, ahora con octavas desplazadas en figuras de dieciseisavos y acompañado por un motivo melódico sobre un intervalo de terceras, en figuras de dieciseisavos (12).

(12)



En el compás ciento once se da una progresión descendente, con las mismas octavas desplazadas comenzando con las notas *fa*, *re b*, *si b*, y *sol b* (13).

(13)



Utilizando el recurso anterior, inicia un puente modulante en el compás ciento dieciséis con la dominante de *f menor*. En el compás ciento dieciocho modula a *b b menor* y en el ciento veintiuno a *F Mayor*.

Coda: Inicia en el compás ciento veinticinco y termina en el compás ciento cincuenta. Aparece el tema en la tonalidad original sobre un pedal de tónica. En el compás ciento treinta y tres el mismo tema pero con las voces intermedias en espejo. Culmina el movimiento con una cadencia perfecta y doble barra de repetición.

---

# F. CHOPIN

## CONTEXTO HISTÓRICO

Deudor del *Sturm und Drang* (*Tormenta e Ímpetu*) -movimiento encabezado por Goethe y Schiller, y el cual surge en la segunda mitad del siglo XVIII como una reacción contra el excesivo racionalismo en la literatura influenciada por los modelos clásicos-, el Romanticismo es más que nada una mentalidad y una disposición espiritual que adopta la postura prometeica de aquél para enfrentarse desde la subjetividad personal a un mundo caracterizado por las diferencias sociales y las hipocresías morales. Basta recordar el trágico final del personaje principal de la novela “Las cuitas del joven Werther”, para comprender el nivel de movilización de las pasiones provocado por la necesidad de liberación de los rígidos esquemas sociales, culturales e intelectuales que prevalecían a mediados del llamado “*Siglo de las luces*”.

El idealismo presente en las novelas de caballería escritas por los troveros en el norte de Francia (a las cuales se les llamaba romances por estar escritos en las lenguas derivadas de la fusión del latín vulgar con las lenguas autóctonas de la Europa dominada por los romanos), cuyos personajes basaban su conducta en el perfeccionamiento espiritual, sirvió de modelo a muchos filósofos y artistas de finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX tales como los hermanos Friedrich y Wilhelm Schlegel, Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (fundadores del *Idealismo Alemán*) y poetas y dramaturgos como Goethe, Novalis, Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann, y Friedrich Hölderlin.

Sin embargo, si hay un movimiento difícil de entender y por lo tanto de definir ese es sin duda alguna el Romanticismo. Pues aunque hay una serie de rasgos que le dan unidad tales como la afirmación del Yo y del genio creador; la supremacía del sentimiento frente a la razón; la exaltación del sentimiento nacionalista; el rechazo hacia el despotismo ilustrado

---

y la tradición clásica; entre otros, lo cierto es que sus manifestaciones abarcan un enorme espectro de formas y tendencias. De tal manera que podríamos reconocer vertientes nocturnales, místicas, heroicas, revolucionarias, oníricas y naturalistas, principalmente.

Una de las principales expresiones dentro de la corriente nocturnal la encontramos en la obra de poetas como Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1801), mejor conocido como Novalis, quien en sus *Himnos a la Noche* fusiona la sensibilidad nocturna con el impulso místico, al identificar la experiencia de la noche con la muerte y ambas con el tránsito hacia una vida verdadera en la que el ser renace eternamente en Dios como única posibilidad de reencuentro con la amada y con la totalidad del universo (hay que recordar que Novalis murió de tuberculosis a los veintinueve años después de que su prometida Sophie von Kühn falleciera en 1797 a causa de la misma enfermedad).

Loada sea la Noche eterna;  
sea loado el sueño sin fin.  
El día, con su sol, nos calentó,  
Una larga aflicción nos marchito.  
Dejó ya de atraernos lo lejano,  
queremos ir a la casa del Padre....

*Himnos a la Noche*

*Nostalgia de la Muerte*

La poesía de contenido nocturnal ejerció un atractivo especial sobre los compositores románticos, tal y como lo muestran los siguientes dos ejemplos, el primero perteneciente a Franz Schubert (1797-1828) -quien tomó los versos del poeta austríaco Matthäus von Collin (1779-1824) para su lied "*Nacht und Träume*" (Noche y sueños) - y el segundo de Robert Schumann (1810-1856) – quien utilizó poemas del alemán Joseph von Eichendorff (1788-1857) para componer su "*Liederkreis*" Op. 39.

---

*Nacht und Träume*

(Noche y sueños)

“ Desciendes, sagrada noche,  
abajo ondean también los sueños  
-como tu luz de luna a través de los espacios-  
a través del silencioso pecho del hombre.  
Ellos escuchan con gozo;  
Imploran, cuando el día despierta:  
¡Vuelve de nuevo, sagrada noche!  
¡Sueños propicios, vuelvan de nuevo! “

Matthäus von Collin

*Mondnacht*

(Noche de luna)

“Era como si el cielo  
hubiera silencioso besado la tierra  
de manera que ésta, reluciente de flores  
sólo pudo soñar con él.

El aire pasaba a través de los campos,  
las espigas ondeaban suavemente,  
murmuraban ligero los bosques  
tan pura de estrellas era la noche.”

Y mi alma  
extendió sus amplias alas,  
voló a través de las tierras silenciosas  
como si volara hacia casa.

Joseph von Eichendorff

No obstante, aunque las relaciones entre la poesía y la música fueron muy estrechas a lo largo del romanticismo, surgieron también formas musicales puras inspiradas en esta actitud nocturna, tales como los *Nocturnos* para piano del compositor irlandés John Field (1782-1837), que serían la base para la creación de los *Nocturnos* de Chopin, quien no sería el único en abordar el género pues basta recordar los que escribieron Franz Liszt (1811-1886), Gabriel Fauré (1845-1924) o hasta el nocturno orquestal de la música incidental para la obra de William Shakespeare “*Sueño de una noche de verano*” escrita por Félix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).

A medio camino entre la tendencia nocturna y la tendencia mística, y por lo tanto compartiendo características de ambas, encontramos la actitud naturalista del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), en cuya obra encontramos esa constante contemplación de la naturaleza que raya en la experiencia de lo sublime (entendida ésta no sólo en los términos en los que ya había hecho alusión a ella el escritor griego conocido como Longino, en el sentido de una belleza extrema capaz de provocar dolor por la imposibilidad de ser asimilada, y de arrebatarse al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, sino en los términos en los que Kant se refería a dicha experiencia en cuanto que el placer que surge del temor por la contemplación de objetos o fenómenos grandiosos en la naturaleza que elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario), como en los cuadros “*La abadía en el Robledal*” (en el que además del ambiente nocturno combina la nostalgia por la religiosidad de la Edad Media),

“*Dos hombres contemplando la luna*”, “*La luna saliendo a la orilla del mar*”, “*Viajero sobre un mar de nubes*” (que evoca la figura del “wanderer” –viajero o vagabundo- tan típica de la cultura alemana y cuya presencia podemos rastrear en la música en obras como la fantasía “*Wanderer*” o el ciclo de canciones “*La Bella Molinera*” de Schubert, hasta la “*Sinfonía Alpina*” de Richard Strauss o “*Las canciones de un compañero de viaje*” de Gustav Mahler), “*Monje a la orilla del mar*” (que nos lleva a evocar los versos del poeta romántico Clemens Brentano (1788-1842): “¡Oh Soledad, oh germen del silencio, / madre sagrada de profundas fuentes, / espejo mágico de internos soles / por donde fluyen olas musicales / desde que en tus honduras deliciosas / sumergí mi existencia deslumbrada, desde que sobre mí se desataron tus dulces y sombrías marejadas, / mi noche se pobló de resplandores.”), “*Acantilados blancos en Rügen*” (que nos recuerdan la importancia que tuvo para el desarrollo de las ideas románticas el pensamiento del filósofo suizo Jean-Jaques Rousseau al proponer un retorno a las emociones y a la contemplación de la naturaleza), “*La cruz en la montaña*”, o “*Mar de hielo*” (“*El naufragio del Esperanza*”), todas ellas obras que encuentran su resonancia en la música del romanticismo en obras como el segundo movimiento de la “*Sinfonía Fantástica*” de Hécctor Berlioz (“*Escena en el Bosque*”), la Tercera Sinfonía “*Renana*” de Robert Schumann o la “*Sinfonía Pastoral*” de Beethoven (en la que el sentimiento de lo sublime se expresa con toda intensidad en el movimiento que representa la tormenta), tan sólo por citar unos ejemplos.

En el terreno de las vertientes heroicas y revolucionarias del Romanticismo (y cuya mentalidad es descrita por el historiador de las ideas Isaiah Berlin de la siguiente manera: “Si creo en algo y tú crees en otra cosa, es importante que luchemos por ello. Tal vez sea bueno que tú me mates a mí o que yo te mate a ti; quizá, en un duelo, sea mejor que nos matemos mutuamente. Pero la peor de las posibilidades es el compromiso, ya que ello significa que hemos traicionado aquel ideal que nos mueve.”) Podemos ubicar la obra de pintores como Théodore Géricault (1791-1824) – “*La barca de la Medusa*”, “*Oficial de cazadores a la carga*”, “*Coracero herido saliendo del fuego*”-

---

y Eugene Delacroix (1798-1863) – “*La Libertad guiando al pueblo*”, “*La barca de Dante*” y “*Virgilio en el Infierno*”, “*Las Matanzas de Quíos*”, “*La muerte de Sardanápalo*”- quienes, ya sea por su temática o por el tratamiento de la misma por medio de una técnica que rompe con los lineamientos de la tradición clásica, abrieron nuevos caminos para la expresión pictórica. Pero también la de poetas como el inglés George Gordon Byron, conocido como Lord Byron (cuya vida apasionada y cargada de excesos se convirtió en un ejemplo para la mentalidad romántica) quien ejercería gran influencia en el arte romántico en general y en la música en particular a través de obras como “*Las peregrinaciones de Childe Harold*” (en la que se inspiraría Héctor Berlioz para componer su “*Haroldo en Italia*”) o su poema “*Mazeppa*” (en la que se basaría Franz Liszt para componer tanto el estudio para piano que lleva el mismo nombre, como para la creación del poema sinfónico con el mismo título).

En el campo de las manifestaciones románticas que surgen del mundo onírico no sólo se encuentra un alto porcentaje de la producción poética alemana y francesa, sino que resultan representativos los cuadros del pintor suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825) en los que el mundo nocturno, oscuro, e irracional, plagado de pesadillas y seres monstruosos, es un presagio de las fuerzas que el psicoanálisis tardará todavía más de un siglo en evidenciar (hay que recordar que será hasta 1900 cuando Sigmund Freud publique su famosa obra “*La interpretación de los sueños*”), pero que sin embargo ya se encuentran presentes con todo su poder de seducción en el terreno de la música en obras tan simples como los lieder “*La Lorelei*” de Franz Liszt y “*Diálogo en el bosque*” de Robert Schumann, o en otras tan complejas como el último movimiento de la “*Sinfonía Fantástica*” de Héctor Berlioz o la “*Sinfonía Fausto*” de Franz Liszt.

De tal manera que en este mundo que surge de la Revolución Francesa, bañado por la sombra de Napoleón Bonaparte, plagado de transformaciones sociales y culturales, y que vio nacer la época de los conciertos públicos en los que aristócratas y burgueses se confundían unos con otros en una atmósfera habitada por personalidades del virtuosismo

---

como Niccolò Paganini, capaces de desquiciar multitudes, surgirá la figura de Federico Chopin.

Federico Chopin nació el 1º de marzo de 1810 en una aldea a 60 kilómetros de Varsovia, en Polonia, en el seno de una familia de gran gusto por la cultura y la música, y en la que Chopin era el único varón entre cuatro hermanos. Su padre, profesor de francés y de literatura francesa, era un emigrado francés de ascendencia polaca que había regresado a Polonia motivado por la idea de participar en la defensa de su patria, y su madre pertenecía a una antigua familia de la nobleza polaca.

Su hermana Ludwika, tres años mayor que Federico, fue quien le impartió sus primeras clases de piano, y a los seis años, en virtud de sus excepcionales cualidades, comenzó a tomar clases con Wojciech Zywny un violinista amante de la música de Bach y de Mozart, lo cual seguramente fue un factor importante en el gusto y veneración que Chopin experimentaría a lo largo de su vida por estos dos maestros cuya influencia se puede rastrear en toda su obra.

Sus primeras composiciones datan de los siete años y fueron dos polonesas (sol menor y si bemol mayor) a las cuales siguieron algunas marchas y variaciones muchas de las cuales se perdieron con el paso del tiempo. A la edad de ocho años ya era considerado en Varsovia un niño prodigio que no sólo componía sino que improvisaba con gran imaginación. Sin embargo, así como su talento se manifestó desde tan temprana edad también su salud endeble, pues desde pequeño sufrió constantes inflamaciones de ganglios y provocaban que fuera sometido frecuentemente a sangrías para aliviar sus malestares.

En 1822, comenzó a tomar clases privadas con Józef Ksawery Elsner, director de la Escuela Superior de Música de Varsovia, con quien no sólo profundizó en el conocimiento de la música de Bach, sino que amplió sus conocimientos en teoría musical, bajo continuo y composición, y a partir de 1823 ingresó al Liceo de Varsovia en donde tomó los cursos de literatura clásica, canto y dibujo. Las vacaciones de 1824 en Safarnia, Dobrzyn, en casa de

---

un amigo lo pondrán en contacto directo por primera vez con la música folclórica de su patria, hecho que marcará su estética musical en su madurez.

En noviembre de 1826, y después de graduarse en el Liceo, ingresó a la Escuela Superior de Música de Varsovia, que formaba parte del Conservatorio de Varsovia y la cual estaba conectada con el Departamento de Artes de la Universidad de Varsovia. Allí continuó con su formación, sobre todo en el terreno de la composición, y de esa época datan su “*Sonata para piano n.º 1*” en do menor Op. 4, sus “*Variaciones sobre el aria*” «*Là ci darem la mano*» (de la ópera *Don Giovanni* de Mozart) para piano y orquesta Op. 2 y el “*Trío para violín, cello y piano*” Op. 8.

En 1828 Chopin tuvo la oportunidad de escuchar al compositor y pianista alemán Johann Nepomuk Hummel, quien había llegado a Varsovia para dar un ciclo de conciertos, y en mayo de 1829 quedó profundamente impresionado por el virtuosismo de Nicolás Paganini. Hechos ambos que dejarían una onda huella en su lenguaje pianístico.

En 1829 realizó un viaje a Viena para dar un par de conciertos a instancias del violinista Rodolphe Kreutzer (a quien Beethoven dedicaría la “*Sonata para Violín No. 9*”), Ignaz von Seyfried (discípulo de Mozart), los fabricantes de piano Stein y Graff, y el editor Hasslinger. El éxito fue estruendoso y las críticas inmejorables, aunque ya desde entonces quedaba patente que su manera de tocar era más propia de los pequeños salones que de las grandes salas de concierto, en virtud del poco volumen que obtenía de su instrumento. Al regresar a Varsovia, y de la pasión que experimentara por Konstancja Gładkowska surgieron el “*Vals Op. 70 no.3*” y el movimiento lento de su “*Concierto para piano y orquesta en fa menor*”. Al igual que de esta época proceden sus “*Estudios Op. 10*” y sus primeros nocturnos.

Sin embargo en 1830 Chopin parte para Viena, ciudad a la que llegó el 22 de noviembre de 1830 con la intención de perfeccionarse como pianista y compositor,

tan sólo para enterarse unos pocos días después de los levantamientos que el pueblo polaco realizaba contra la opresión rusa. De tal manera que su estancia en Viena, por esta y muchas otras razones, no fue lo que el hubiera deseado en virtud de la cual decide trasladarse a Londres pasando por París, ciudad a la que llegaría en el otoño de 1831, y de la que pasaría a formar parte en muy poco tiempo de su vida cultural, pues muy pronto tendría contacto con artistas como Gioacchino Rossini, Luigi Cherubini, Pierre Baillot, Henri Herz, Ferdinand Hiller y el llamado “rey del piano” Friedrich Kalkbrenner.

Deslumbrado por la intensa vida cultural de la ciudad Chopin abandonará sus intenciones de viajar a Londres, para introducirse en la actividad cultural de París en donde se haría amigo de grandes artistas como Héctor Berlioz, Eugene Delacroix, Vincenzo Bellini (cuyo estilo vocal no sólo sería muy admirado por Chopin, sino que influiría en su manera de construir líneas melódicas en sus propias composiciones) y Franz Liszt quien también radicaba en la ciudad. Poco a poco y gracias a sus éxitos como concertista, damas de la alta sociedad se disputan el tomar lecciones con él y personajes tan importantes como la princesa de Vaudemont, el príncipe Adam Czartoriski, el conde Apponyi y el mariscal Lannes se convierten en sus principales protectores. Será en éste ambiente en el que Chopin compondrá en 1841 su “*Polonesa Op. 44 en fa sostenido menor*”.

París es entonces no sólo el centro neurálgico de la actividad cultural y artística de Europa, sino que es la ciudad que todo gran pianista quiere conquistar, pues si hay un instrumento que pudiera considerarse como el protagonista del Romanticismo musical, ese es sin duda el piano. La mayoría de los más importantes compositores de este periodo fueron no sólo pianistas sino verdaderos virtuosos del teclado que revolucionaron, cada uno dentro de su propio estilo, el lenguaje pianístico. El piano se convirtió, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, en el vehículo idóneo para el desarrollo de los géneros musicales más libres tales como el nocturno, el preludio, el scherzo, el impromptu, la balada el capricho, la canción sin palabras, el intermezzo, la fantasía, etc. Algunos de los cuales acusan la influencia del mundo literario, pues, por otra parte, nunca antes se había dado en el arte una relación tan estrecha entre la música y la literatura como en el Romanticismo, ya

---

fuera de manera directa (como la gran producción de *lieder* de la mayoría de los compositores desde Schubert hasta Brahms, pasando por Schumann, Mendelssohn y Liszt) o indirectamente (como en aquellas composiciones que toman como punto de inspiración obras o personajes literarios tales como las “*Sinfonías Fausto y Dante*” de Liszt, o “*Trisita y Haroldo en Italia*” de Berlioz).

Pero, si bien es cierto que mientras que detrás de algunas de las obras para piano de compositores como Liszt, Schumann o Brahms es evidente la presencia de Víctor Hugo, Goethe, Herder, los personajes de la *Commedia dell’Arte* o hasta alguno que otro mito griego, por un lado, y mientras que por el otro, la mayoría de los compositores citados no se limitaron a la producción de obras para piano, pues una buena parte de sus composiciones están destinadas a la música para conjuntos de cámara o para la orquesta, Chopin puede ser considerado el menos literario y el más puramente pianístico de todos ellos.

## ANÁLISIS

### Polonesa en fa # menor Op. 44

F. Chopin

Composición escrita en la tonalidad de *f# menor*, consta de tres partes, unidas la primera y segunda por un episodio.

**Primera parte A:** Está dividida en introducción y cinco secciones.

**Introducción:** Va del primer compás al compás ocho. Está construida con base en la repetición constante de dos motivos.

Primer Motivo: Está integrado por octavas paralelas en figura rítmica de tresillo. Armónicamente corresponden al sexto, quinto, primero y séptimo grados respectivamente (1).

(1)



Éste motivo se va a repetir en un desarrollo desde el segundo hasta el octavo compás, cambiando de figuras de tresillos a dobles corcheas, octavando dicho motivo, armónicamente termina en la dominante de la tonalidad.

Sección 1: Inicia en el compás nueve y termina en el compás veintiséis. Encontramos dos temas diferentes y un grupo de cierre.

