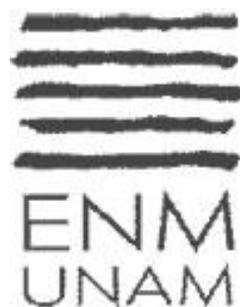


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

**OPCIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PIANO
QUE PRESENTA**

VÍCTOR HERNÁNDEZ VÁZQUEZ

ASESOR: MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

ASESORA PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:

MTRA. NINOWSKA LOURDES FERNÁNDEZ-BRITTO RODRÍGUEZ

MÉXICO, D.F. 18 DE NOVIEMBRE DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico este trabajo con amor a mi madre Aurora, mi hermano Miguel Ángel y a Marianela Fernández.

Todo mi cariño, agradecimiento y admiración para mis maestros: Ninowska Fernández-Britto, Monique Rasetti, Elías Morales Cariño, Salvador Rodríguez, Luisa Durón, David Domínguez, Fernando Saint Martín, Evguenia Roubina y Remi Álvarez.

Todo mi cariño y agradecimiento también para Luis Javier Maldonado, Alicia Islas, Gobis, Claudia Cebrián, Patricia Jibaja, Rodrigo Sierra, Dora Garcidueñas, Emiliano Luca, Josué G. Gutiérrez, Xóchitl Alarcón, Alberto Hernández, Vidal Ortiz, Fernando Márquez, Daniel Colorado, Fabiola Solís, Baruch Fernández, Ricardo España , Ramsés Sánchez y Ñoño III.

PROGRAMA

Sonata op.2 no.1 en *fa* menor

L. van Beethoven (1770-1827)

- *Allegro*
- *Adagio*
- *Menuetto-Trio*
- *Prestissimo*

Toccata BWV 916 en *sol* Mayor

J.S. Bach (1685-1750)

- *Allegro vivace*
- *Adagio*
- *Allegretto*

De *Las estaciones* Op.37 bis

P.I. Chaikovski (1840-1893)

- *Marzo*
- *Mayo*
- *Octubre*

Música para niños Op.65

S. Prokofiev (1891-1953)

- *Mañana*
- *El paseo*
- *Cuento de hadas*
- *Tarantela*
- *Arrepentimiento*
- *Vals*
- *Desfile de saltamontes*
- *Lluvia y arco iris*
- *Toque y corrida*
- *Marcha*
- *Atardecer*
- *La luna transita sobre las praderas*

Suite cubana

Manuel M. Ponce (1882-1948)

- *Serenata marina*
- *Plenilunio*
- *Paz de ocaso*

ÍNDICE.	Página.
Agradecimientos	2
Programa	3
Índice	4
<u>Sonata op.2 no.1 en <i>fa</i> menor</u>	
<u>Ludwig van Beethoven (1770-1827)</u>	6
<ul style="list-style-type: none"> • Ludwig van Beethoven Perfil biográfico y génesis de la sonata para piano Op.2 no.1 en <i>fa</i> menor. • Análisis de la Sonata Op.2 no.1 en <i>fa</i> menor <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Allegro</i> ○ <i>Adagio</i> ○ <i>Menuetto-Trío</i> ○ <i>Prestissimo</i> 	7 10 10 13 14 15
<u>Tocatta en Sol Mayor BWV 916</u>	
<u>J.S. Bach (1685-1750)</u>	17
<ul style="list-style-type: none"> • La <i>Tocatta</i> en Sol Mayor BWV 916 en relación a la vida de J.S. Bach • Análisis de la <i>Tocatta</i> en Sol Mayor BWV 916 <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>1er Movimiento</i> ○ <i>2do Movimiento</i> ○ <i>3er Movimiento</i> 	18 23 23 25 26
<u>Las estaciones Op. 37 bis (1875-1876)</u>	
<u>P.I. Chaikovski (1840-1893)</u>	31
<ul style="list-style-type: none"> • P.I. Chaikovski “<i>Las estaciones</i>” Op. 37bis (1875-1876) • Análisis de <i>Marzo, Mayo y Octubre</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>MARZO: La canción de la alondra.</i> Op. 37 bis No.3 de <i>Las estaciones</i> ○ <i>MAYO: Las noches de mayo.</i> Op. 37 bis No.5 <i>Las estaciones.</i> ○ <i>OCTUBRE: Canto de otoño.</i> Op. 37 bis No.10 de <i>Las estaciones.</i> 	32 36 36 38 40
<u>Música para niños Op.65</u>	
<u>Sergei Prokofiev (1891-1953)</u>	42
<ul style="list-style-type: none"> • Sergei Prokofiev y la génesis de <i>Música para niños</i> Op.65 • Análisis de <i>Música para niños</i> op. 65 <ul style="list-style-type: none"> ○ 1.-<i>Mañana</i> ○ 2.-<i>El paseo</i> ○ 3.-<i>Cuento de hadas</i> ○ 4.-<i>Tarantela</i> ○ 5.-<i>Arrepentimiento</i> ○ 6.-<i>Vals</i> 	43 46 46 47 48 48 49 49