Tema a: Comienza en el primer grado de la tonalidad de *f # menor*, abarca dos compases, está construido por un ritmo de carácter marcial – militar y una melodía que descende y asciende por grado conjunto, adornada por un par de apoyaturas breves y trinos que enfatizan las notas correspondientes a la tónica y dominante (2).

(2)



En el compás once se vuelve a presentar el tema en tercetas con una extensión. En el compás trece encontramos un acorde de sexta alemana que tiene la función de enfatizar

---

la tónica, y que corresponde al grupo de las dominantes auxiliares. En el compás quince con una escala ascendente en octavas modula por un momento a *C #* para terminar con este tema en el compás dieciséis en la dominante de la tonalidad original.

Tema ab: Empieza en el compás diecisiete y termina en el compás veinte. Al igual que en el primer tema, consta en la presentación del tema dos veces, éste está conformado por una melodía muy sencilla sobre los cinco primeros grados de la escala iniciando en el primer grado de *f # menor* y terminando en la dominante, utilizando la cabeza del tema a como contrapunto (3). La segunda vez que se presenta el tema inicia en el primer grado de *A Mayor* y termina en el compás veinte.

(3)

The image displays two systems of musical notation for the 'Tema ab' section of Chopin's Polonaise Op. 44. The first system, on the left, shows the initial presentation of the theme in F# minor, starting at measure 17. A green bracket highlights the melodic line in the treble clef, and a blue bracket highlights the bass line in the bass clef. The second system, on the right, shows the theme repeated in A major, starting at measure 18. Similar green and blue brackets highlight the melodic and bass lines. The notation includes a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The page number '131' is visible in the top right corner of the first system.

Grupo de cierre: abarca del compás veintiuno al compás veintiséis. Rítmicamente utiliza los mismo valores que en el tema a, es decir un octavo con dos dieciseisavos, la melodía asciende y desciende por octavas iniciando en la dominante (4) hasta el compás veinticuatro que utiliza un grupo de acordes para culminar la sección que termina en el quinto grado de *b b menor*.

(4)

Sección 2: Comienza en el compás veintisiete y termina en el compás treinta y cuatro. En la tonalidad *b b menor*. En esta sección encontramos un nuevo tema que abarca cuatro compases y que se va repetir en el compás treinta y uno en la tonalidad de *La b*.

Tema C: Está construido sobre una escala ascendente, en octavas. Rítmicamente utiliza figuras de negra con puntillo, tresillo, octavo con doble puntillo y treintaidosavo. Inicia en el primer grado de la tonalidad y termina en el mismo (5).

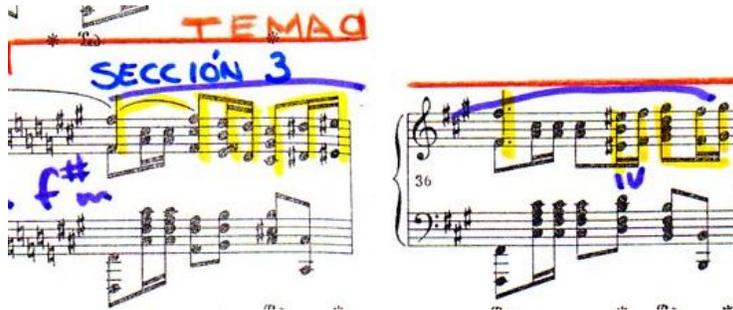
En el compás treinta se presenta la cadencia con la que modula a *Ab Mayor*. En el compás treinta y uno inicia la repetición del tema en esta misma tonalidad y en el compás treinta y cuatro encontramos la cadencia que nos regresa a *f # menor* con lo que termina esta sección.

(5)

Sección 3: Comienza en el compás treinta y cinco y termina en el compás cincuenta y dos. Al igual que en la sección 1 presenta Tema a, Tema ab y Grupo de cierre.

Tema a: Las diferencias que presenta en relación con la primera sección son: El tema se presenta en acordes (6) y la extensión de la segunda presentación, se da con una escala cromática descendente en la mano derecha, haciendo una inflexión a la dominante, continua esta escala descendente en la mano izquierda resolviendo a la tonalidad original (7).

(6)



(7)



Tema ab y Grupo de cierre: Inician en el compás cuarenta y tres y terminan en el compás cincuenta y dos: Se presentan de la misma forma que en la sección 1.

Sección 4: Inicia en el compás cincuenta y tres y termina en el compás sesenta. Al igual que en la sección 2 la tonalidad es *b b menor*.

---

Tema C: Está construido de la misma forma que en la sección 2, sólo que en esta sección cambia el ritmo, en lugar de utilizar tresillos, utiliza quintillos de dieciseisavos y la melodía asciende una octava más (8).

(8)

Musical score for Tema C, measures 53-58. The score is in F# minor (three flats) and 3/4 time. The melody is in the right hand, starting on a higher octave than in section 2. It features quintuplets of sixteenth notes. The bass line provides harmonic support with chords and some triplets. Handwritten annotations include 'TEMA C' in red, 'Tad.' above and below the staff, and asterisks marking specific measures. Blue markings 'V', 'F', and 'U' are present in the right hand.

Sección 5: Empieza en el compás sesenta y uno y termina en el compás setenta y siete. Se vuelven a presentar Tema a, Tema ab y Grupo de cierre como en las secciones 1 y 3.

Tema a: Las diferencias que encontramos en esta sección son: La melodía se presenta en octavas y acordes respetando la armonía que ya se ha mencionado en otras secciones, el acompañamiento está conformado por una escala ascendente que llevará a los acordes que le dan soporte a la armonía (9).

(9)

Musical score for Tema a, measures 61-67. The score is in F# minor (three flats) and 3/4 time. The melody is in the right hand, starting on a higher octave than in previous sections. It features chords and a melodic line. The bass line provides harmonic support with an ascending scale. Handwritten annotations include 'TEMA a' in red, 'Tad.' above and below the staff, and asterisks marking specific measures. Blue markings '1', '4', '3', and '3' are present in the bass line.

Tema ab y Grupo de cierre: Se presenta igual que en las anteriores secciones.

**Episodio:** Inicia en el compás setenta y nueve y termina en el compás ciento veinticinco. Está basado en la repetición constante de un motivo, el cual está construido sobre las notas del acorde de *A Mayor* en estado fundamental, ornamentando la primera nota *mi* con una doble apoyatura en las notas *re* y *fa #*. Está acompañado por un pedal de *la*, nota fundamental y rítmicamente está representado por cuatro treintaidosavos y un octavo (10).  
(10)



A partir del compás ochenta y siete, al inicio de cada compás, se va a presentar como una constante un pedal de la nota *la*. En el compás ochenta y ocho se presenta en el *iv grado menor*, en el siguiente compás lo encontramos como apoyatura sobre la nota *re #* y en el compás ochenta y nueve regresa al *iv grado menor*. Modula en el compás noventa y tres a la tonalidad de *a menor* y en el compás noventa y cinco a *F Mayor*, para regresar a *a menor* en el compás noventa y nueve.

En el compás ciento tres aparece el tema principal de la sección 2, el Tema C en la tonalidad de *C # menor*. Modula a *B Mayor* en el compás ciento seis y finaliza en el compás ciento diez en la dominante de *A Mayor* con lo que nos regresa al motivo principal del episodio. La mano derecha se separa de la izquierda dos octavas presenta la misma estructura rítmica y melodía hasta el compás ciento veintiséis que con una repetición constante del motivo en *a menor* termina el episodio.

**Segunda parte B Tiempo de Mazurca:** Compuesta en el relativo Mayor de la tonalidad original, *A Mayor*. En esta parte encontramos un tema principal, un motivo de cierre y dos ideas que sirven para unir y cerrar el tema.

---

La estructura general de ésta parte consiste en la presentación del tema principal seguido del motivo de cierre, se repite el tema principal pero en otra tonalidad y el motivo de cierre presenta una extensión con la que conecta a la idea de unión y ésta a su vez con la idea de cierre. Toda la estructura anterior se vuelve a repetir y al final de la idea de cierre se agrega una coda.

Tema Principal: Comienza en el compás ciento veintisiete y termina en el primer octavo de compás ciento cuarenta. Armónicamente está en la tonalidad de *A Mayor*. Melódicamente está construido sobre cinco terceras que descienden de forma cromática en figuras de octavos y cuartos con puntillo y octavo hasta la dominante, presenta final femenino (11).

(11)

En el último tiempo del compás ciento treinta y tres se invierte el intervalo, el tema sigue la misma estructura sobre sextas que descienden (12).

(12)

Motivo de Cierre: Inicia en el compás ciento cuarenta y uno y termina en el compás ciento cuarenta y siete: Tiene la función de cerrar el tema principal y modular a la dominante, tonalidad en que vuelve aparecer el tema principal. Las características que presenta éste motivo son: Anacrúsico, melódicamente descendente, con final masculino y mediante una cadencia perfecta confirma la tonalidad hasta el compás ciento cuarenta y seis que modula a *E Mayor* (13).

(13)



En el compás ciento cuarenta y siete se vuelve a presentar el Tema Principal con la misma estructura que la primera vez pero armónicamente está construido sobre la dominante y termina en el compás ciento cincuenta y nueve.

En éste mismo compás comienza la segunda aparición del Motivo de Cierre, en esta ocasión presenta una extensión que tiene como función seguir confirmando la tonalidad, termina en el compás ciento sesenta y ocho.

En éste mismo compás inicia la Idea de Unión y termina en el compás ciento setenta y seis. La finalidad que tiene es conectar la sección anterior con la siguiente idea. Ésta está derivada del tema principal, utiliza las misma figuras rítmicas, la melodía es descendente y presenta final femenino, inicia sobre la dominante de *E Mayor* y termina en la tónica (14).

---

(14)

Idea de Cierre: Inicia en el compás ciento setenta y siete y termina en el compás ciento ochenta y cinco. Su función es cerrar toda la sección y regresar a la tonalidad de *A Mayor*. Consta de dos motivos con final femenino que armónicamente son cadencias perfectas. El primero de ellos melódicamente descendente y el segundo asciende y desciende.

El tercer motivo es un poco más largo con final masculino, ya que al final de éste hace la modulación a *A Mayor*. Utiliza parte del tema principal pero en forma ascendente y cierra esta idea en la tónica (15).

(15)

Como si tuviera doble barra de repetición aparece una vez más toda la estructura anterior.

Tema Principal: Abarca del compás ciento ochenta y seis al doscientos uno. Está en la tonalidad de *E Mayor*, a diferencia de las presentaciones anteriores, en esta ocasión la melodía está construida sobre acordes y sextas (16).

(16)

TEMA PRINCIPAL Polonaises 141

186 EM (cresc.)

191 (dim.)

Tad. \* Tad. \* Tad. \* Tad. \*

Motivo de Cierre: Inicia en el compás doscientos uno comienza y termina en el compás doscientos seis: Modula a la tonalidad de *B Mayor*.

En este mismo compás vuelve a aparecer el Tema Principal y termina en el compás doscientos veinte. En esta ocasión está construido sobre acordes que duplican la fundamental más la sexta o tercera del mismo (17).

(17)

TEMA PRINCIPAL

(più forte)

M

Tad. \* Tad. \* Tad. \*

142 Polonaises

210

(dim.)

214

Motivo de Cierre: Empieza en el compás doscientos veinte y termina en el compás doscientos veintisiete. Cumple la misma función que en las otras ocasiones, sobre la misma tonalidad que el tema principal.

En el compás doscientos veintiocho da inicio la Idea de Unión con las mismas características, en la tonalidad de *B Mayor* y finaliza en el compás doscientos treinta y cinco.

La Idea de Cierre: Comienza en el compás doscientos treinta y seis y termina en el compás doscientos cuarenta y cinco. Al igual que en la primera vez, ésta idea va a cumplir la función de cerrar y modular, en esta ocasión a la tonalidad de *E Mayor*.

En el mismo compás en que termino la idea de cierre empieza la Coda y finaliza en el compás doscientos sesenta y uno. Por medio de dos trazos ascendentes en figuras de dieciseisavos regresa a la tonalidad de *f # menor* y nos lleva a la reanudación de la introducción y de la tercera parte.

**Tercera parte C Reexposición:** Inicia en el compás doscientos sesenta y dos y termina en el compás trescientos veintiséis. Está dividida en Introducción, tres secciones y Coda.

Introducción: Empieza en el compás doscientos sesenta y dos y termina en el doscientos sesenta y siete. Está construida de la misma forma que en la primera parte, sólo que el motivo principal, en esta ocasión, inicia con figuras de dieciseisavos pero melódicamente y armónicamente es igual.

Sección 1: Esta sección es la correspondiente a la sección 3 en la primera parte. Comienza en el compás doscientos sesenta y ocho y culmina en el compás doscientos ochenta y cinco. Presenta Tema a, Tema ab y Grupo de Cierre.

Tema a: Abarca del compás doscientos sesenta y ocho al doscientos setenta y cinco. Presenta las mismas características que en la primera parte.

Tema ab: Inicia en el compás doscientos setenta y seis y termina en el compás doscientos setenta y nueve.

Grupo de Cierre: Abarca del compás doscientos ochenta al doscientos ochenta y cinco. Utiliza las mismas características melódicas y armónicas que la primera parte.

Sección 2: Corresponde a la sección 4 de la primera parte. Presenta la misma estructura y abarca del compás doscientos ochenta y seis al doscientos noventa y tres.

Sección 3: Corresponde a la sección 5 de la primera parte, consta de Tema a del compás doscientos noventa y cuatro al compás trescientos uno.

Tema ab: Inicia en el compás trescientos dos y termina en el trescientos cinco.

---

Grupo de Cierre: Abarca del compás trescientos seis al trescientos once, presentan las mismas estructuras y características que en la primera parte.

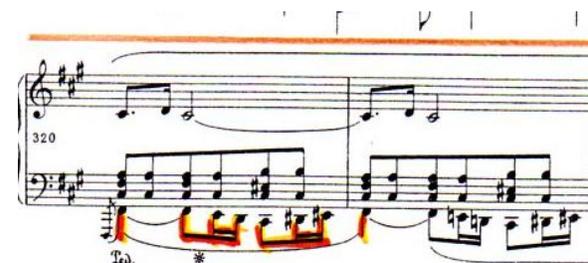
Coda: Comienza en el compás trescientos once y termina en el compás trescientos veinte seis. Inicia con una cadena de dominantes en Stretto en la dominante de *b menor*, *A Mayor*, *C # Mayor* y la dominante de la tonalidad original *f # menor* hasta el compás trescientos catorce (18).

(18)



En el compás trescientos dieciséis inicia el Ritenuto con una melodía descendente hasta el compás trescientos veinte, en que la voz inferior acompaña a la melodía con la cabeza del Tema a (18).

(18)



Como una constante se va haciendo cada vez más corta hasta terminar sólo con las notas correspondientes al V y i grado. En la melodía aparece un pedal de *do* que resuelve en el último compás a octavas de *fa #* en ambas manos, y así finaliza la Polonesa.

---

# M. RAVEL

## CONTEXTO HISTÓRICO

El término “impresionismo”, con el que habitualmente se designa el estilo musical de compositores como Claude Debussy y Maurice Ravel, encuentra sus orígenes en la pintura, y más precisamente en la expresión con la que, de manera despectiva, se refirió el crítico Louis Le Roy a un conjunto de pintores entre los que se encontraban Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Edgar Degas, Paul Cezanne, Frédéric Bazille, entre otros, y que llevaron a cabo una exposición independiente del 15 de abril al 15 de mayo de 1874 en un galerón propiedad del fotógrafo Nadar en el Boulevard de los Capuchinos en París.

Lo que tenían en común todos estos artistas, no sólo era el deseo de emanciparse de las normas impuestas por la Academia de Pintura Francesa, que desde los tiempos de Luis XIII regulaba la producción pictórica a favor del gusto y los intereses de las clases dominantes (en los tiempos del padre de Luis XIV la aristocracia, mientras que en la segunda mitad del siglo XIX la burguesía), sino liberar a la pintura de su servidumbre para con la literatura, la historia y el mito, entre otros temas que hacían de la misma una actividad más narrativa que estrictamente pictórica.

De tal manera que estos artistas se plantearon el problema de producir sensaciones luminosas por medio del color, sin intentar imitar el fenómeno luminoso tal como lo habían hecho los grandes maestros del pasado como Caravaggio, Rembrandt, Georges de la Tour, Claude Lorrain, entre otros. Lo cual significaba que, por primera vez en la historia de la pintura, lo que hasta entonces habían sido medios para alcanzar un fin (color y luz), se convertían en ese momento en fines por sí mismos.

Bajo la influencia de los pintores de la llamada Escuela de Barbizón y de artistas como Joseph William Mallord Turner y Jean Francois Millet principalmente, los pintores impresionistas exploraron todo tipo de sensaciones luminosas tales como las provocadas por el amanecer, el atardecer, la luz entre la bruma, los reflejos de la luz en el agua (el agua quieta, el agua rizada por el viento, la corriente de los ríos, las ondas en los estanques, la agitación del mar, etc.) en la nieve, etc. Tal postura implicaba que la pintura “impresionista” más que al intelecto, estaba dirigida principalmente al puro goce sensorial.

No obstante, sería difícil comprender el surgimiento no sólo del impresionismo, sino también de la mayoría de los movimientos artísticos y literarios de la segunda mitad del siglo XIX (simbolismo, naturalismo, realismo, entre otros) sin tomar en cuenta la influencia que sobre la mayoría de los artistas franceses y de otras regiones de Europa ejerció la poesía y la personalidad de Charles Baudelaire (1822-1867).

Al reaccionar contra los excesos de un Romanticismo extenuado por el abuso que se hizo de sus fórmulas y recursos expresivos, Baudelaire no sólo reclamaba el derecho que tenían los temas hasta entonces considerados como poco propios para ser exaltados a través del arte, tales como la vida cotidiana, el dolor, la enfermedad, la miseria, el tedio, (baste recordar la sordidez contenida en poemas como “*Epígrafe para un libro condenado*”, “*Al lector*” o “*Las metamorfosis del vampiro*”, por sólo mencionar algunos y que le valieron a su autor la censura y la cárcel), sino que se convirtió en el prefigurador de una nueva sensibilidad en la que los procesos sinestésicos jugarían un papel primordial en la manera de sentir el mundo. Ya en su poema “*Correspondencias*” Baudelaire expandía las posibilidades de experimentar el mundo a través de los sentidos al decir. “*hay perfumes frescos como carnes de niños / verdes como las praderas, dulces como los oboes*”.

Sin embargo, a la par de las búsquedas sensoriales en los dominios de la luz, la palabra y el sonido, se desarrollaba paralelamente la sensibilidad simbolista, cuya intención era, como lo dejaría asentado en su *Manifiesto Simbolista* de 1886 el poeta Jean Moreas (1856-1910):

---

*“provocar un estremecimiento del alma”* pues, *“En este arte (el de la poesía), las escenas de la naturaleza, las acciones de los seres humanos y todo el resto de fenómenos existentes no serán nombrados para expresarse a sí mismos; serán más bien plataformas sensibles destinadas a mostrar sus afinidades esotéricas con los Ideales primordiales”*.

De tal manera que, teniendo como principales sacerdotes de esta nueva sensibilidad a Richard Wagner (1813-1883) – y más precisamente su concepción de la llamada “Obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) en la que todas las expresiones artísticas (pintura, escultura, arquitectura, música, danza y poesía) combinadas en el escenario forman parte de un todo que apunta hacia una experiencia que trasciende de lo meramente sensorial a lo espiritual- y a Stephan Mallarmé (1842-1898) –cuyas propuestas estéticas en el ámbito de la poesía abrieron a la palabra nuevos horizontes de expresión más allá de la razón-, y siguiendo la llamada de los pintores prerrafaelitas como Dante Gabriel Rossetti, Sir John William Waterhouse, Sir Eduard Burne Jones y William Morris, entre otros, en el sentido de regresar a un arte que apuntara menos a la representación fiel del aspecto material del mundo y más al desarrollo de una espiritualidad trascendente, muchos artistas se lanzaron a la exploración de un mundo en el que la renuncia a las pretensiones del intelecto de alcanzar el conocimiento total se traducía en una fe en la posibilidad de acceder por otros medios aunque sólo fuera a una mínima parte de la revelación de una realidad intangible para la razón más no para las fuerzas del alma.

Ya Franz Liszt (a quien podría considerarse un profeta del simbolismo y un precursor tanto del impresionismo como del expresionismo con obras como las contenidas en los “*Años de Peregrinaje*” -sobre todo en las del tercer libro, la mayoría de las cuales proceden de 1877- o la “*Bagatela sin tonalidad*”, de 1885) había prefigurado en la música este universo de delicados estremecimientos anímicos y transferencias sensoriales en obras como “*Los Juegos de Agua de la Villa de Este*”, que se anticipan al mundo acuático de los “*Reflejos en el agua*” y “*Jardines bajo la lluvia*” de Claude Debussy (1862-1918) o “*Juegos de Agua*” y “*Ondina*” de Ravel, que a su vez evocan con sus caleidoscópicas resonancias las imágenes plasmadas en sus cuadros por Claude Monet o Auguste Renoir .

---

Por otra parte, el deseo de purificar al mundo de la pintura de su aburguesamiento llevará al surgimiento de figuras como Paul Gauguin, Vincent Van Gogh y Paul Cezanne, quienes, después de incursionar brevemente por las propuestas del impresionismo, capitalizarán sus experiencias para acercar a la pintura a un reencuentro con sus principios esenciales, de tal forma que cada vez más ésta se expresará en términos de forma y color puros relegando la figuración a un mero pretexto para su desarrollo. La consecuencia inevitable de tales propuestas, que alejaban a la pintura de la mera representación figurativa, será el surgimiento de los movimientos de vanguardia (fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, entre otros muchos), cada uno como un esfuerzo por liberar al arte de sus vicios históricos.

El fauvismo y el expresionismo intentarán devolverle sus cualidades emocionales y expresivas al color, mientras que el cubismo intentará romper con la tiranía de la perspectiva renacentista para proponer maneras distintas de construir nuestra imagen del mundo. Por su parte el futurismo exaltará el amor por la velocidad, la máquina, y la violencia (Filippo Tomasso Marinetti, haciéndose eco de las ideas de Friederich Nietzsche, proclamará en su “*Manifiesto del futurismo*” que la guerra es la “única higiene del mundo”); y como consecuencia de los descubrimientos en el terreno del estudio de la psique (y sobre todo a raíz de la publicación de “*La interpretación de los sueños*” de Sigmund Freud en 1900), el dadaísmo y el surrealismo tratarán de emancipar a los procesos creativos de su servidumbre hacia el intelecto, para dar paso a las manifestaciones provenientes de las profundidades del inconsciente sin mediación de la razón.

Es en medio de este mundo que ve desaparecer los últimos resplandores de las promesas incumplidas del romanticismo, en el que surge un arte exquisitamente decadente como el Art Nouveau y en el que a la luz de los antagonismos entre positivismo y simbolismo, impresionismo y neoclasicismo, tradición y vanguardia, comienzan a gestarse las condiciones que conducirán a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que se desarrollará la obra de uno de los músicos más exquisitos: Maurice Ravel.

---

Hijo de Joseph Ravel y de Marie Delouart, Maurice Ravel nace el 7 de marzo de 1875 en Ciboure-Labort, pequeño pueblo del país vasco francés, pero crece en el París de la Tercera República, heredera de la guerra franco-prusiana. De su padre, quien era un ingeniero e inventor de origen suizo apasionado por los motores, Ravel heredará el asombro por el exacto funcionamiento de las máquinas, mientras que de su madre, mujer de origen vasco, el amor por la tradición y el folclor español, que se verá reflejado en obras como la “*Habanera*” para dos pianos, el “*Bolero*”, la “*Rapsodia Española*” y “*La hora española*” entre otras.

De posición acomodada, Ravel, que desde pequeño estudió piano sin dar muestras de ser un niño genio, ingresa al Conservatorio de París en 1889 en donde conoce al pianista catalán Ricardo Viñes, artista que ejercerá una enorme influencia en él. No obstante haber sido alumno de André Gedalge y de Gabriel Fauré, sus verdaderas influencias en el terreno de la composición fueron Emmanuel Chabrier, Eric Satie y Mozart, de quien escribió “*¿Mi músico preferido? ¿Si tengo uno?...En todo caso, considero que Mozart sigue siendo el más perfecto de todos. (...) Él no es más que música.*” Pero, aún más allá de los trabajos de estos compositores, la obra de Ravel está impregnada de muchas otras influencias, además de la ya citada presencia de la música española, desde el “clavecinismo” de Couperin y Rameau, principales representantes del clasicismo francés, hasta la inevitable influencia de Debussy (a quienes muchos consideran que Ravel llegó a influenciar con obras como los “*Juegos de Agua*”), pasando por todo aquello que se consideraba exótico en Francia a finales del siglo XIX, como la música gamelán que llegó a París con las orquestas javanesas durante las exposiciones universales, y los ritmos y armonías del jazz.

En la obra de Ravel se conjugan una serie de factores que le dan su particular personalidad estética, tales como: su minucioso acabado de orfebre, al que se suma el perfecto accionar de todas sus partes como en la maquinaria de un fino reloj (basta recordar que Ravel componía poco y de forma lenta y meticulosa, y consideraba el resultado de su creación más como la consecuencia del trabajo tenaz que como el producto de la inspiración, además de que terminada la obra destruía todos los borradores eliminando así todo rastro del proceso seguido

---

hasta la obtención del producto final) y del cual tendríamos un excelente ejemplo, aunque no el único, en su “*Sonatina para piano*”; la presencia de la intangibilidad y la atemporalidad propia del mundo de los cuentos de hadas o de las leyendas (como en “*Mi mamá la Oca*”, “*El niño y los sortilegios*” o el “*Gaspar de la noche*”); la nostalgia por el refinamiento de músicas de tiempos pasados (como en el “*Minuet antiguo*”, el “*Minuet sobre el nombre de Haydn*” o los “*Valses nobles y sentimentales*”); el gusto por un exuberante pero exquisito colorido que lo llevará a desarrollar un lenguaje instrumental por cuya riqueza es considerado uno de los más brillantes orquestadores de toda la historia de la música (basta recordar el deslumbrante colorido del “*Bolero*” o de las orquestaciones que hizo tanto de sus propias obras para piano – “*Una barca en el océano*”, “*Pavana para una infanta difunta*” o “*La tumba de Couperin*”, por sólo mencionar algunas- como de las de otros compositores – cuyo ejemplo tal vez más famoso sea su orquestación de los “*Cuadros para una exposición*” de Modesto Mussorgsky-); su ya mencionado gusto por sonoridades y temas exóticos que lo llevaron a incluir en sus obras sonoridades provenientes de muchas tradiciones culturales como la música gitana “*Tzigane*” o la de origen afroamericano como el ragtime en “*El niño y los sortilegios*”, el jazz en el “*Concierto en sol*” y el “*Concierto para la mano izquierda*” y el blues en el segundo movimiento de la “*Sonata para violín*”; entre otros muchos más.

Dentro de la primera producción de Ravel, que abarcaría desde 1892 a 1903, se encuentran la “*Serenata grotesca*” (1892), el “*Minuet antiguo*” (1895), la “*Pavana para una infanta difunta*” (1899), los “*Juegos de Agua*” (1901) y la “*Sonatina*” (1903-1905), todas éstas obras para piano solo, mientras que para dos pianos encontramos la “*Habanera*” (1895). En el ámbito de la música orquestal sólo encontramos la “*Obertura de Scherezada*” (1898), y en el de la música de cámara la “*Sonata Póstuma*” para violín y piano (1897) y el “*Cuarteto de cuerdas en Fa mayor*” (1902-3). Dentro de la música vocal surgen los “*Dos epigramas para soprano y piano*” (1897-99) sobre textos de Clément Marot y “*Scherezada*” para soprano y orquesta (1903) sobre textos de Tristán Klingsor.

Los “*Juegos de Agua*” ocupan un lugar especial dentro de esta primera etapa, pues se

---

considera que con esta obra Ravel inaugura una nueva manera de entender el idioma pianístico, que aunque ya estaba prefigurado en los “*Juegos de agua de la villa de Este*” de Liszt, no será sino hasta los “*Juegos de Agua*” de Ravel o las “*Estampas*” de Debussy, de dos años después, que alcance su plena madurez. Una forma de tratar el pianismo con la intención de generar atmósferas capaces de evocar sensaciones que son propias de otros sentidos como la vista o el tacto. Para lo cual fue necesario que Ravel, al igual que Debussy, no sólo lanzaran su mirada al mundo de las antiguas escalas modales, los acordes de séptima y novena con formas de resolución totalmente alejadas de la lógica de la música tonal, sino inclusive más allá al ámbito de las escalas pentatónicas o hexáfonas.

## ANÁLISIS

### “Juegos de Agua”

M. Ravel

Composición que consta de seis partes.

El análisis que se hará de la pieza parte necesariamente de las características propias de la obra de Ravel y después de la intención específica de esta composición.

El pensamiento de Ravel se basa en principios similares a los de la forma sonata clásica como: Antecedente – consecuente, pasajes de cierta irregularidad que conectan con pasajes regulares (puentes), el uso del recurso en el que se expone una idea, después parte de la idea y después parte de la parte de esa idea, repetición de ideas cambiando algún elemento (tesitura, tipo de acompañamiento, etc.)

Ravel busca una estructura lógica, pero su objetivo es transmitir una gran cantidad de sensaciones relacionadas con el agua.

---

**Primera Sección:** Inicia en el compás uno y termina en el compás dieciocho. Está integrada por: Tema 1, Puente, repetición del Tema 1, Grupo de cierre y Coda.

**Tema1:** Está dividido en Antecedente y Consecuente. Empieza en el compás uno y termina en el segundo tiempo del compás cuatro.

**Antecedente:** corresponde a los dos primeros compases y fundamentalmente está integrado por un motivo “a” que asciende y desciende sobre un contorno acordal que pertenece a un acorde de Séptima Mayor sobre la nota *mi* y que refleja la sensación de agua cristalina (1).



**Consecuente:** Abarca del tercer compás al segundo tiempo del cuarto compás y corresponde a la repetición del antecedente sobre la nota *la*.

**Puente:** Inicia en el tercer tiempo del compás cuatro y termina en el compás seis. Consta de un motivo “b” construido por notas ascendentes y descendentes por grados disjuntos en figuras rítmicas de treintaidosavos lo que nos da una sensación de agua cristalina con mayor movimiento (2).

(2)



A la manera de muchos compositores que utilizaban forma sonata, en el quinto compás del puente, presenta material del Tema 1 y termina con una escala hexáfona ascendente para hacer la cadencia (3).

(3)



Tema 1: Inicia en el séptimo compás y termina en el compás diez. Está integrado por antecedente y consecuente y repite de manera textual la melodía.

Antecedente: Abarca del compás siete al compás ocho. Presenta las mismas características que en la primera aparición.

Consecuente: Inicia en el compás nueve y termina en el compás diez. La diferencia que presenta en relación con la primera vez que apareció, es que en esta ocasión lo hace por movimiento contrario sobre un contorno acordal de séptima menor (4).

(4)



Grupo de Cierre: Abarca del compás once al compás dieciséis. En muchos sentidos utiliza recursos que son típicos del lenguaje utilizado por Mozart, por ejemplo el ir citando elementos cada vez más pequeños de un tema como a manera de stretto. En el compás once presenta un tema derivado del motivo “b” (5).

(5)

Handwritten musical score for "Juegos de Agua" by M. Ravel, featuring a "Grupo de Cierre" section. The score is annotated with green and pink lines and includes handwritten notes in Spanish. The top system shows a piano introduction with a "Grupo de Cierre" section marked in green, containing "Elementos cada vez más pequeños a la manera de Stretto". A "Tema Completo" is marked in pink, followed by "1/2 Tema". The bottom system continues the piano introduction with a "1/2 Tema" marked in pink and a "ff" dynamic marking.

Coda: Inicia en el compás diecisiete y termina en el compás dieciocho. Su finalidad es conectar con la siguiente parte, está construido por la repetición constante en forma ascendente de las notas *do # sol # do #* dándonos la sensación de agua cristalina en movimiento.

Segunda Sección: Abarca del compás diecinueve al compás treinta y siete. Esta integrada por: Tema 2, Grupo de cierre 1, Coda, repetición del Tema 2 y Grupo de cierre 2.

Tema 2: Inicia en el compás diecinueve y termina en el compás veintitrés. Está dividido en dos partes. Primera parte está integrada por antecedente, consecuente.

Antecedente Primera parte: Abarca sólo el compás diecinueve, es el encargado de presentar el tema 2 y está acompañado por un motivo en la mano derecha representado por disonancias que ascienden y descienden dando la sensación de agua en movimiento.

Consecuente Primera parte: Abarca sólo el compás veinte presenta el tema 2 pero una octava abajo sobre una escala pentáfona (6).

(6)

Segunda Parte se divide en: antecedente y un tema de salida y conexión.

Antecedente: Abarca sólo el compás veinte. Presenta el tema 2 enriqueciendo la armonía ahora en la mano derecha y es acompañada por un motivo construido por grados disjuntos que nos genera la sensación de agua cristalina que corre.

Tema de Salida y Conexión: Inicia en el compás veintiuno y termina en el compás veintidós. Toma como base parte del tema 2 para construir este tema de salida y el acompañamiento está construido con el final del acompañamiento del antecedente pero va descendiendo de tres en tres por grado conjunto (7).

(7)

Grupo de Cierre 1: Inicia en el compás veinticuatro y termina en el compás veintiséis. Se divide en antecedente y consecuente.

Antecedente: Abarca sólo el compás veinticuatro. La armonía se vuelve más densa y utiliza notas cromáticas lo que nos genera la sensación de agua con mucho movimiento y por lo tanto un poco turbia. La melodía utiliza el mismo recurso de stretto que utilizó en el grupo de cierre de la primera sección, se presenta primero con valores de octavos y después con valores de dieciseisavos lo que nos hace sentir inestabilidad.

Consecuente: Empieza en el compás veinticinco y termina en el compás veintiséis. Emplea el mismo recurso que en el antecedente, melódicamente y armónicamente asciende hasta llegar al registro agudo en el que presenta un clímax que, al igual que en una cascada, chocan los sonidos utilizando un tremolo con fortísimo para representarlo (8).

(8)

The image shows a musical score for the 'Grupo de Cierre 1' section of 'Juegos de Agua' by M. Ravel. The score is divided into two parts: 'Antecedente' (measures 24-25) and 'Consecuente' (measures 25-26). The 'Antecedente' section is marked 'pp subito' and 'Agua Agitada'. The 'Consecuente' section is marked 'ff' and 'trémolo'. The score is written for piano and includes the instruction '3 Cuerdas'.

Coda: Inicia en el compás veintisiete y termina en el compás veintiocho. Utiliza un motivo ascendente y descendente, que nos devuelve la calma, construido por un contorno acordal que culmina con un ritardando.

Tema 2: Comienza en el compás veintinueve y termina en el compás treinta y tres. Está dividido en antecedente y consecuente con una prolongación.

**Antecedente:** Inicia en el compás veintinueve y termina en el compás treinta. Utiliza el inicio del tema 2 y en la segunda parte del mismo sólo presenta la cabeza del tema, la sensación que genera es de agua cristalina.

**Consecuente:** Comienza en el compás treinta y uno y termina en el compás treinta y tres. Presenta la misma melodía que el antecedente pero enriquecida armónicamente utilizando el acorde completo dando la sensación de agua que salpica (9).

(9)

The image shows a handwritten musical score for the piece "Juegos de Agua" by Maurice Ravel. The score is divided into two sections: "Antecedente Agua Cristalina" and "Consecuente Con una Prolongación Agua que Salpica". The "Antecedente" section starts at measure 29 and ends at measure 30. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The "Consecuente" section starts at measure 31 and ends at measure 33. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score is annotated with handwritten notes in red and blue ink, including "a Tempo.", "2da.", "30", "31", "32", "33", "Tema 2", "Cabeza más corta tema 2", and "Agua que Salpica".

**Grupo de Cierre 2:** Abarca del compás treinta y cuatro al compás treinta y siete. Está integrado al igual que las partes anteriores por un antecedente y un consecuente y nos da la sensación de agua que corre, agitada y turbia.

**Tercera Sección:** Abarca del compás treinta y ocho al compás cincuenta. Está integrada por: Tema 3, un Grupo de cierre y Coda.

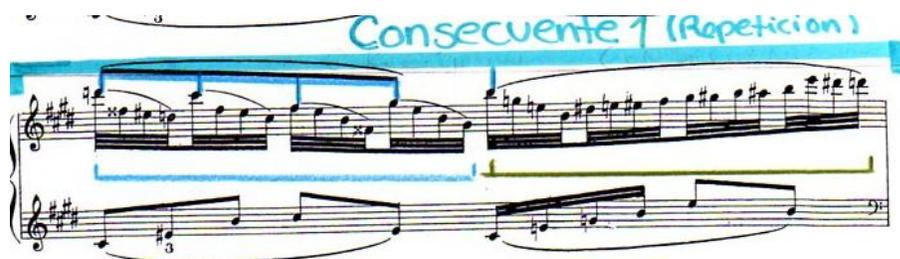
**Tema 3:** Inicia en el compás treinta y ocho y termina en el compás cuarenta y cinco. Se divide en tres antecedentes y tres consecuentes.

**Antecedente 1:** Abarca sólo el compás treinta y ocho y está integrado por la

presentación del tema 3 y un elemento que conecta con la repetición de éste. Presenta ritmos irregulares y escalas cromáticas que nos generan tensión y dan la sensación de agua agitada.

Consecuente 1: Abarca sólo el compás treinta y nueve y repite de forma textual el tema principal con el elemento de conexión (10).

(10)



Antecedente 2: Empieza en el compás cuarenta y termina en el compás cuarenta y uno. Está integrado por dos partes A, B y la repetición del tema 3 con su elemento de conexión. La parte A se construye con la cabeza del tema 3 y un pequeño elemento de conexión. La parte B se construye por la cabeza del tema 3 y el elemento de conexión se presenta a la inversa de la parte A. La repetición del tema 3 y su elemento de conexión se hacen comenzando una cuarta justa ascendente (11).

(11)



Consecuente 2: Comienza en el compás cuarenta y dos y termina en el compás cuarenta y tres. Presenta la misma estructura que el antecedente pero inicia una cuarta disminuida ascendente.

Antecedente 3: Abarca sólo el compás cuarenta y cuatro. Está integrado por la parte A y B que presentó el antecedente 2, sólo que comienza una sexta aumentada ascendente.

Consecuente 3: Abarca sólo el compás cuarenta y cinco. Esta integrado por la parte A y B que presento el consecuente 2, sólo que comienza a una distancia de quinta justa ascendente.

Grupo de Cierre: Inicia en el compás cuarenta y seis y termina en el compás cuarenta y siete. Se integra por las partes A y B que aparecieron en los antecedentes y consecuentes 2 y 3 pero en forma de stretto lo que nos genera mayor tensión y da la sensación de que el agua está en movimiento cíclico como en un pequeño remolino.

Coda: Empieza en el compás cuarenta y ocho y termina en el compás cincuenta. Su finalidad es conectar con la siguiente parte. Utiliza un gran trémolo y un glissando como en una cascada que termina en un gran remolino.

Cuarta Sección: Abarca del compás cincuenta y uno al compás sesenta y uno. Está integrada por: Variación del tema 2 y un Grupo de cierre.