○ 7.- <i>Desfile de saltamontes</i>	49
○ 8.- <i>Lluvia y arco iris</i>	50
○ 9.- <i>Toque y corrida</i>	50
○ 10.- <i>Marcha</i>	51
○ 11.- <i>Atardecer</i>	51
○ 12.- <i>La luna transita sobre las praderas</i>	51
<u>Suite Cubana</u>	
<u>Manuel M. Ponce (1882-1948)</u>	52
• Manuel M. Ponce y la <i>Suite Cubana</i>	53
• Análisis de la <i>Suite cubana</i>	57
○ <i>Serenata marina</i>	57
○ <i>Plenilunio</i>	59
○ <i>Paz de Ocaso</i>	60
Conclusiones	61
Bibliografía	63

Sonata op.2 no.1 en *fa* menor
Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Ludwig van Beethoven

Perfil biográfico y génesis de la sonata para piano Op.2 no.1 en *fa* menor.

Beethoven probablemente nació el 15 ó 16 de diciembre de 1770 en Bonn, Alemania, y fue bautizado el 17 de ese mismo mes. Su padre jugó un papel importante en la profesión que elegiría posteriormente Beethoven. Así fue que Beethoven creció intentando emular el virtuosismo al piano de Mozart cuando niño. Ludwig pretendió ser un niño prodigio y se restó la edad por consejo de su padre en busca de la fama y la opulencia. Sin embargo la infancia de Beethoven transcurrió de una manera bastante triste.

Debido a los problemas de su padre quien fue un músico mediocre y alcohólico, Beethoven tuvo que asumir a los 17 años de edad la responsabilidad de mantener a su familia. Siempre fue reconocido por sus dotes de gran improvisador y pianista virtuoso, aunque por lo que se menciona en sus múltiples biografías en algunas ocasiones no era tan prolijo en sus interpretaciones, pero sí sumamente expresivo.

Fue alumno de Mozart y Haydn en distintos momentos de su aprendizaje. En 1792 se mudó a Viena para establecerse en aquella capital cultural, que lo acogió dadas las cartas de recomendación y su creciente reputación como sucesor musical de compositores como Haydn y Mozart. Es en esta época cuando compuso la Sonata Op.2 no.1 en *fa* menor, momento en el que fue un Beethoven bastante querido por la aristocracia vienesa (para quienes trabajó). En esta etapa Beethoven se perfiló como un compositor exitoso en medio de ese círculo que también lo estimaba como gran intérprete.

Beethoven murió en 1827 a los 57 años de edad. Su estado de salud fue muy complicado y tras un viaje se debilitó aún más. Problemas intestinales, hepáticos y una neumonía empeoraron su condición.

A continuación se muestra una descripción breve del carácter del compositor:

“Beethoven era un hombre jovial y sociable, aunque algo excéntrico a veces o entregado a raptos de impetuosidad excesiva.”¹

“A través de la vasta serie (de sonatas y demás obras) se advierten las evoluciones que va sufriendo el género clásico, a impulso del genio Beethoveniano.”²

El momento histórico en el que vivió Beethoven corresponde al último tercio del siglo XVIII y el primero del Siglo XIX. Los eventos que marcaron esa época fueron los

¹ De la Guardia, Eduardo. *Las sonatas para piano de Beethoven, Historia y análisis*. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana, 1985. Pág. 21

² Ídem.

siguientes: la ruptura político ideológica que supuso la Revolución Francesa aunada a la figura de Napoleón y su imperio; la progresión hacia la independencia de las colonias americanas frente a las coronas europeas y el comienzo de la era industrial.