Variación Tema 2: Inicia en el compás cincuenta y uno y termina en el compás cincuenta y nueve. Esta dividido en: Antecedente, Consecuente y un Grupo de cierre.

Antecedente: Abarca sólo el compás cincuenta y uno. Consta de la variación del tema 2.

El acompañamiento está representado por un motivo ascendente y descendente que nos da la sensación de agua cíclica, toda esta sección representa corrientes que chocan como las que encontramos en los ríos.

Consecuente: Comienza en el compás cincuenta y dos y termina en el compás cincuenta y nueve. Consiste en la repetición del tema pero enriquecido armónicamente, presenta una extensión. Repite todo el consecuente comenzando una segunda mayor ascendente (12).

(12)

4 SECCION

Antecedente

1<sup>er</sup> Movto!

*p* Variación del tema 2

Consecuente

Grupo de Cierre: inicia en el compás sesenta y termina en el compás sesenta y uno. Se divide en antecedente y consecuente.

Antecedente: Abarca sólo el compás sesenta. Esta construido con la cabeza de la variación del tema 2 y una variación del tema 3.

Consecuente: Abarca sólo el compás sesenta y uno. Está construido con la cabeza de la variación del tema 2 y una variación del tema 3.

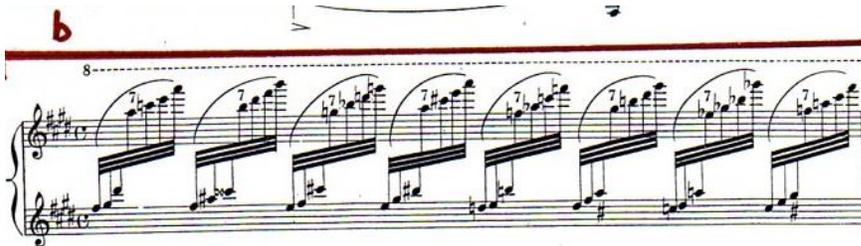
**Quinta Sección:** Inicia en el compás sesenta y cinco y termina en el compás setenta y siete. Está integrado por: Tema 1, Puente y un Pasaje utilizado en la segunda sección.

**Tema 1:** Empieza en el compás sesenta y dos y termina en el compás sesenta y cuatro. Está integrado por antecedente y consecuente, la melodía se presenta de la misma forma que en la primera parte de la obra.

**Puente:** Comienza en el compás sesenta y cinco y termina en el compás setenta y dos. Está dividido en tres partes.

Parte a: Inicia en el compás sesenta y cinco y termina en el compás sesenta y siete. Se construye sobre la repetición del motivo “b” utilizando las notas *sol* y *do* al inicio de cada una de ellas.

Parte b: Comienza en el compás sesenta y ocho y termina en el compás setenta y uno. Se construye sobre motivos descendentes con una armonía cromática que da la sensación de poca agua que desciende como cuando el agua cae de una montaña hasta llegar a un río (13).  
(13)



Parte c: Abarca sólo el compás setenta y dos. Está construido por motivos ascendentes que comienzan en el registro mas grave del piano y termina en el registro agudo, pero en éste utilizando las mismas notas empieza a ascender y descender dando la sensación cíclica como de remolino que poco a poco se va calmando.

---

Pasaje de Conexión: Inicia en el compás setenta y tres y termina en el compás setenta y siete. Está dividido en antecedente y consecuente.

Antecedente: Abarca del compás setenta y tres al compás setenta y cuatro. El tema que utiliza fue presentado en la sección 2.

Consecuente: Inicia en el compás setenta y cinco y termina en el compás setenta y siete. Presenta el mismo tema que el antecedente pero enriqueciendo la armonía.

Sexta Sección: Abarca del compás setenta y ocho al compás ochenta y cinco. Esta dividido en Tema 2 y Grupo de cierre.

Tema 2: Inicia en el compás setenta y ocho y termina en el compás setenta y nueve. Se divide en antecedente y consecuente.

Antecedente: Abarca sólo el compás setenta y ocho. Utiliza el tema 2, acompañado por el mismo motivo que se presentó la primera vez pero un poco más amplio

Consecuente: Abarca sólo el compás setenta y nueve. Es la repetición del tema 2 pero una octava abajo.

Grupo de Cierre: Inicia en el compás ochenta y termina en el compás ochenta y cinco. Está construido con un tema de salida y conexión y retoma la cabeza del tema 2 con otro elemento de conexión. Dando la sensación de agua cristalina en movimiento.

# M. M. PONCE

## CONTEXTO HISTÓRICO

Los últimos veinticuatro años del siglo XIX y los primeros once del XX son conocidos en la historia de México como la etapa del Porfiriato (1876-1911), debido a la permanencia en el poder de Porfirio Díaz, quien, salvo una interrupción entre 1880 y 1884, ocupó la presidencia del país a lo largo de todo este periodo.

El Porfiriato es una de las etapas más controvertidas de la historia de México, debido a los marcados contrastes sociales que lo caracterizaron, pues si bien es cierto que el país alcanzó un enorme grado de desarrollo (construcción de vías ferroviarias, movimiento de capital, creación de infraestructura básica para la explotación de los recursos naturales gracias a la inversión extranjera, crecimiento del sistema postal, implantación de redes de telefonía, creación de refinerías y de plantas de generación de electricidad, mayor intercambio comercial con el exterior a través de la exportación e importación de productos, etc.) la riqueza generada benefició solamente a las clases altas de la sociedad.

Por otro lado, la paz que prevaleció en el país durante los gobiernos porfiristas, permitió superar la continua inestabilidad política, social y económica que prevalecía desde finales del siglo XVIII, lo cual permitió el florecimiento de la ciencia y la cultura, aquella, bajo los principios del positivismo, que predicaba el orden y la paz, y ésta, aunque permitió la participación de las expresiones populares en la misma, adquirió un toque bastante acentuado de europeización basado en la influencia de modelos italianos y franceses. Como resultado de esta actividad promovida desde el gobierno se fundaron institutos, bibliotecas, sociedades científicas y asociaciones culturales.

---

Sin embargo, durante la última década de su presencia en el poder, una serie de factores negativos en todos los órdenes llevaron a la crisis política, social y económica que desembocaría en el movimiento revolucionario de 1910, tales como: el excesivo aumento de las inversiones extranjeras en México; el alza constante de precios en la canasta básica de alimentos; el desempleo y la caída de salarios que se dieron como consecuencia del hecho de que la industria mexicana se viera frenada en pleno inicio de su desarrollo a causa de la inestabilidad financiera internacional que precedió a la Primera Guerra Mundial; la crisis productiva en el campo, aunada a las miserables condiciones de vida de la mayoría de los campesinos del país oprimidos por el sistema de cacicazgo que prevalecía en la mayoría del territorio nacional. Todo lo cual trajo consigo una ola de descontento popular que llevó a la aparición de movimientos como la “Huelga de Cananea”, en junio de 1906, la “Huelga de Río Blanco”, el 7 de enero de 1907 y la “Rebelión de Acayucan”, Veracruz en 1906, que fueron las principales huelgas laborales de la época porfirista.

Este es el marco en el que se desarrollarán los primeros años de la vida de Manuel M. Ponce, quien nació en la ciudad de Fresnillo Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, aunque al poco tiempo su familia se trasladaría a la ciudad de Aguascalientes. Sus padres fueron Felipe de Jesús Ponce (quien fungía como tenedor de libros en una compañía minera de la zona), y su madre, María de Jesús Cuellar. Fue de su hermana Josefina, de quien recibió sus primeras lecciones de piano y solfeo, y ya en sus primeros años Ponce mostró inquietud por la composición. Sobreviven de esta época una “*Marcha del Sarampión*” (compuesta por Ponce después de recuperarse de dicha enfermedad en 1891). A los diez años, y en virtud de sus enormes avances, sus padres lo enviaron a tomar clases con Cipriano Ávila, quien además de practicar la abogacía era un reconocido maestro local de piano.

A través de su hermano José, quien también tocaba y componía (y con cuya colaboración Ponce compuso una Polonesa a cuatro manos y una Gavota), conoció al pianista madrileño Vicente Mañas, quien era profesor en el Conservatorio Nacional en la Ciudad de

---

México y quien le ofreció su ayuda para que el joven músico pudiera continuar sus estudios en la capital, a la que se trasladó en el año de 1900 para ingresar al año siguiente al Conservatorio Nacional, en el que sin embargo no permanecería mucho tiempo, pues en 1902 ya estaba de regreso en Aguascalientes, en donde entabla amistad con Saturnino Herrán y Ramón López Velarde con quienes concebirá la idea de desarrollar un arte netamente nacional.

De estos años proceden obras como *“Pasas por el abismo de mis tristezas”*, coro a tres voces y quinteto de cuerdas; las *“Once miniaturas para piano”*; y *“Malgrè Tout”* (A pesar de todo), que es una danza para la mano izquierda que Ponce dedicara al escultor Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902) quien sufriera la amputación de su brazo derecho poco antes de morir y que además recibiera el Gran Premio de Escultura durante la exposición Universal de París de 1900 por la obra en mármol *“Malgrè Tout”* que serviría a Ponce de inspiración para su composición.

En 1904 Ponce decide dedicarse al concertismo y ofrece recitales en lugares importantes como el Teatro de La Paz en San Luis Potosí y el Teatro Degollado en Guadalajara. Pero a finales de ese año decide vender su piano de cola y con sus ahorros junta el dinero necesario para partir hacia Europa con la intención de estudiar en el Liceo Musicale de Bolonia donde sólo alcanzó a recibir algunas clases de Cesare Dall’Olio quien fuera maestro de Puccini pero quien, para desgracia de Ponce, moriría a los pocos meses de iniciadas las clases.

Es entonces que a finales de 1905, a los veintitrés años de edad, Ponce decide trasladarse a Berlín después de su estancia infructuosa de un año en Bolonia. En enero de 1906 y después de audicionar fue admitido como alumno en la clase de Martin Krause, uno de los más importantes discípulos de Franz Liszt, profesor en el conservatorio Stern y a cuya fama se sumaría el haber sido el maestro de Claudio Arrau, uno de los más grandes pianistas, no sólo del siglo XX sino de todos los tiempos. Krause, quien era conocido entre otras cosas por la importancia que le daba a las obras barrocas para teclado como parte fundamental

---

dentro de la enseñanza pianística, y para quien no era desconocido el talento de Ponce como compositor, se sintió muy sorprendido cuando después de ejemplificar durante una clase con fragmentos de obras de Händel, se encontró con que a la siguiente sesión su discípulo mexicano había compuesto un preludio y fuga sobre uno de los temas de la suite en mi menor de Händel.

Sin embargo, pese a la gran cantidad de composiciones para piano escritas por Ponce tomando como fuente de inspiración el folclor nacional (el “*Scherzino Mexicano*”, las “*Rapsodias Mexicanas I, II y III*” y por supuesto la “*Balada Mexicana*”, por sólo citar algunas), existen otras obras en las que el compositor zacatecano explora otros lenguajes, o en las que simplemente rinde homenaje a lugares, figuras o estilos de otros países o épocas como el mencionado “*Preludio y fuga sobre un tema de Andel*”, el “*Preludio y Fuga sobre un tema de Bach*”, la “*Gavota y Músete*”, o el “*Scherzino Maya*”.

A lo largo de su vida Ponce hizo lo posible por no inmiscuirse en los movimientos políticos y sociales. Sin embargo, a la muerte de Madero, Ponce se sumo a la opinión de un grupo de intelectuales mexicanos entre los que se contaba a Federico Gamboa, Luis G. Urbina y Julián Carrillo, en el sentido de que el hecho de que Victoriano Huerta ocupara la presidencia de la República tendría como resultado el fin de la contienda revolucionaria y la conquista de una mínima estabilidad para el país. Sin darse cuenta de lo que esto representaría para su futuro, Ponce aceptó, además, un salario mensual del gobierno de Huerta por dedicarse a la composición. Sin embargo, en julio de 1914 Huerta abandonaría el país y en agosto del mismo año Venustiano Carranza entraría en la capital de la república al frente del ejército constitucionalista. Ponce no tardaría en darse cuenta del error de cálculo que había cometido al creer en la posibilidad de una paz huertista, pues además de que poco a poco se le fueron cerrando los espacios para su desarrollo musical y no sólo eso, sino que fue víctima de una campaña de desprestigio y persecución por parte de un grupo de enemigos quienes “tienen la costumbre inveterada de calumniarme noche y día, de desprestigiarme a fuera de mentiras, ya que artísticamente necesitaban confesar que yo valía muy poco. Cuando yo vivía allá, los

---

anónimos eran el pan cotidiano y llegaban hasta el extremo de ir a las casas de mis alumnos a decir horrores de mi conducta, para lograr dejarme sin una clase y precipitarme en la desesperación y el vicio”.

Fue como resultado de estas circunstancias, que Ponce parte el 12 de marzo de 1915 hacia La Habana en compañía de Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga, para someterse a un exilio relativamente voluntario que durará hasta junio de 1917.

Sin embargo su estancia en Cuba no dejará de traer consecuencias favorables en el terreno de su labor creadora, pues Ponce, dejando de lado el desarrollo del lenguaje compositivo de orientación nacionalista que había venido cultivando en obras como la “*Arrulladora Mexicana*” y el “*Scherzino Mexicano*” (ambas obras de 1909), o la “*Rapsodia Mexicana I*” (de 1911), tan sólo por citar algunas, se dejó impregnar por los ritmos y aires de cuño antillano para crear una serie de obras como las “*Rapsodias cubanas I, II y III*”, “*La elegía de la ausencia*”, el “*Preludio cubano*” y la “*Suite Cubana*”.

## ANÁLISIS

### Suite Cubana

M. M. Ponce

Está dividida en tres danzas: Serenata Marina, Plenilunio y Paz de Ocaso.

**1. Serenata Marina:** Está escrita en la tonalidad de *g menor*. Se divide en tres secciones. Comienza con un preludio y termina con una coda en los que se sugiere la afinación de una guitarra.

---

Preludio: Inicia en el compás uno y termina en el compás doce, el preludio está conformado por dos partes principales: un antecedente y un consecuente, ambos contruidos sobre acordes aumentados o escalas hexáfonas, sobre las notas *sol*, *re*, *la*, *mi* que forman quintas justas como en la afinación de algunos instrumentos de cuerda frotada, como el violín. A partir del compás nueve se queda oscilando entre las notas *re* y *la* ésta como dominante de *re* y éste como dominante de *g menor* con lo que dará paso a la primera sección (1).

(1)

Manuel M. Ponce

**Primera sección:** Consta de una pequeña introducción y dos frases, esta sección abarca del compás trece al compás noventa.

Introducción: Inicia en el compás trece y termina en el compás veinte, en esta parte introduce el ritmo de soleares<sup>1</sup> sobre el cual se va a construir toda la obra. Está integrada principalmente por dos motivos rítmicos, el principal (2) y el que confirma la tonalidad (3). Ambos motivos son expuestos dos veces, desde el punto de vista de la forma podrían funcionar como antecedente y consecuente.

<sup>1</sup> Soledad, Estilo fundamental de las danzas Andaluzas, consiste en doce tiempos con acentos en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12. (Compexpc [www.ctv.es/USERS/norman/compexpc.htm](http://www.ctv.es/USERS/norman/compexpc.htm))

(2)

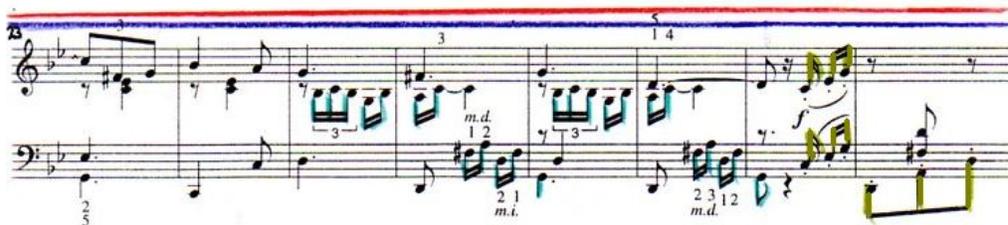


(3)



Frase 1: Comienza en el compás veintiuno y termina en el primer tiempo del compás treinta y dos. Al inicio de ésta evoca el segundo motivo de la introducción y para confirmar el final de cada frase utiliza ambos motivos de la misma (4).

(4)



Frase 2: Abarca del compás treinta y dos al compás sesenta y seis. La función principal de ésta es modular. Comienza en la tonalidad de *c menor*, y en el compás cuarenta y uno modula a *B Mayor*, en el cuarenta y nueve a *f menor* además de hacer uso del recurso de la hemiola para cambiar la sensación métrica (5), en el compás cincuenta a *E Mayor*, y en el compás cincuenta y seis regresa a la tonalidad de *g menor*. Utiliza como acompañamiento, a lo largo de la frase, el motivo uno de la introducción (6) y para cerrar ésta ambos motivos.

(5)



(6)

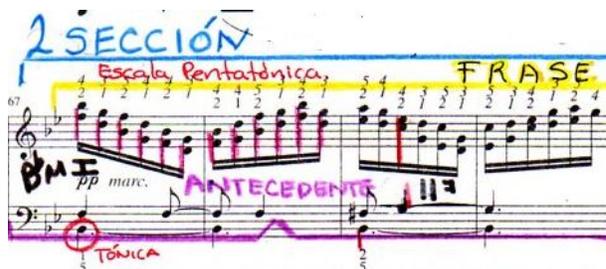


**Segunda sección:** Inicia en el compás sesenta y siete y termina en el compás noventa. Escrita en el relativo Mayor, *B b Mayor*, está conformada por dos frases de ocho compases cada una y un puente también de ocho compases que sirve para llevarnos a la reexposición. Una característica importante de toda esta sección es el uso de recursos típicos del impresionismo como por ejemplo escalas pentatónicas y escalas hexáfonas. En la primera parte del antecedente y en la primera parte del consecuente de cada una de las dos frases utiliza también el recurso de hemiola.

Primera frase: Inicia en el compás sesenta y siete y culmina en el setenta y cuatro, escrita en la tonalidad de *B b Mayor*, está dividida en antecedente y consecuente.

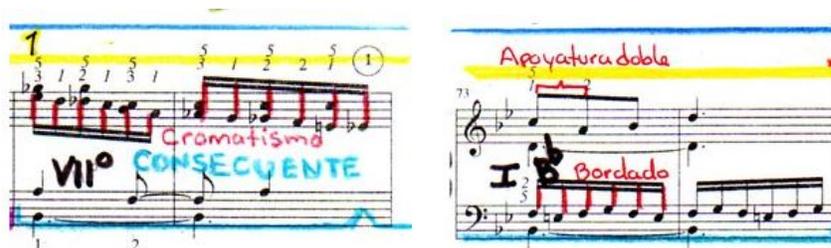
Antecedente: Comienza en el compás sesenta y siete y termina en el compás setenta. Está construido sobre un enlace típico de la armonía impresionista como la que utiliza Debussy en “*La Niña de los Cabellos de Lino*”, es decir, un acorde de primer grado y un acorde de segundo grado con séptima, que recuerda la típica resolución de primer grado - sexto grado - primer grado, característica del prelude citado de Debussy. Ponce utiliza sobre este enlace armónico una escala pentatónica (7).

(7)



Consecuente: Empieza en el compás setenta y uno y termina en el compás setenta y cuatro. Utiliza un pedal de tónica con el acorde de séptima disminuida, que es un recurso que evoca lo que hace Tchaikovski en el “Vals de Las Flores” del Cascanueces. En esta parte funciona muy bien este recurso porque tiene la tónica en el bajo, de tal manera que el acorde de séptima disminuida del séptimo grado funciona como una apoyatura que resuelve a la tónica (8).

(8)



Segunda frase: Abarca del compás setenta y cuatro al compás ochenta y dos. Está escrita en la tonalidad de *D Mayor* y está integrada de la misma forma que la primera frase, con un antecedente y un consecuente.

Antecedente: Comienza en el compás setenta y tres y termina en el compás setenta y ocho. Al igual que en la primera frase encontramos un enlace armónico integrado por el primer grado pero en segunda inversión y un acorde de séptima de dominante, sobre el cual se utiliza la escala pentatónica (9).

(9)



Consecuente: Empieza en el compás setenta y nueve y termina en el compás ochenta y dos. Como inicia toda la frase en segunda inversión de *re*, al añadir el acorde de séptima disminuida del séptimo grado al inicio de éste, se forma un acorde de novena, aunque tiene mas o menos la misma característica resolutive no tiene la misma suavidad que el consecuente de la primera parte. Ponce no lo resuelve si no que hace un enlace hacia el puente (10).

(10)



Puente: Inicia en el compás ochenta y tres y termina en el compás noventa. Está construido sobre acordes aumentados característicos de la escala hexáfona, además de utiliza ciertas notas que ya orientan hacia lo tonal, para llevarnos al acorde de dominante pero en su forma aumentada que nos regresará a la tonalidad original (11).

(11)



**Tercera sección: Reexposición** Abarca del compás noventa y uno al compás ciento cuarenta y cuatro. Es la repetición textual de la primera sección de la obra.

Para finalizar la danza presenta en el compás ciento cuarenta y cinco la Coda con las mismas características que el preludio y termina en el compás ciento cincuenta y siete.

**2. Plenilunio:** Esta danza está escrita en la tonalidad de *G Mayor* y se divide en dos secciones.

**Primera Sección:** Consta de dos partes. Abarca del compás uno al compás cincuenta y tres.

Primera parte: Está integrada por un antecedente, un consecuente y un puente. Inicia en el compás uno y termina en el compás veintiséis, y está construida sobre un ritmo de hamaca (1).

(1)



Antecedente: Inicia en el compás uno y termina en el compás nueve. Está integrado principalmente por un motivo rítmico-melódico en la mano derecha (2), que resuelve a la dominante, y en la mano izquierda está acompañado por el ritmo principal.

(2)



Consecuente: Inicia en el compás diez y termina en el compás diecinueve, utiliza la misma melodía que en el antecedente, sólo que modula en el compás doce al homónimo menor, *g menor* (3). En el compás quince modula al relativo Mayor de *g menor* que es *B b Mayor* y regresa a la dominante de *G Mayor* en el compás diecinueve.

(3)



Puente: Comienza en el compás veinte y finaliza en el compás veintiséis. Construido sobre la dominante de *G Mayor*, utiliza giros frigos<sup>II</sup> en la cadencia que confirma la tonalidad (4) y repite este mismo esquema una octava abajo, con lo que concluye la primera parte.

(4)



Segunda parte: Abarca del compás veintisiete al compás cincuenta y tres. Está integrada al igual que la primera parte por un antecedente, un consecuente y un puente. Escrita en la tonalidad de *e b menor*.

Antecedente: Comienza en el compás veintisiete y termina en el compás treinta y seis, en la tonalidad de *e b menor*, está construido por una melodía en acordes que asciende y

---

<sup>II</sup> El rasgo distintivo es el descenso del semitono en el bajo. (Aula de Fundamentos de Composición. Blog del aula 1.3 del Conservatorio de Cartagena Colombia)

---

desciende hasta la dominante (5). En el compás treinta y tres, para confirmar la tonalidad y terminar el antecedente, la melodía es acompañada por un motivo integrado por los cinco primeros grados de la tonalidad en forma ascendente (6).

(5)



(6)



Consecuente: Inicia en el compás treinta y siete y termina en el compás cuarenta y cuatro. Está escrito en la tonalidad de *G b Mayor* y utiliza los mismos elementos que el antecedente, sólo que es este no hay modulación.

Puente: Empieza en el compás cuarenta y cinco y termina en el compás cincuenta y tres. Está escrito sobre la dominante de *e b menor* y con éste termina la segunda parte de la primera sección.

**Segunda Sección:** Consta de dos partes. Abarca del compás cincuenta y cuatro al compás ciento veinticinco.

---

Primera parte: Está integrada por antecedente, consecuente y puente extendido, empieza en el compás cincuenta y cuatro y termina en el compás ochenta y cuatro.

Antecedente: Inicia en el compás cincuenta y cuatro y termina en el compás sesenta y uno. Hace la primera repetición del motivo principal de la melodía, presentando la misma estructura que el antecedente de la primera parte de la primera sección. Las diferencias que hay entre éstos son: el inicio en la dominante y no en la tónica (7) y el ritmo de dosillo en la melodía en vez de negra y octavo (8)

(7)



(8)



Consecuente: Comienza en el compás sesenta y dos y termina en el compás setenta y uno. Es la repetición textual del consecuente de la primera parte de la primera sección.

Puente extendido: Inicia en el compás setenta y dos y termina en el compás ochenta y cuatro. Empieza de la misma forma que en la primera parte de la primera sección, pero a diferencia de ésta, la repetición de la cadencia se hace una octava arriba (9). A partir del compás setenta y ocho presenta una extensión en la que utiliza, en el bajo, el acorde descompuesto de dominante con novena de *g menor*, éste también asciende y desciende melódicamente descomponiendo las tres notas del acorde en dos partes, tocando primero una suelta y después las dos notas restantes hasta quedar sólo con dos notas (10).

---



de las repeticiones anteriores, pero el acompañamiento que presenta está ornamentado con escalas ascendentes y descendentes.

Puente: Empieza en el compás ciento uno y termina en el compás ciento cinco. En esta parte la melodía es la que está ornamentada por las escalas y el acompañamiento, respetando el esquema armónico sobre la dominante de *G Mayor*, presenta la estructura de los giros fríos (12).

(12)



Coda: Inicia en el compás ciento seis y termina en el compás ciento veinticinco. Está construida con material de toda la danza, presenta cuatro veces más el motivo principal, en el compás ciento catorce retoma el final del antecedente de la segunda parte primera sección, todo sobre la tonalidad original *G Mayor*.

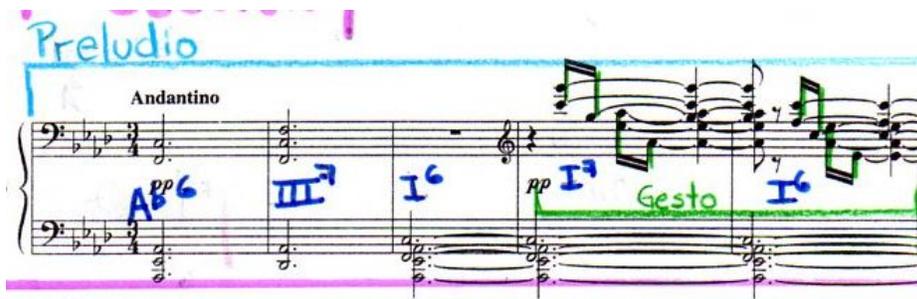
**3. Paz de Ocaso:** Esta danza está escrita en la tonalidad de *A b Mayor* y se divide en tres secciones.

**Primera Sección:** Consta de un preludio y dos frases. Abarca del primer compás al compás cuarenta y uno.

**Preludio:** Inicia en el compás uno termina en el compás catorce. Está construido sobre los acordes de: *A b Mayor* con sexta, el tercer grado con séptima y primer grado con sexta, sobre éstos, nacen motivos descendentes que corresponden al primer grado con séptima y primer grado con sexta pero en forma quebrada (1).

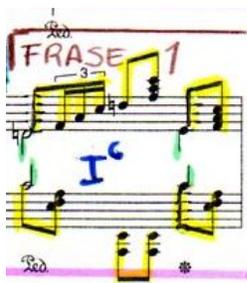
---

(1)



Frase 1: Empieza en el compás quince y termina en el compás veinticuatro, tonalmente inicia en el primer grado con sexta de *A b Mayor* y finaliza en la dominante del mismo. Está integrada por dos melodías en contrapunto, ambas con el mismo patrón rítmico, éstas corresponden a figuras rítmicas de blanca y negra y están acompañadas por un ritmo de danza que complementa la armonía (2).

(2)



Frase 2: Comienza en el compás veinticinco y finaliza en el compás cuarenta y uno. Los primeros ocho compases corresponden a la repetición textual de la primera frase, pero en el compás treinta y tres utilizando la misma fórmula en la melodía y el acompañamiento modula a la tonalidad de *d menor* y es en esta tonalidad en la que termina la frase.

**Segunda Sección:** Al igual que la primera sección está integrada por un preludio y dos frases. Abarca del compás cuarenta y dos al compás setenta y ocho.

---

Preludio: Inicia en el compás cuarenta y dos y termina en el compás sesenta y dos. Utiliza el mismo esquema rítmico melódico que el preludio de la primera sección sólo que la tonalidad en que está escrito es *b b menor* y los motivos corresponden a los acordes de *a menor* con novena y *a menor* con sexta (3).

(3)



Frase 1: Empieza en el último tiempo del compás sesenta y dos y termina en el compás sesenta y ocho. Los acordes que utiliza son: *E b* con séptima, *b b menor* con séptima, *c menor* con séptima y finaliza en la dominante de *A b Mayor*. El lenguaje que emplea es el mismo que ha presentado anteriormente la danza.

Frase 2: Comienza en el compás sesenta y nueve y termina en el compás setenta y ocho. Repite de forma textual la frase uno de la primera sección.

**Tercera Sección:** Abarca del compás setenta y nueve al compás ciento ocho. Consta de un preludio y dos frases.

Preludio: Inicia en el compás setenta y nueve y termina en el compás noventa y dos. Repite de manera textual el preludio que presentó en la primera sección.

Frase 1: Empieza en el compás noventa y tres y termina en el compás noventa y ocho. Repite de forma textual la frase uno de la segunda sección.

---

Frase 2: Comienza en el compás noventa y nueve y termina en el compás ciento ocho. Está construida con base en la alternancia de los acordes de *A b Mayor* con sexta y *f menor* con sexta, asciende rítmica y melódicamente utilizando el esquema que ha presentado a lo largo de toda la obra, para culminar con los mismos acordes pero arpegiados (4).

(4)

The image shows a handwritten musical score for the second phrase of 'Suite Cubana' by M. M. Ponce. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It is divided into two systems. The first system, measures 99-101, is labeled 'FRASE 2' in pink. The second system, measures 102-108, ends with a double bar line. Handwritten annotations in blue ink include 'A b6' and 'f6' (representing A-flat major with a sixth and f minor with a sixth) and dynamic markings 'f' and 'p'. The score also includes performance instructions like '8va...' and 'dim.'.

# REFLEXIÓN

Quisiera enfocar esta reflexión desde tres distintos puntos de vista que tienen que ver con aquellos aspectos de mi formación profesional, en los que siento que he tenido mayor crecimiento, esos tres aspectos son: crecimiento técnico, crecimiento en cuanto a las distintas técnicas de estudio que se tienen que poner en práctica para abordar una obra, dependiendo de sus características estilísticas, ya que no es lo mismo abordar una obra polifónica que una obra en la que predomina una melodía con un acompañamiento ó una obra en la que se generan atmósferas a través de efectos; y el crecimiento desde el punto de vista interpretativo a nivel emocional.

En la obra de Bach desde el punto de vista técnico me exigió el desarrollo de una independencia de dedos y el entendimiento de que la mano necesita ser más flexible y elástica para poder conducir, de manera independiente, dos o más voces simultáneamente. Lo cual a su vez me exigió el aplicar una técnica de estudio que consistió en aprenderme por separado cada una de las voces, cantar cada voz y hacer combinaciones de las mismas, estudiar por impulsos para entender y darle sentido a cada uno de los gestos y comprender el sentido retórico de éstos.

Retórico en el sentido de entender que el barroco se construye sobre el arte de la retórica y el arte de la retórica es el arte de construir discursos con la intención de persuadir y convencer, que exige un conocimiento del uso de la palabra y las inflexiones de éstas. Lo que representó para mi el entender como se maneja la articulación en el barroco, mas allá de una forma de atacar los sonidos de maneja diferente, como una manera de darle sentido a cada sonido dentro de cada uno de los pensamientos y como articular esas pequeñas palabras en ideas mas largas además de cómo combinar las voces cada una con su propio sentido.

---

Uno de los principales retos no solamente técnicos sino a nivel expresivo e interpretativo en Bach, es el abordar una obra que no fue escrita para el piano y en la que he tenido que utilizar los recursos de éste para tratar de plasmar la idea que Bach tenía partiendo del timbre del clavecín. No hay que olvidar que éste era muy exigente en cuanto la necesidad de cantar, lo que nos lleva al planteamiento de ¿Qué es lo que él entendía por cantar en un instrumento que no permite realizar variaciones dinámicas, mas que las que son posibles en un clavecín de dos manuales? Un clavecinista tendría que echar mano de recursos expresivos para hacer sentir la expresividad del canto, recursos que se mueven más en el orden de la articulación, de la agógica ó de principios como el de la irregularidad característicos del periodo barroco y que está presente sobre todo en la música que se basa en formas de origen improvisatorio como el preludio, la tocata, la fantasía, el capricho en éstas formas se puede utilizar con más facilidad de éste recurso.

Un planteamiento muy interesantes para mi fue en el sentido de ¿Cómo hacerlo expresivo desde el punto de vista retórico y mostrar cómo funciona una pasión, para evitar caer en el romanticismo sentimental? y consistio en el hecho de recordar que el barroco es sobre todo pasión racionalizada, los artistas barrocos intentaron entender las pasiones humanas a través de las obras que creaban, es decir, la pasión está contemplada desde la razón a diferencia del romanticismo en donde la pasión excluye totalmente la participación de la razón.

Hubo un trabajo interior que me permitió extraer el material emocional, que me sirvió para nutrir de expresividad la obra ya que había resuelto todos los problemas técnicos, en éste caso no surge de una propuesta personal si no del conocimiento del hecho de que Bach utilizaba o la tonalidad de *f menor* o el motivo de los grados cromáticos descendentes para representar el descenso de cristo a sepulcro y esto lo relacioné con mis propias experiencias cuando me he visto enfrentada a una situación similar.

---

Algo que me pareció muy interesante de la sonata de Beethoven es que aunque sigue siendo clásico el lenguaje que utiliza, encontramos los primeros síntomas de rompimiento con la tradición en el hecho de que le da más importancia a los desarrollos, puentes modulantes o los grupos de cierre.

A nivel interpretativo representó para mi todo un reto el entender exactamente como estamos frente a un Beethoven que está en un proceso que le va a permitir llevar a cabo la transición del periodo clásico del cual él surge, además porque es el lenguaje que aprendió a hablar, que le enseñaron pero que él siempre desde sus primeras obras mostró interés o necesidad de alejarse.

Otro reto importante en la obra de Chopin fue el entender una forma musical que implica una postura nacionalista en determinadas circunstancias como el de qué tipo de desesperación puede sentir una persona que se encuentra lejos de su patria en el momento en que sabe que sus compatriotas se están levantando en armas para revelarse contra la opresión de una nación que siempre los ha pisoteado y no poder hacer nada y lo único que le queda es componer una música, que ni siquiera es para exaltar los ánimos de sus compatriotas sino una forma de filtrar la impotencia y la nostalgia.

Esta obra me planteé dos problemas, en la parte de la polonesa fue el de tocar con esta furia y desesperación sin haber experimentado una situación como la antes mencionada y que me obligó a buscar dentro de mis emociones relacionadas con lo patriótico y nacionalista para tratar de alcanzar aunque sea a un nivel bajo los estados de ánimo experimentados por el autor. Por otro lado tratar de alternar ambas sensaciones débiles y fuertes tomando en cuenta que la parte de la mazurca representa la nostalgia por la patria.

En el caso de la obra de Ravel, me enfrentó al problema de entender cómo la música puede traernos noticias de los procesos sinestésicos, entendidos éstos como la capacidad de percibir sensaciones que son propias de un sentido a través de otro sentido, como por ejemplo el como percibir sensaciones acuosas a nivel táctil o a nivel visual pero por medio del oído. En ese sentido Ravel no trata de imitar el sonido que produce el agua al correr o el agua al brotar, sino trata de generar sensaciones luminosas, sensaciones de reflejos o sensaciones al tacto. Lo que me llevó a plantearme el problema de evocar lo que yo sentía al ver los reflejos en el agua en lugares en los que he estado en contacto con ella, como por ejemplo ríos, lagos, incluso el mar y después tratar de reproducir esas sensaciones a través de la resolución de un problema técnico.

Al abordar la obra de Ponce un reto importante fue el tratar de comprender que, más que un estilo propio y característico, encontramos en las obras que escribe tributos u homenajes que surgen de la admiración hacia grandes pianistas con los cuales entró en contacto por ejemplo en su permanencia en Alemania, obras compuestas con estilo francés, o basadas en aspectos musicales del folclor mexicano, o de la música popular, pero de pronto de la misma manera aborda aspectos del folclor de otro país como Cuba y los mezcla con elementos impresionistas, etc.

El acercamiento a esta obra también me llevó a grandes desafíos como el comprender y sentir un ritmo con el cual no había estado en contacto como el de “Soleares” que encontramos en toda la primera danza o como el de “Hamaca” característico de la segunda danza. Para lograr dentro del aspecto interpretativo un mejor acercamiento escuché diferentes grabaciones con cantaores flamencos como: Dieguito “El Cigala” que utiliza el ritmo de soleares al acompañar con las palmas o grabaciones con ritmos cubanos como los que utiliza “Bebo Valdés” o “Soneros cubanos” y que me ayudaron a sentir con mas claridad el ritmo de “Hamaca”.

---

Otro aspecto importante en mi crecimiento pianístico musical en contacto con estas obras fue entender la importancia del manejo de la respiración, no solo como un elemento que contribuye a la relajación ó como un elemento que contribuye a entender los impulsos correctos antes de atacar una frase, sino como un elemento que me permite entender la construcción de las frases.

El hecho de haberme decidido por un programa en el que, en vez de centrarse en un solo estilo o en un solo compositor, abarcara obras de distintos periodos, me enfrentó a la problemática de generar distintos tipos de toque o de poner en práctica soluciones técnicas derivadas de la necesidad de crear distintas formas de atacar el sonido desde un cantabile muy consciente y conducido en las líneas melódicas de Bach, un sonido con mucho mas peso de brazo, mas denso y fuerte en Beethoven y Chopin hasta sonidos mucho más delicados en Ravel o incluso en Ponce reconociendo que hay puntos en los que están emparentados sobre todo por el manejo que hace Ponce en su tercera danza "*Paz de Ocaso*" del lenguaje impresionista.