Entre los grandes acontecimientos que se dan en el mundo de la música dentro de la segunda mitad del siglo XVIII, se sitúan entre los de más difícil interpretación, por los valores estéticos y filosóficos que encierran, las nuevas formas musicales, principalmente la forma sonata... Si el nacimiento del lenguaje armónico-melódico fue parejo a un trabajo teórico y filosófico que, ya en el momento mismo de su aparición puso en evidencia una complicada axiología filosófica, no se puede decir otro tanto con respecto a la forma sonata; ésta se impuso de un modo totalmente silencioso, sin polémicas, sin aparentes contrastes y sin aparatos teóricos que la explicaran o justificaran...Salvo rarísimas excepciones, los iluministas y los *philosophes* apenas amaron la música instrumental. Las causas eran de lo más variado, si bien en definitiva, todas se reducían a la acusación de insignificancia y hedonismo. A menudo se ha acusado a los iluministas de árido racionalismo, de incompreensión para con los impulsos sentimentales, las sutilezas emotivas y los torbellinos del corazón. En realidad, el rechazo de la música instrumental no tiene sus raíces en este presunto hiperracionalismo de los iluministas, sino, más bien, en el hecho de que todos estos aspiraban vigorosamente a un arte *comprometido*, a un arte que implicara al hombre en su totalidad y que no se limitara a tocar de refilón los sentidos y a acariciar el oído; a un arte, en fin, que renunciaba a todo compromiso ético y artístico. Si nos decidimos a interpretar la música de la época clásica vienesa como un nuevo lenguaje musical que, en ciertos aspectos, se contrapone al Rococó y al estilo galante, podemos comenzar a entrever algún parentesco entre el ideal iluminista tangibilizado en un arte que habla, a la vez, al corazón y a la razón –que comunica pensamientos, que comporta una enseñanza, un mensaje, en el sentido más profundo del término- y el nuevo *lenguaje* de la escuela vienesa –que descubre en la forma sonata su articulación más compleja, sus posibilidades más amplias de realización-, a la hora de buscar explicaciones al respecto... La forma sonata hace realidad, por primera vez y por completo, una larga aspiración: La música habla por fin *su* propio lenguaje en *su* propio ámbito.³

La diferencia social entre los compositores que precedieron a Beethoven, tales como Bach, Mozart y Haydn radica en las libertades que pudo tomarse Beethoven al haberse codeado con reyes y príncipes: como invitado de honor en veladas, enamorarse de sus discípulas duquesas, condesas y llamar camaradas a los príncipes. El ser músico en el pasado cercano a Beethoven era el equivalente al de ser un siervo más. Tal vez la relación de Mozart con la

³ Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. España: Alianza Música. 2005. Págs. 258-262.

masonería y el movimiento de *Sturm und Drang*⁴ fueron algunos ejemplos de la época, de aquello que se plantearía posteriormente como una actitud revolucionaria en Beethoven. Es así como se traduce lo que sucedió entre el Iluminismo y el Romanticismo a nivel social. Y uno de los frutos de esta transición se dio en Beethoven cuando compuso la novena sinfonía. Beethoven en esta obra exaltó la fraternidad de los hombres, la libertad y la alegría. Es de este modo que el tratamiento de las ideas musicales (en las formas y la manera de abordar los géneros como el concierto, la sinfonía, el cuarteto de cuerdas, las sonatas para piano etc.) se fue modificando durante la madurez del compositor. Así Beethoven incidió directamente sobre la música del romanticismo al ser admirado por compositores como E.T.A. Hoffman (quien lo mitificó en sus escritos) Liszt, Berlioz y Wagner. También trascendió con la admiración que le profesaban sus alumnos más directos como Czerny, Ferdinand Ries e Ignaz Moscheles.

La sonata para piano Op.2 no.1, está dedicada a Franz Joseph Haydn quien asistió al estreno de ésta y otras obras que fueron presentadas en 1795, además de editadas también en ese año. Las 3 sonatas escritas para el opus 2 son herederas de la tradición y estilo clásico, escritas por un Beethoven en una etapa de su juventud bastante dinámica. Es probable que la sonata en *fa* menor haya sido escrita en Bonn entre 1787 y 1790 puesto que dos sus temas figuran en los cuadernos de bocetos de este periodo. Es un poco controvertida la historia de que Beethoven en algún momento de su vida dijo que no aprendió nada de Haydn, sin embargo es clara en este opus 2 la influencia de dicho compositor sobre Beethoven además del estilo de Mozart. Haydn consideró que la obra presentada era de calidad, aunque con cierta impetuosidad, característica que posteriormente le sería propia al estilo de Beethoven.

⁴ *Sturm und Drang* (Tempestad y Empuje) es el título de una tragedia escrita por Klinger –cuyo estreno data de 1773- que dio nombre al Prerromanticismo en los países germánicos. El *Sturm und Drang* se caracterizó por su fuerte protesta contra el racionalismo, el dogmatismo y el neoclasicismo académico imperante durante el siglo XVIII. Inicialmente el *Sturm und Drang* fue un movimiento literario –del que Goethe fue el promotor-, pero pronto se extendió a otras ramas del arte, incluida la música. Trata un lenguaje altamente sentimental.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. España: Alianza Música. 2005. Pág. 262.