Agradezco a cada una de las obras el hecho de que a través de su estudio recuperé la confianza en mí y en mi trabajo como pianista, me ayudaron a plantearme metas muy claras que llevé a cabo trazándome un plan de trabajo específico, aunque el tiempo de preparación fue muy largo, hoy me siento satisfecha pues he ganado muchísimo en mi crecimiento personal y profesional, disfruto mucho mi estudio y la capacidad que ahora tengo de comprender las obras. Dentro de las ganancias que he obtenido a la hora de tocar están por ejemplo el no preocuparme por el error, sino por el contrario mantenerme consciente en todo momento de lo que estoy haciendo, disfrutarlo y transmitir esa tranquilidad y goce a las personas que me escuchan.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Bal y Gay, Jesús. *Chopin*. Fondo de Cultura Económica. 1959. México.
  - Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*. Ed. Ricordi. 1947. Buenos Aires.
  - Bèguin, Albert. *El Alma Romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica. 1981. México.
  - Berlin, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*. Taurus. 2000. México.
  - Berlioz, Héctor. *Beethoven*. Ed. Espasa-Calpe. 1950. Madrid.
  - Blackaller, Eduardo R. *Renovación en el silencio*. Fondo de Cultura Económica. 1974. México.
  - Boyd, Malcolm. *Bach*. Biblioteca Salvat de Grandes Biografías. Salvat. Barcelona. 1986.
  - Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*. Alianza Editorial. 1984. Madrid.
  - Forkel, J.N. *Juan Sebastián Bach*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. 1978. México.
  - Huneker, James. *Chopin, The man and his music*. Dover. 1966. New York.
  - Jankélevitch, Vladimir. *Ravel*. Le Sevil Solféges. Madrid 1996.
  - Kleczynski, Jean. *Como interpretaba Chopin su propia música*. Ediciones Botas. 1949. México.
  - Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Ed. Idea Música. 2003. España.
  - Massin, Jean y Brigitte. *Ludwig Van Beethoven*. Ed. Turner. 1967. Madrid.
  - Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce*. Ensayo sobre su vida y obra. CONACULTA. 1998. México.
  - Ruiz Tarazona, Andrés. *J. Sebastian Bach, Un padre venerable*. Real Musical. 1975. Madrid.
  - Schonberg, Harold. *Los grandes pianistas*. Ed. Javier Vergara. 1990. Argentina.
  - Schweitzer, Albert. J.S. Bach. *El músico poeta*. Ricordi Americana. 1977. Buenos Aires.
-

- Solomon, Maynard. *Beethoven*. Ed. Javier Vergara. 1984. México.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Dover Publications. 1992. New York.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Ed. Labor. 1975. Barcelona.

## ANEXO 1: SINOPSIS

### **Preludio y Fuga No. 12 en fa menor J. S. Bach. (1685 - 1750)**

Johann Sebastian Bach nace el 21 de marzo de 1685 en el seno de una familia de muy antigua tradición musical y muere el 28 de julio de 1750. En 1722 reunió por primera vez en un solo libro un conjunto de obras escritas en todas las tonalidades, con la intención de mostrar que era posible tocar en cualquiera de ellas sin necesidad de realizar ajustes en la afinación del instrumento, ya que cuando éste se afinaba de manera perfecta, era imposible ejecutar piezas que se alejaran demasiado de la tonalidad que se había tomado como punto de referencia para la afinación. Para lograrlo diseñó una manera de afinar el clavecín de tal forma que ninguna de las tonalidades fuera matemáticamente perfecta, pero gracias a lo cual fuera posible tocar en cualquiera de ellas. Para mostrar esta manera “adecuada” de afinar el instrumento escribió *El clave bien temperado*, colección de veinticuatro preludios y fugas, cada par escrito en una de las veinticuatro tonalidades (doce mayores y doce menores) existentes.

No hay que olvidar que una buena parte de la obra para teclado escrita por Bach, cumplía entre otras funciones, la de servir para la enseñanza del instrumento, razón por la cual tales obras eran denominadas *klavierübungen* (ejercicios para el clave), de tal forma que el mismo Bach escribe las siguientes palabras en el manuscrito original: “Para uso y práctica de los jóvenes músicos deseosos de aprender, así como para el entretenimiento particular de aquéllos que ya están iniciados en su estudio”

*El Clave Bien Temperado* es un compendio de posibilidades composicionales en el terreno de las formas improvisatorias (como el preludio) y del dominio del complicadísimo lenguaje contrapuntístico de la fuga.

**Preludio:** Significa lo que se toca antes de tocar. Esta forma tiene su origen en las prácticas de los organistas y clavecinistas del siglo XVI que para llamar la atención de la gente ejecutaban en el instrumento unos cuantos acordes antes de tocar. Poco a poco esta práctica fue adoptando formas más desarrolladas hasta adquirir mayores dimensiones y convertirse en un género. De ahí deriva la forma extremadamente libre de su estructura por surgir de una práctica improvisatoria. Las frases en el preludio en fa menor están construidas con base en pequeños gestos, que se van a desarrollar y combinar como en un discurso retórico (hay que recordar que el arte barroco en general y la música barroca en particular se construyen principalmente sobre los principios de la retórica). Este preludio está compuesto para 4 voces y se divide en tres partes: exposición, desarrollo y reexposición.

**Fuga:** Composición de un solo tiempo basada en el estilo contrapuntístico imitativo, con un número determinado de partes reales y estructura formal que consiste en la repetición de un tema y de su imitación, con fragmentos libres entre sus repeticiones. Al igual que el preludio la fuga está compuesta para 4 voces y se divide en tres partes: exposición, desarrollo y reexposición.

## **Sonata para piano en Fa Mayor Op. 10 No. 2 L. V. Beethoven (1770 - 1827)**

Ludwig Van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 y murió el 26 de marzo de 1827. Esta sonata surge en la primera etapa de producción del compositor que abarca de 1792 a 1804, y fue publicada en septiembre de 1798 en Viena.

---

Un rasgo interesante en cuanto a la evolución del piano y de la literatura pianística lo constituye el hecho de que en la edición original de esta obra aparece la indicación de “*Tres sonatas para piano (o clave)*”, lo cual, aunque deja abierta la posibilidad de que la obra puede ser ejecutada aún en un clavecín, por el tratamiento de las sonoridades desde el punto de vista de las texturas y de su complejidad dinámica, es una señal de cómo se hará necesario el desarrollo del piano hasta independizarse totalmente de su predecesor, y no solamente eso, sino que se convierte en una prefiguración de lo que será la consolidación de la literatura netamente pianística pensada para un instrumento de mayor fortaleza y sonoridad. En esta obra, Beethoven mostrará los primeros síntomas de un alejamiento de la tradición clásica, al transformar, en el segundo movimiento, la estructura ternaria del minuet en una forma en la que el trío y lo que originalmente era la sección “da capo” en partes con amplios desarrollos de ideas, que van dejando poco a poco atrás las formas racionales y equilibradas del estilo clásico propias de la mentalidad “ilustrada”, para dar paso a las complejas formas de despliegue cargadas de expresión características de la sensibilidad romántica. Por otro lado, una de las formas de romper con la tradición clásica por parte de Beethoven, será echando mano de recursos propios del barroco, como el estilo imitativo propio de la fuga, como en el último movimiento de la misma.

Composición que consta de tres movimientos: Allegro, Allegretto y Presto. **Primer Movimiento: Allegro**: Está construido sobre una forma sonata. Se divide en tres partes: exposición, desarrollo y reexposición. **Segundo Movimiento: Allegretto**: Está basado en un Scherzo. Tiene tres partes y cada parte se encuentra organizada en forma binaria. Una de los recursos que utiliza Beethoven para romper con el equilibrio clásico de las secciones es por medio de repeticiones basadas en la insistencia de una idea (puede ser de un ritmo o de un acorde) para generar tensión. **Tercer Movimiento: Presto**: Está construido sobre la forma de canon y se divide en tres partes.

---

## **Polonesa en fa # menor Op. 44** **F. Chopin (1810 - 1849)**

Federico Chopin nació el 1º de marzo de 1810 en una aldea a 60 kilómetros de Varsovia, en Polonia, en el seno de una familia de gran gusto por la cultura y la música, y murió el 17 de octubre de 1849. En 1841 en medio de la actividad cultural de París, Chopin compendrá su Polonesa Op. 44 en fa sostenido menor, la cual consta de tres partes, unidas la primera y segunda por un episodio. Primera parte: Polonesa (danza andada de origen polaco, cuyo origen debe buscarse en los ceremoniosos desfiles de la nobleza polaca, de estilo brillante y efectista) está dividida en introducción y cinco secciones. Segunda parte: Mazurca (danza que al igual que la polonesa es de origen polaco, de movimiento relativamente animado, procede de una evolución de la polonesa con la sustitución de los pasos andados por los pasos saltados) compuesta en el relativo mayor de la tonalidad original, la mayor. En esta parte encontramos un tema principal, un motivo de cierre y dos ideas que sirven para unir y cerrar el tema.

Esta obra surge como una forma de sublimar la impotencia y la nostalgia que el compositor experimentaba al encontrarse lejos de su patria en el momento en que sus compatriotas se estaban levantando en armas para revelarse contra la opresión de una nación que siempre los ha pisoteado.

## **“Juegos de Agua”** **M. Ravel (1875 – 1937)**

Maurice Ravel nace el 7 de marzo de 1875 en Ciboure-Labort, pequeño pueblo del país vasco francés, pero crece en el París de la Tercera República, heredera de la guerra franco-prusiana, y muere el 28 de diciembre de 1937.

---

Dentro de la primera producción de Ravel, que abarca desde 1892 a 1903 los *Juegos de Agua* ocupan un lugar especial dentro de esta primera etapa, pues se considera que con esta obra Ravel inaugura una nueva manera de entender el idioma pianístico. Un ejemplo de esto es el tratamiento que le da al pianismo con la intención de generar atmósferas capaces de evocar sensaciones que son propias de otros sentidos como la vista o el tacto. Para lo cual fue necesario que Ravel, no sólo lanzara su mirada al mundo de las antiguas escalas modales, los acordes de séptima y novena con formas de resolución totalmente alejadas de la lógica de la música tonal, sino inclusive más allá al ámbito de las escalas pentatónicas o hexáfonas.

Esta obra nos lleva a tratar de entender cómo la música puede traernos noticias de los procesos sinestésicos, entendidos éstos como la capacidad de percibir sensaciones que son propias de un sentido a través de otro sentido, como por ejemplo percibir sensaciones acuosas a nivel táctil o a nivel visual pero por medio de estímulos sonoros. En ese sentido Ravel no trata de imitar el sonido que produce el agua al correr o el agua al brotar, sino trata de generar sensaciones luminosas, sensaciones de reflejos o sensaciones al tacto.

En esta composición que consta de seis partes, y que toma como modelo *Los Juegos de Agua de la Villa de Este* de Franz Liszt, Ravel busca una estructura lógica muy cercana a la forma sonata, sin embargo, su objetivo es transmitir una gran cantidad de sensaciones relacionadas con el agua.

## **Suite Cubana** **M. M. Ponce (1882 – 1948)**

Manuel María Ponce, nació en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882 y murió el 24 de abril de 1948. Ponce escribió esta suite durante el tiempo que pasó voluntariamente exiliado en Cuba (1915 a 1917).

---

Su estancia en la isla no dejará de traer consecuencias favorables en el terreno de su labor creadora pues se dejó impregnar por los ritmos y aires de cuño antillano para crear una serie de obras como las *Rapsodias cubanas I, II y III*, *La elegía de la ausencia*, el *Preludio cubano* y la *Suite Cubana*. Ésta última se divide en tres danzas: *Serenata Marina*, *Plenilunio* y *Paz de Ocaso*.

**Serenata Marina:** Está escrita en la tonalidad de sol menor. Se divide en tres secciones. Comienza con un preludio y termina con una coda en los que se sugiere la afinación de una guitarra. En esta parte introduce el ritmo de soleares (palabra que significa soledad, y que musicalmente es un ritmo característico de las danzas andaluzas, el cual consiste en doce tiempos con acentos en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12) sobre el cual se va a construir toda la danza.

**Plenilunio:** Esta danza está escrita en la tonalidad de sol mayor, y se divide en dos secciones. Una característica importante es el recurso de giros frigos (cuyo rasgo distintivo es el descenso del semitono en el bajo) que utiliza Ponce en la parte central y que acentúa el carácter español de la misma. Otro rasgo sobresaliente es el ritmo de “hamaca” con el que enmarca la obra.

**Paz de Ocaso:** Esta danza está escrita en la tonalidad de la bemol mayor y se divide en tres secciones. El lenguaje que utiliza el autor en esta danza es de ascendencia impresionista, y la obra está inspirada por el paisaje del río Damují.

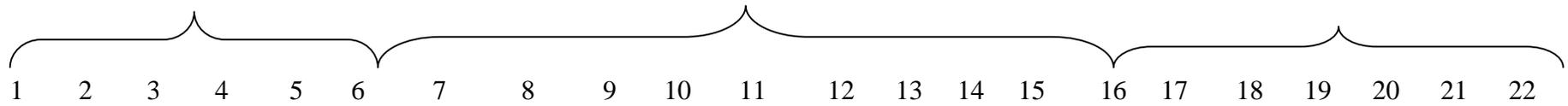
# CUADROS ARMÓNICOS

## PRELUDIO XII f menor J. S. Bach.

### EXPOSICIÓN

### DESARROLLO

### REEXPOSICIÓN Y CODA



1 2 3 4 5 6						7 8 9 10 11 12 13 14 15 16										17 18 19 20 21 22					
fm	V	V	V			Ab		V -	i V	Vi iV	i V	VV	m	V/i	V	Vi	fm	fm	fm	V	I
	cm	bb	Ab					fm	f c	m	C	bbf		bb	fm	fm	fm	fm		FM	

cad.  
rota

cad. Progresión  
Perf.

cad. cad. cad. V  
Perf. rota plagal FM

cad.  
rota

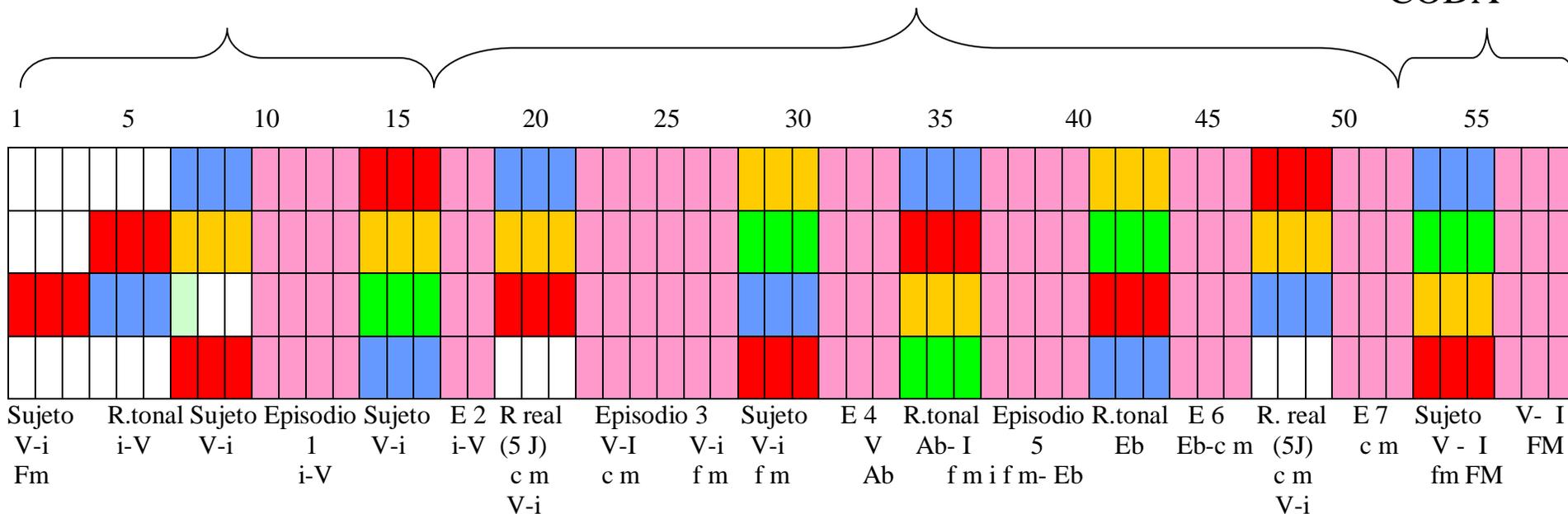
CAD.  
PERF.

## FUGA XII f menor J. S. Bach

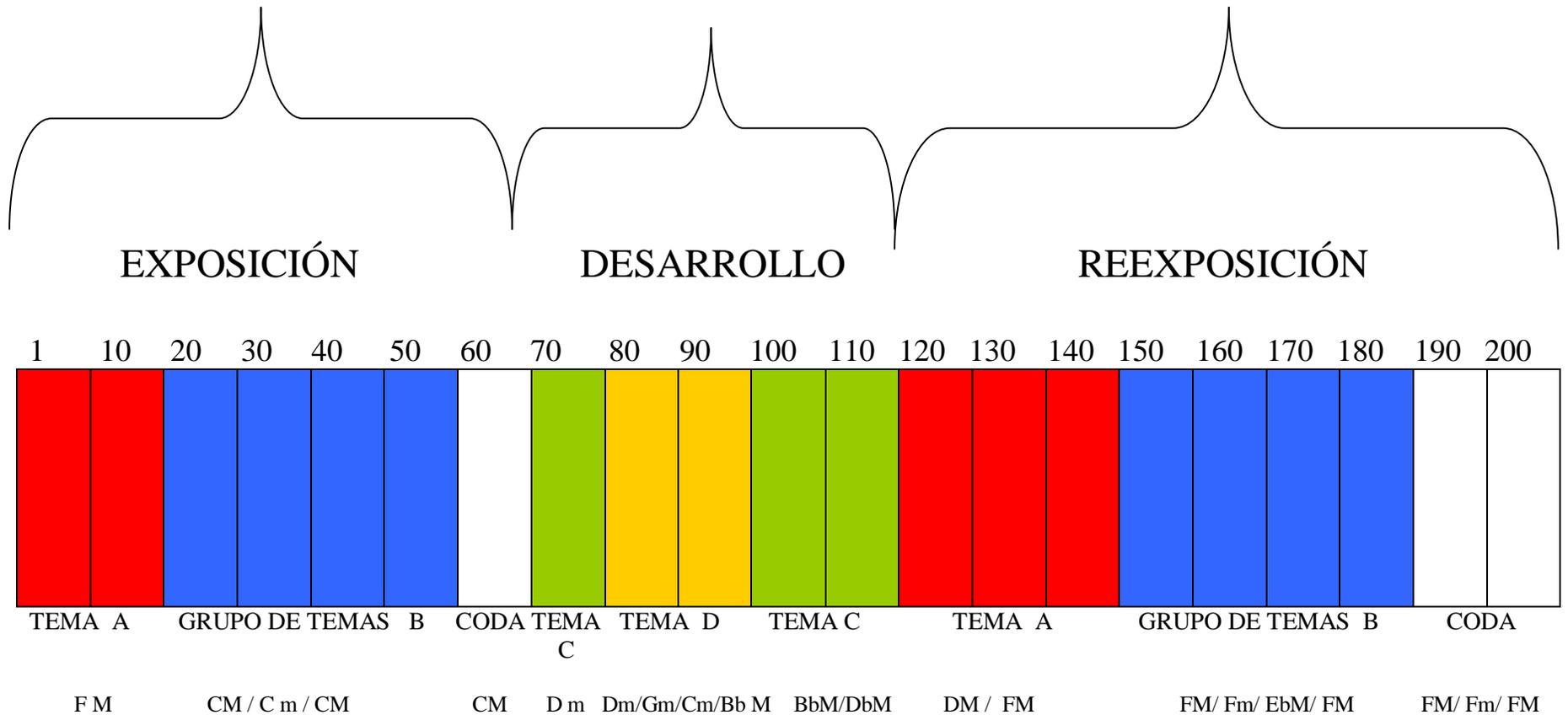
### EXPOSICIÓN

### DESARROLLO

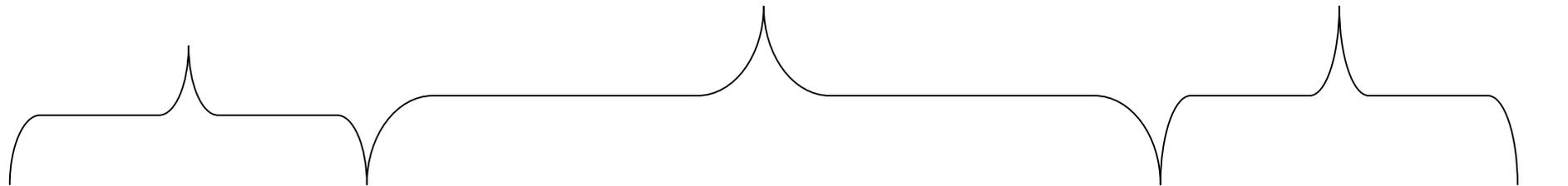
### REEXP. CODA



SONATA Op. 10 No. 2 L. V. Beethoven.  
 Primer Movimiento Allegro (forma sonata)



SONATA Op. 10 No. 2 L. V. Beethoven.  
 Segundo Movimiento Scherzo

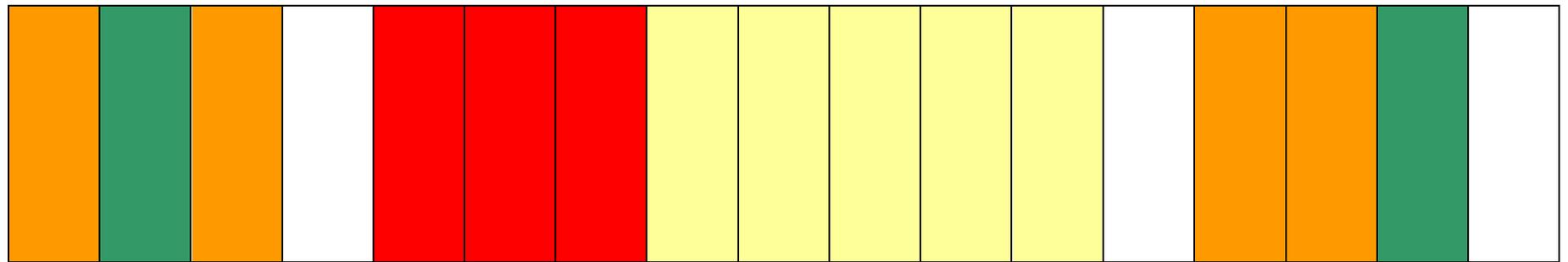


PARTE A

PARTE B

PARTE C

1 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170



TEMA 1	TEMA 2	TEMA 1	GRUPO DE CIERRE	TEMA a	TEMA b				GRUPO DE CIERRE	TEMA 1	TEMA 2	GRUPO DE CIERRE		
Fm/AbM (repite)	Fm/CM	Fm	Fm	DbM/Ab/DbM	Bbm	AbM	INFLX. Gbm/ DbM/ Bbm/ DbM (repite)				DbM/Fm	Fm/ Ab (repetición desplazada)	Fm/ CM	Fm



POLONESA Op. 44 f# menor F. Chopin.

Diagram illustrating the harmonic structure of the Polonaise Op. 44 in F# minor by Frédéric Chopin, divided into three parts: PARTE A, PARTE B, and PARTE C.

**PARTE A** (Measures 1-100):  
 1<sup>a</sup> SECC. (Measures 1-10), 2<sup>a</sup> S. (Measures 11-20), 3<sup>a</sup> SECC. (Measures 21-30), 4<sup>a</sup> S. (Measures 31-40), 5<sup>a</sup> SECC. (Measures 41-50), Episodio (Measures 51-60), TEMA C (Measures 61-70), TEMA AB (Measures 71-80), TEMA A (Measures 81-90), TEMA AB (Measures 91-100).

**PARTE B** (Measures 101-250):  
 TIEMPO DE MAZURCA (Measures 101-250). Includes TEMA PRINCIPAL (Measures 111-120), GRUPO DE CIERRE (Measures 131-140), IDEA DE UNIÓN (Measures 151-160), TEMA PRINCIPAL (Measures 171-180), GRUPO DE CIERRE (Measures 191-200), IDEA DE CIERRE (Measures 211-220), IDEA DE CIERRE (Measures 231-240).

**PARTE C** (Measures 251-320):  
 REEXPOSICIÓN (Measures 251-320). Includes 3<sup>a</sup> SECC. (Measures 261-270), 4<sup>a</sup> S. (Measures 271-280), 5<sup>a</sup> SECC. (Measures 281-290), TEMA AB (Measures 291-300), TEMA C (Measures 301-310), IDEA DE CIERRE (Measures 311-320).

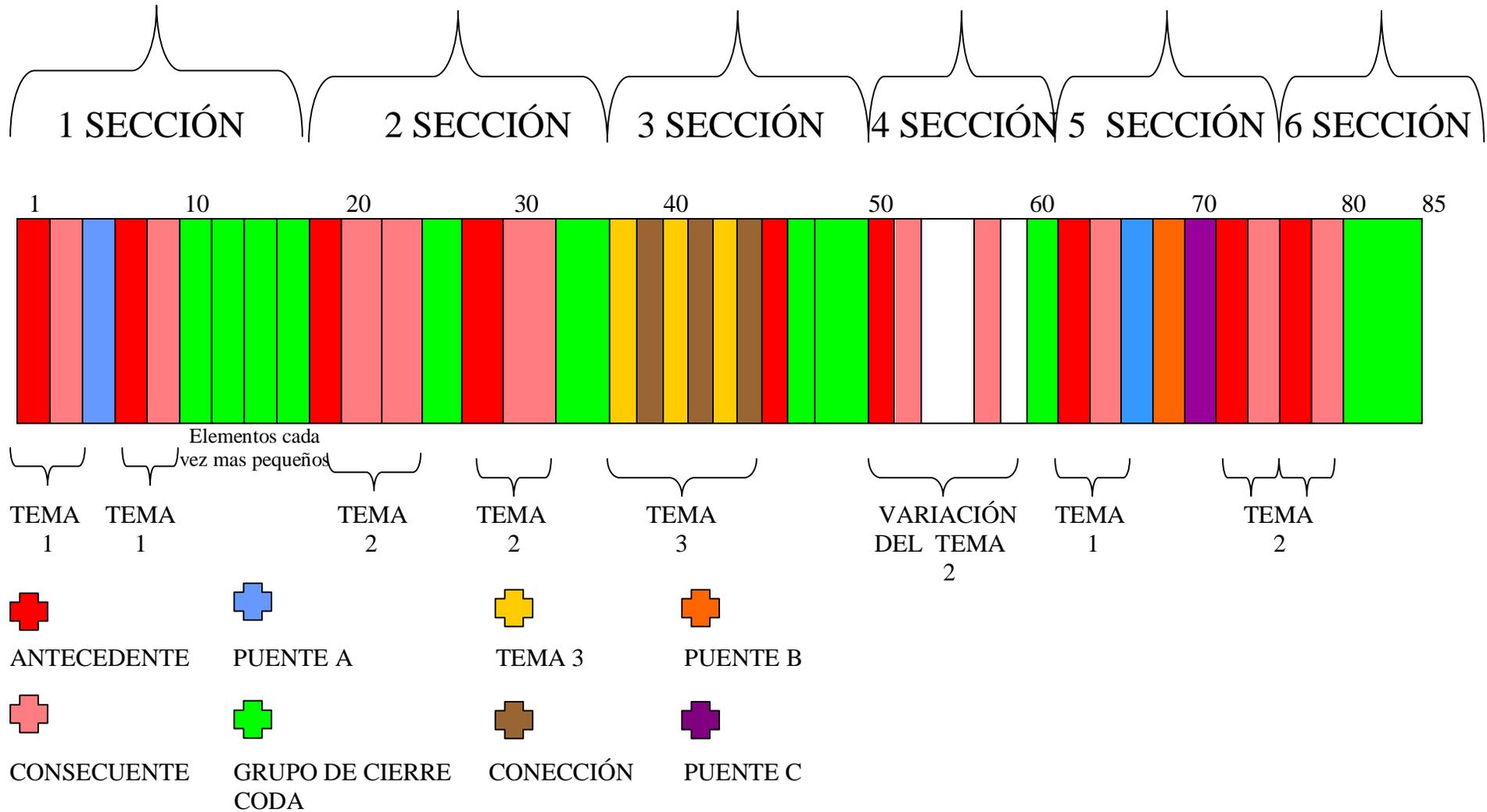
Harmonic progression (Chords) for each measure:

1	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110	120	130	140	150	160	170	180	190	200	210	220	230	240	250	260	270	280	290	300	310	320		
F#m	AM	F#m	Bbm	F#m	AMF#m	Bbm	F#m	AMF#m	AM/Am	C#m	AM/Am	AM			EM		EM	V7	EM	V7	BM				EM	V7	F#m	AM	V7	Bbm	F#m	AMF#m	PROG.	
			AbM			AbM			FM/Am	BM	FM/Am							AM		BM						F#m		Bbm	AbM				V7/Bm	
										AM																								V7/AM
																																		V7/C#M
																																		V7/F#m
																																		F#m

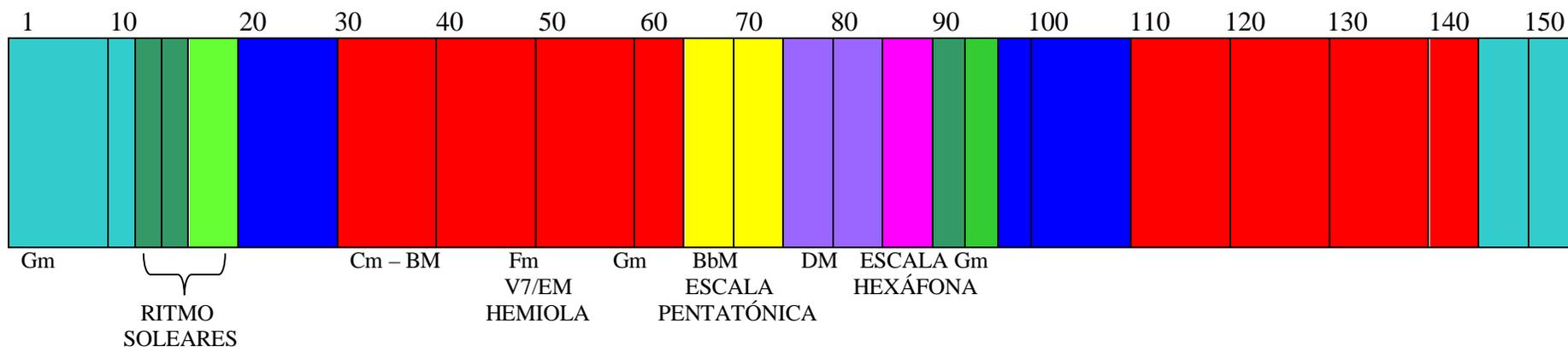
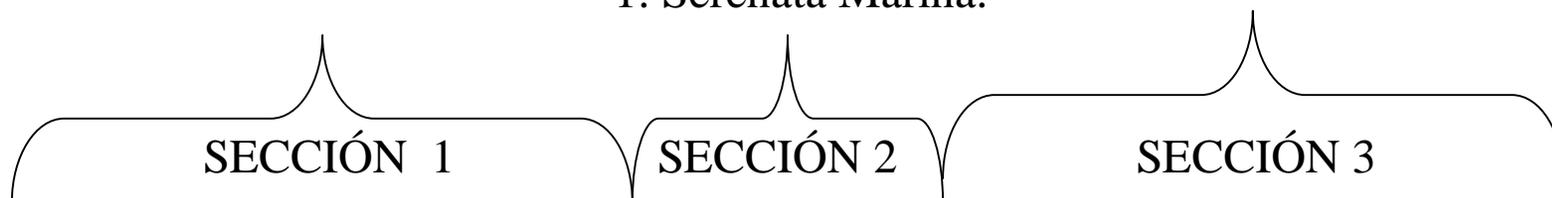
Legend for harmonic structure:

- INTRODUCCIÓN (Light blue oval)
- TEMA A (Red oval)
- TEMA AB (Olive green oval)
- GRUPO DE CIERRE (Dark green oval)
- TEMA C (Light orange oval)
- EPISODIO (Purple oval)
- TEMA PRINCIPAL (Pink oval)
- GRUPO DE CIERRE (Blue oval)
- IDEA DE UNIÓN (Yellow oval)
- IDEA DE CIERRE (Light green oval)
- CODA (White oval)

“JUEGOS DE AGUA” M. Ravel.



SUITE CUBANA M. M. Ponce.  
 1. Serenata Marina.

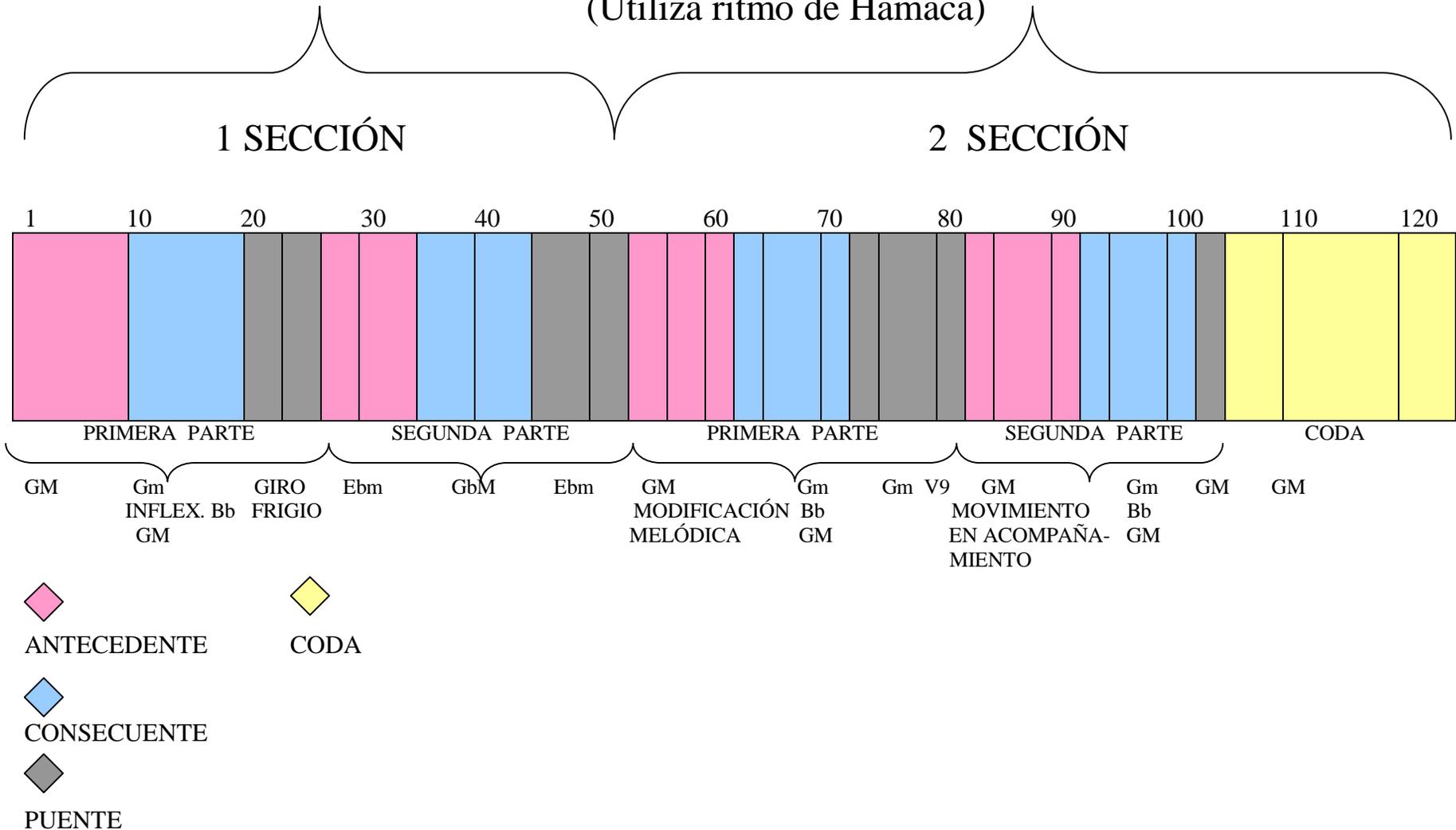


- |                      |                           |                           |
|----------------------|---------------------------|---------------------------|
|                      |                           |                           |
| INTRODUCCIÓN<br>CODA | FRASE 1                   | FRASE 2 (segunda sección) |
|                      |                           |                           |
| ANTECEDENTE          | FRASE 2                   | PUENTE                    |
|                      |                           |                           |
| CONSECUENTE          | FRASE 1 (segunda sección) |                           |

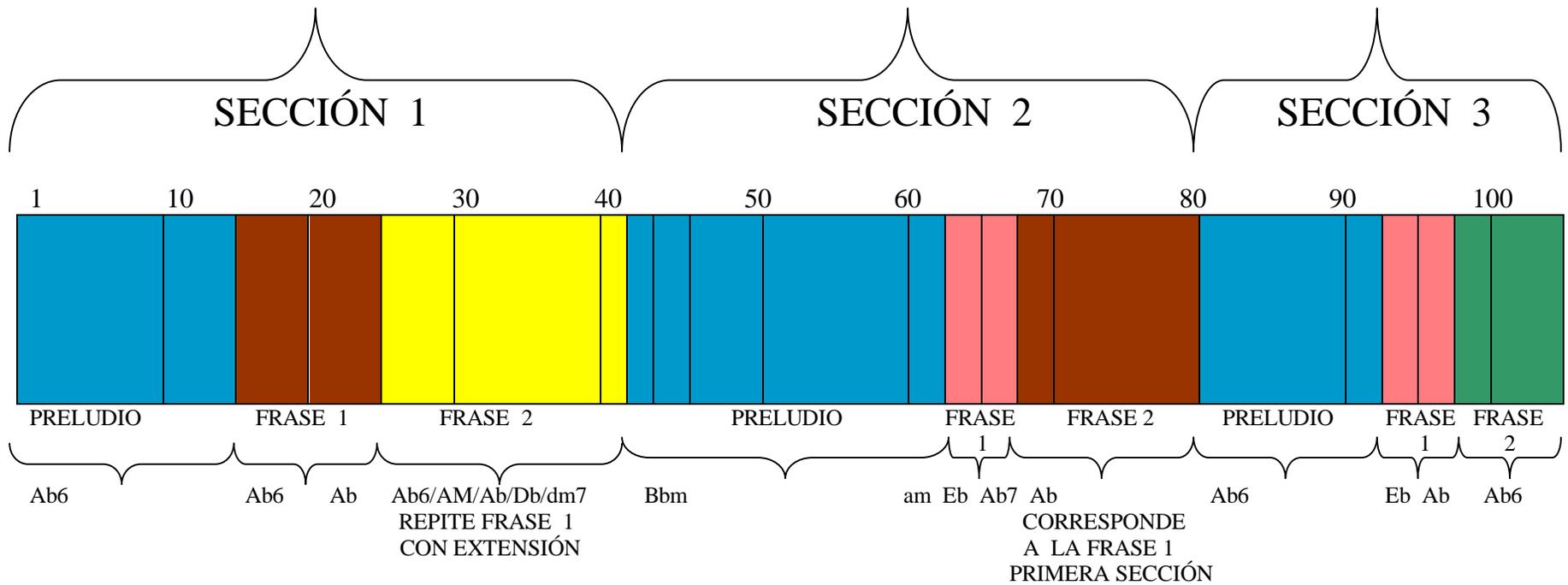
SUITE CUBANA M. M. Ponce.

2. Plenilunio.

(Utiliza ritmo de Hamaca)



SUITE CUBANA M. M. Ponce.  
 3. Paz de Ocaso.



## J. S. BACH CONTEXTO HISTÓRICO

- 1492 Cristóbal Colón  
Descubre América
- 1517 Martín Lutero  
Inicia la Reforma Protestante
- 1543 Nicolás Copérnico  
Propone su teoría  
heliocéntrica del Universo
- 1596 Johannes Kepler  
Misterio Cosmográfico
- 1616 Galileo Galilei  
La Tierra se movía.