Análisis de la Sonata Op.2 no.1 en *fa* menor

Allegro

La forma sonata guarda una cohesión bastante clara en las ideas compositivas de Beethoven. Por lo general Beethoven recreaba esta arquitectura musical heredada de la estética del clasicismo basándose en un tema principal que podía ser melódicamente ascendente y en uno secundario descendente o viceversa. En este caso se presenta el 1er tema construido sobre un arpeggio ascendente de *fa* menor (que sin duda es influencia directa del tema que ocupa el último movimiento perteneciente a la sinfonía no. 40 de Mozart en los dos primeros compases del inicio). El tema de Beethoven termina después de un tresillo y se genera la primera frase hasta el octavo compás en la semicadencia, para comenzar de nuevo con el tema en el registro grave en el v menor. El puente que se presenta después, es una zona donde la armonía se manifiesta de modo orquestal e intervienen las partes en distintos registros acompañando a la figura de tresillo con que culmina el tema principal. Adelante en la pieza hay una serie de síncopas del compás 15 al 20, las cuales conforman el material rítmico de la sección conclusiva de la exposición y de la reexposición. Este punto da paso al tema secundario en el compás 20. Dicho tema es melódicamente descendente y está construido en un arpeggio de *mi* bemol mayor con séptima y que resuelve en *la* bemol mayor como parte de una inflexión al relativo mayor. Posteriormente continúan la pieza una serie de afirmaciones sobre esa región armónica, hasta el compás 33 en cual una escala descendente y el bajo sincopado, denotan una sección conclusiva dividida en 2 partes dado el material rítmico: la primera parte es una escala acompañada de una cadencia perfecta y con material rítmico del 1er puente (c.33-41); y la segunda tiene semicadencias con resolución en el relativo mayor (c.41-48). Cierra la exposición la cadencia perfecta en la doble barra.

La figura 1 muestra la estructura acórdica del motivo utilizado en el tema principal de la sonata Op.2 no. 1 en *fa* menor, primer movimiento, de Beethoven. La figura 2 señala el inicio (casi idéntico estructuralmente) del último movimiento de la sinfonía no. 40 en *sol* menor de W.A Mozart. Aquí se demuestra que Beethoven tomó dicha entonación para componer el primer movimiento de su sonata.



Figura 2 C.1-2



Figura 3
El tema secundario inicia en la indicación de *piano*, donde es posible observar que la construcción del tema es contraria a la dirección melódica del tema principal, surgiendo una figura distinta en carácter para la contraposición temática. C.20-22

El desarrollo se construye a partir del tema principal y el secundario. Una serie de inflexiones muestran la dialéctica presente en este tipo de forma, al enfrentar dos ideas que encuentran nuevos órdenes lejos de la estabilidad de la tónica (*fa* menor). El tema principal abre el desarrollo aún en el relativo mayor. Continúa una inflexión al *iv* de *fa*, sobre el mismo tema se llega a la afirmación de dicho tono y a través del tema secundario con el *V₉/iv*. Pero a través del acorde de sexta alemana ocurre una inflexión hacia *V/V* y finalmente se llega a la dominante. Es relevante un acorde de *iv* por medio de una progresión modulante en la siguiente sección en el compás 79, que responde a un modelo más orquestal (dada la actividad rítmico melódica dividida en 3 planos sonoros) donde se clarifica la armonía de un modo muy interesante haciendo un bajo sincopado, figuras de octavos mostrando una progresión armónica cuyo modelo se forma en el compás 73 y 74. La progresión resuelve hasta el compás 80 en la dominante. Aquí el *VII^o₇/V* muestra la siguiente inflexión a la dominante que posteriormente asume su función en el compás 100. Tras una serie de presentaciones de la cola del tema principal se llega a la reexposición en la tónica en el compás 101.



Figura 4
La presente imagen, señala los compases del 73 al 82, ejemplificando la parte mencionada sobre la progresión armónica.

La reexposición se presenta en tónica hasta el compás 120 donde el tema secundario se muestra en dominante cerrando así la trama armónica de la forma sonata.

La sección conclusiva (c.132-149) que naturalmente se generó a partir de la dominante en el segundo tema, está ampliada y muestra una resolución falsa hacia acordes pertenecientes al relativo mayor pero la tónica dicta el punto final en los últimos 4 compases por la presencia de una cadencia perfecta que resuelve en tónica (c.149-152).