## MÚSICA

- Camerata Fiorentina
- Expresión músico – poética  
capaz de mover las emociones
- Monodia
- Pasiones Contrastantes
- Música al servicio del texto

### • Claudio Monteverdi

- Concilia lo nuevo con lo antiguo
- El Orfeo 1607

*“Yo soy la música, que tiene dulces acentos para tranquilizar cada turbado corazón, y ahora de noble ira, y ahora de amor puedo inflamar las más heladas mentes”*



## CIENCIA Y ARTE



- En el terreno de la filosofía  
René Descartes
- El planteamiento del hombre era ¿Quién soy? y ¿Cómo es el mundo?
- A la ciencia le tocó responder  
¿Cómo es el mundo?
- Al arte le correspondió explorar Las Pasiones Humanas.

### • Métrica:

- Gran variedad en el manejo de las pulsaciones

- Gran libertad en las monodias y recitativos

- Rigor mecánico en el concerto grosso

### Rítmica:

- Figuras o patrones relacionados con todo tipo de emociones

### Melodía:

- Manejo de todo tipo de intervalos sobre todo amplios en la búsqueda de expresividad

### Música vocal:

- *bel canto*
- Auge de los castrati

### Ornamentación:

- Uso de adornos para resaltar por medio de la disonancia las partes de mayor intensidad

### Tímbrica:

- Conciencia idiomática
- viola da gamba, guitarra barroca, tiorba, flauta de pico, etc.
- Intercambio idiomático

### Armonía tonal:

- Necesidad de plasmar emociones intensas y describir afectos contrastantes

## Johann Sebastian Bach

1685 – 1750

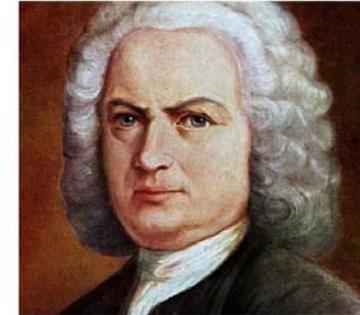
- Desarrolla su arte 1700 y 1750 Barroco Tardío
- Coexiste con el *estilo galante* y con el surgimiento de la *ópera buffa*

La muerte de Luís XIV  
1715



- Johann Christoph lo pone en contacto con las obras de compositores:

- alemanes: Pachelbel, Froberger
- franceses: Lully, Marchand y Marin Marais
- Italiano Frescobaldi.
- Lüneburg
- Weimar
- Arnstadt
- Mülhausen
- Weimar
- Anhalt - Köthen



- 1722 Clave Bien Temperado
- Es posible tocar en cualquier tonalidad sin necesidad de hacer ajustes en la afinación
- Colección de 24 preludios y fugas
- Finalidad pedagógica
- Representa modelos de enseñanza musical insuperables
- Compendio de posibilidades compositivas

## L. V. BEETHOVEN CONTEXTO HISTÓRICO

### • Siglo XVIII

testigo de un conjunto de transformaciones: política, económica, cultural y artística

### Muerte de Luís XIV (1715)

Academias como instrumento de control de la producción artística

### Racionalismo

Rene Descartes  
Isaac Newton



### Revolución industrial

Transformaciones socioeconómicas, tecnológica y culturales

Ascenso de la burguesía

### Revolución Francesa

"Libertad, Igualdad y Fraternidad"

## A R T E

### Neoclasicismo

Expresión estética de la ilustración

### Pintura

Jacques Louis David  
(1748-1825)



## Ilustración

Enciclopedia: Denis Diderot y Jean Le Rond D'Alembert.

Colaboradores: Montesquieu, Rousseau y Voltaire

- *Una sociedad con cultura que es capaz de pensar por sí misma puede contrarrestar la tiranía, la opresión del absolutismo y la dictadura.*



## Escultura

Antonio Canova  
(1757-1822)

### • Arquitectura

Claude – Nicolas Ledoux  
(1736-1806)

Artes Plásticas :  
Neoclasicismo

Música: Clasicismo



## MÚSICA

- **Ópera buffa**  
Giovanni Batista Pergolesi
- **Forma Sonata**
- **Sinfonía**
- **Orquesta moderna Mannheim**  
Karl y Johann Stamitz  
Christian Cannabich  
Ignaz Holzbauer  
Franz Xaver Richter



Principales representantes del Clasicismo en la música

- Franz Joseph Haydn (1732-1810)
- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

### Ludwig Van Beethoven

(1770-1827)  
- Nació el 16 de diciembre de 1770.



- Primera parte de su producción

- Christian Gottlob Neefe
- Primer viaje a Viena 1787
- 1792 regresa a Viena
  - Desarrolla la mayor parte de su obra.
  - Lecciones de Haydn

Etapa Heroica

- 4 Características de esta primera etapa

Obras importantes 1792 – 1804

- Desarrollo de las sonatas
- Las tres sonatas para piano Opus 10 1798



F. CHOPIN  
CONTEXTO HISTÓRICO

***Sturm und Drang***  
(Tormenta e Ímpetu)  
Goethe y Schiller

Segunda mitad del siglo XVIII

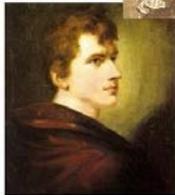
Reacción contra el racionalismo

- **ROMANTICISMO**  
Orígenes



**Poetas y Dramaturgos**

Goethe, Novalis, Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim, E. T. A Hoffmann, y Friedrich Hölderlin.



● **Idealismo Alemán**

● **Fundadores**

Hermanos Friedrich y Wilhelm Schlegel, Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling



**Rasgos del Romanticismo**

- La afirmación del Yo y del genio creador.
- La supremacía del sentimiento frente a la razón.
- La exaltación del sentimiento nacionalista.
- El rechazo hacia el despotismo ilustrado y la tradición clásica

● **Vertientes del Romanticismo**

- Nocturnales
- Místicas Naturalistas
- Heroicas Revolucionarias
- Oníricas

● **Nocturnal**

*Himnos a la Noche*  
Novalis (1772-1801)

• **Franz Schubert**

(1797-1828)

Matthaus von Collin  
(1779-1824)

**Robert Schumann**

(1810 – 1856)

Joseph von Eichendorff  
(1788 - 1857)



• **Naturalista**

Caspar David Friedrich  
(1774 – 1840)



• **Música: Nocturnos**

John Field (1782 – 1837)

Otros compositores:

Franz Liszt (1811-1886)

Gabriel Fauré (1845-1924)

Félix Mendelssohn Bartholdy  
(1809-1847).



• **Wanderer**

viajero o vagabundo

**Música:**

**Schubert**

Fantasia "Wanderer"  
Ciclo "La Bella Molinera"

**Strauss**

Sinfonía "Alpina"

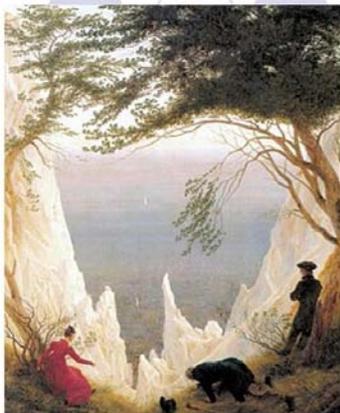
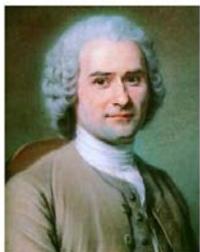
**Gustav Mahler**

"Las Canciones de un  
compañero de viaje"



• **Jean-Jaques Rousseau**

Retorno a las emociones y a la contemplación de la naturaleza.



• **Heroicas y revolucionarias**

• Théodore Géricault (1791-1824)



• Eugene Delacroix (1798-1863)



• Lord Byron

-Gran influencia en el arte romántico

- "Las peregrinaciones de Childe Harold"

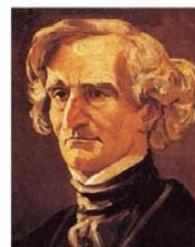
- "Mazeppa"

Héctor Berlioz

"Haroldo en Italia"

Franz Liszt

"Mazeppa"



• **Onírico**

Johann Heinrich Füssli  
(1741-1825)  
Mundo nocturno, oscuro,  
irracional plagado de  
pesadillas y seres  
monstruosos

**Música:**

Franz Liszt  
Los Lieder "La Lorelei"  
Sinfonía "Fausto"

Robert Schumann  
"Diálogos en el bosque"

Héctor Berlioz  
Sinfonía "Fantástica"



• **Revolución Francesa**

-Napoleón Bonaparte

- Transformaciones  
sociales y culturales

- Conciertos Públicos

- Virtuosismo  
Niccolo Paganini

- Surge

**Federico Chopin**  
(1810 – 1849)



• Chopin nació el 1º de marzo  
de 1810  
en Varsovia, Polonia.

1822 Józef Ksawery Elsner

1826 Ingresa a la Escuela  
Superior de Varsovia

- "Sonata para piano no. 1" Do  
menor Op. 4

- Variaciones sobre el Aria "Là  
ci darem la mano" (ópera de  
Don Giovanni de Mozart)  
para piano y orquesta Op. 2

- Trío para violín, cello y piano  
Op. 8

• 1830 Parte a Viena

• 1831 Traslado a Londres  
pasando por París

-Gioacchino Rossini

-Luigi Cherubini

-Pierre Baillot

- Heneri Herz

- Ferdinand Hiller

- Y el llamado "rey del piano"  
Friedrich Kalkbrenner.

Haría grandes amistades:

- Héctor Berlioz

- Eugene Delacroix

- Vincenzo Bellini

- Franz Liszt

• Principales protectores:

- Princesa Vaudemont

- Príncipe Adam Czartoriski

- Conde Apponyi

- Mariscal Lannes

• 1841 Su Polonesa Op. 44  
en fa sostenido menor.

• París centro neurálgico de la  
actividad cultural y artística de  
Europa

• Piano instrumento  
protagonista del Romanticismo  
musical

Vehículo idóneo para el  
desarrollo de géneros  
musicales más libres:

- Nocturno

- Preludio

- Scherzo

- Impromptu

- Balada

- Capricho

- Canción sin palabras

- Intermezzo

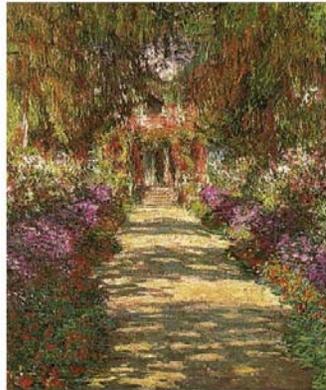
- Fantasía

M. RAVEL  
CONTEXTO HISTÓRICO

● Impresionismo

● Pintura

- Louis Le Roy
- Claude Monet



- Auguste Renoir



- Camille Pissarro



- Edgar Degas



- Paul Cezanne



- Frédéric Bazille



- En común:
  - Emanciparse de las normas impuestas
  - Liberar a la pintura (literatura, historia y mito)
  - Sensaciones luminosas por medio del color
  - Escuela de Barbizón
  - Joseph William Mallord Turner
  - Jean Francois Millet
  - Dirigida más que al intelecto al goce sensorial

Charles Baudelaire (1822-1867).



- Reaccionar contra los excesos de Romanticismo
  - Derecho de los temas
  - Prefigurador de una nueva sensibilidad
  - Procesos Sinestésicos
  - "Correspondencias" (experimentar al mundo a través de los sentidos)
- "hay perfumes frescos como carnes de niños / verdes como las praderas, dulces como los oboes".

### Sensibilidad Simbolista

- Jean Moreas (1856-1910)  
*Manifiesto Simbolista*  
"provocar un estremecimiento del alma"



• En la música:

- Richard Wagner (1813-1883)  
Obra de arte total  
(Gesamtkunstwerk)



• En la Poesía.

- Stephan Mallarmé (1842-1898)  
Abrieron a la palabra nuevos horizontes



• Desarrollo de una espiritualidad trascendente

- Dante Gabriel Rossetti
- Sir John William Waterhouse
- Sir Eduard Burne Jones
- William Morris

Franz Liszt

- Profeta del simbolismo  
"Años de Peregrinaje"  
"Bagatela sin tonalidad"
- Universo de Estremecimientos anímicos
- Transferencias sensoriales  
"Los Juegos de Agua de la Villa de Este"

• Claude Debussy (1862-1918)

- Mundo acuático  
"Reflejos en el agua"  
"Jardines bajo la lluvia"



• M. Ravel

- (1875 – 1937)  
"Juegos de Agua"  
"Ondina"



• Purificación de la pintura

- Paul Gauguin



Vincent Van Gogh



● Paul Cezanne

- Acercar a la pintura a un reencuentro con sus principios esenciales
- Se expresará en términos de forma y color puros

**Movimientos de vanguardia**

- Cada uno como un esfuerzo por liberar al arte de sus vicios históricos

**Fauvismo y Expresionismo**

- Devolver sus cualidades emocionales y expresivas al color



**Cubismo**

- Romper con la tiranía de la perspectiva.
- Distintas de construir nuestra imagen del mundo



**Futurismo**

- Exaltará el amor por la velocidad, la máquina, y la violencia
- Filippo Tomaso Marinetti  
*Manifiesto del futurismo*  
"Guerra como única higiene del mundo"



**Dadaísmo y Surrealismo**

- Psique
- "Interpretación de los sueños" Sigmund Freud

- Emancipar a los procesos creativos de su servidumbre hacia el intelecto

- Profundidades del inconsciente sin mediación de la razón.



**Art Nouveau**

- Antagonismos entre:
- positivismo y simbolismo
  - Impresionismo y neoclasicismo
  - Tradición y vanguardia

Primera Guerra Mundial  
(1914-1918)

**Desarrollo de la obra de Maurice Ravel**

- Nace el 7 de marzo de 1875 en Ciboure - Labort, pequeño pueblo del país vasco francés

- Asombro por el exacto funcionamiento de las máquinas

- Tradición y el folclor español

"Habanera para dos pianos"  
"Bolero"  
"Rapsodia Española"  
"La hora española"

- Influencias en el terreno de la composición

Emmanuel Chabrier  
Eric Satie  
Mozart

- Otras Influencias:

Música española

"clavecinismo" de Couperin y Rameau

Debussy

Exótico en Francia a finales del siglo XIX

Música Gamelán

Orquestas javanesas

Los ritmos y armonías del jazz.

- Factores que le dan personalidad estética:

1. Minucioso acabado orfebre

Perfecto accionar de todas sus partes

"*Sonatina para piano*"

2. Intangibilidad y atemporalidad

"*Mi mamá la Oca*"

"*El niño y los sortilegios*"

"*Gaspar de la noche*"

3. Nostalgia por el refinamiento de músicas de tiempos pasados

"*Minuet antiguo*",

"*Minuet sobre el nombre de Haydn*"

"*Valses nobles y sentimentales*"

4. Gusto por un exuberante pero exquisito colorido

"*Bolero*"

"*Una barca en el océano*"

"*Pavana para una infanta difunta*"

"*La tumba de Couperin*"

"*Cuadros para una Exposición*"

5. Gusto por sonoridades y temas exóticos

Gitana: "*Tzigane*"

Ragtime: "*El niño y los sortilegios*"

Jazz "*Concierto en sol*" y el "*Concierto para la mano izquierda*"

Blues "Segundo movimiento de la *Sonata para violín*"

• Primera producción de Ravel 1892 a 1903

"*Juegos de Agua*" (1901)

Inaugura una nueva manera de entender el idioma pianístico

Generar atmósferas capaces de evocar sensaciones que son propias de otros sentidos

Antiguas escalas modales

Acordes de séptima y novena

Escalas pentatónicas o hexáfonas.

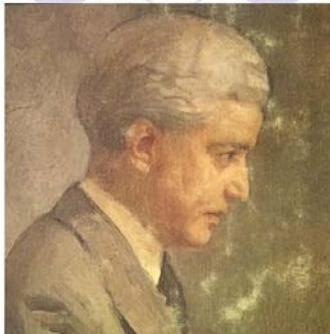
## M. M. PONCE CONTEXTO HISTÓRICO

- **Porfiriato** (1876-1911)
- Marcados contrastes sociales
  - Construcción de vías ferroviarias
  - Movimiento de capital
  - Crecimiento del sistema postal
  - Implantación de redes de telefonía
  - Refinerías



## Manuel M. Ponce

- Nació en la ciudad de Fresnillo Zacatecas el 8 de diciembre de 1882
- Primeros años  
*"Marcha del Sarampión"*  
  
Hermano José:  
**Polonesa** a cuatro manos  
**Gavota**  
  
Vicente Mañás (Conservatorio Nacional de la Ciudad de México)



- Florecimiento de la Ciencia y la Cultura
  - Ciencia (positivismo)
  - Cultura (influencia Italiana y Francesa)
  - Fundaron institutos, bibliotecas, sociedades científicas y asociaciones culturales
- Última década crisis política, social y económica
- Movimiento revolucionario de 1910

## Factores Negativos:

- Excesivo aumento de las inversiones extranjeras en México
- El alza constante de precios en la canasta básica de alimentos
- Desempleo y la caída de salarios
- Movimientos:
  - Huelga de Cananea, en junio de 1906
  - Huelga de Río Blanco, el 7 de enero de 1907
  - Rebelión de Acayucan, Veracruz en 1906

- Se trasladó en 1900 para ingresar al año siguiente

1902 regresa a Aguascalientes

Arte netamente Nacional

- Saturnino Herrán (pintor)
- Ramón López Velarde (poeta)



- De estos años proceden obras como:

*"Pasas por el abismo de mis tristezas"*

*"Coro a tres voces"*

*"Quinteto de cuerdas"*

*"Once miniaturas para piano"*

*"Malgrè Tout" (A pesar de todo)*

Jesús Fructuoso



• 1904 Concertismo

- Teatro de La Paz San Luis Potosí
- Teatro Degollado Guadalajara

Parte hacia Europa

- Liceo Musicale de Bolonia
- Cesare Dall'Olio

Finales de 1905 traslado a Berlín

En 1906 alumno Martin Krause Obras barrocas como parte fundamental en la enseñanza del piano.

-Composiciones para piano tomando como fuente de inspiración el folclor nacional

"*Scherzino Mexicano*"  
"*Rapsodias Mexicanas I, II y III*"  
"*Balada Mexicana*"

-Obras en las que explora otros lenguajes, rinde homenaje a lugares, figuras o estilos de otros países o épocas

"*Preludio y fuga sobre un tema de Händel*"  
"*Preludio y Fuga sobre un tema de Bach*"  
"*Gavota y Músete*"  
"*Scherzino Maya*"

• Victoriano Huerta (presidencia de la República)

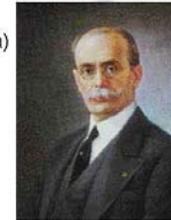
Federico Gamboa (escritor)

Luis G. Urbina (periodista)

Julián Carrillo (músico)

- Fin de la contienda revolucionaria

- Mínima estabilidad para el país



• En julio de 1914 Huerta abandona el país

• Venustiano Carranza frente del ejército constitucionalista.

• Error de cálculo:

- Cerraron espacios para su desarrollo musical

- Víctima de campaña de desprestigio y persecución por parte de un grupo de enemigos



• Parte el 12 de marzo de 1915 hacia La Habana

- Luis G. Urbina
- Pedro Valdés Fraga
- Exilio relativamente voluntario
- Hasta junio de 1917.

Su estancia trae consecuencias favorables en su labor creadora

-Deja de lado el lenguaje compositivo de orientación nacionalista

- Se deja impregnar por ritmos y aires de cuño antillano para crear una serie de obras como:

"*Rapsodias cubanas I, II y III*"  
"*La elegía de la ausencia*"  
"*Preludio cubano*"  
"*Suite Cubana*"