Particularmente llama mi atención que la armonía utilizada en todo el movimiento corresponde a un juego de acordes que presentan una sola nota de diferencia, es decir, que juntos serían enlaces deslizantes que oscilan entre menor y mayor dando origen a cada sección de la forma sonata y resumiendo el contexto armónico, pero finalmente siguiendo la lógica de los temas tal como los presentó de forma ascendente y descendente. En el siguiente cuadro se presenta un resumen que muestra la estructura del movimiento, así como su contexto armónico dentro de la misma.

Sonata op. 2 no.1 en <i>fa</i> menor: <i>Allegro</i>		
Exposición	Desarrollo	Reexposición
c. 1-48	c. 49-100	c. 101-152
Inicia región Tónica (i) Tema principal: i Tema secundario: V/III	Inicia en región III Tema principal: III, iv Tema secundario: V/iv, V/V Inflexiones al iv, V/V, V	Región Tónica Tema principal: i Tema secundario V
Concluye en región III	Concluye en Tónica (i)	Concluye en Tónica (i)

Adagio

Este movimiento presenta una característica profundamente marcada como prácticamente todos los 2dos movimientos de Beethoven: lirismo. Es un trabajo previo a la creación del resto de la sonata que también figura en los cuadernos de bocetos previos a la presentación del op.2 en 1795.

Los primeros 8 compases muestran un tema que se desarrolla con variaciones a lo largo del movimiento. A partir del noveno compás se retoma la lógica de la primera frase oscilando armónicamente entre I y V en inversiones, con la estabilidad de *fa* mayor como tónica; siendo ésta una frase conclusiva de 8 compases también. En el compás 17 inicia la segunda sección en el relativo menor (*re* menor) que tiene 3 planos sonoros (melodía para el superior, acompañamiento de intervalos de tercera en el plano medio y en el inferior con el bajo) que conducen la música hacia dominante, como resultado de una inflexión en el compás 23 cuya armonía corresponde al V₂ de la dominante, que en el compás 31 se convierte en el V₇ de la tónica, iniciando un *ritornello* variado del material presentado hasta este momento, exceptuando la sección del relativo menor (c.17-23).



Figura 5

En esta sección muestran los c.15-23, donde a partir del 17, inicia la sección en *re* menor y termina en la dominante para dar paso al *ritornello* variado.

La variación del *ritornello* consiste en la modificación armónica que se da, para regresar a la tónica (después de las inflexiones al relativo menor y a la dominante). También las figuras rítmicas que acompañan a la melodía sufren cambios que van del ritmo binario al ternario con el uso de tresillos.

El final es una coda pequeña de 4 compases que termina el movimiento con una cadencia perfecta que utiliza apoyaturas en la armonía (pasando por el iv armónico) y finalmente el enlace final V-I. La coda equilibra la supuesta falta de la sección de en el relativo menor dentro del *ritornello*, dándole así una forma razonable a la estructura musical que no es exacta en el número de compases pero sí en el sentido de las frases, ya que la anacrusa inicial al principio del movimiento, genera esta aparente falta de exactitud.

Menuetto-Trio

El minueto se encuentra conformado por 2 partes con un *ritornello*, es decir, una forma ABA. La parte A (c.1-14) inicia en *fa* menor (tónica) y concluye en el relativo mayor como consecuencia de una inflexión en la segunda frase del minueto, que se reitera con el V/III, señalando su nueva orientación. La parte B del minueto (c15-40), comienza con una progresión modulante que va del vii/III al vii/iv, y resuelve en una inflexión al IV (c.24), pero es en el puente donde aparece la indicación dinámica de *FF* súbito, que se modula a la tónica, que en el *ritornello*, retoma los motivos del principio y termina esta sección para continuar con el trio.

Trio

El contrapunto trocado es la característica principal de esta sección que consta de dos partes separadas por las barras de repetición (A: c.1-10 y B: c.11-33), y que cuya finalidad no puede ser otra que la de conectar nuevamente con el minueto.

La claridad y luminosidad que se presenta en esta parte, se debe a que está escrito en *fa* mayor que es el homónimo de *fa* menor, lo cual le proporciona un tono más alegre en comparación con la sección del minueto. La estabilidad armónica es también parte de esta sección contrapuntística donde se equilibran las dos voces debido a la diferencia rítmica entre ellas, alternando corcheas contra negras.

En conjunto el Minueto-Trío, no presenta el carácter juguetón del scherzo beethoveniano y está lejos de la elegancia clásica de Mozart ó de la jovialidad de Haydn. Sin embargo, no deja de ser realmente original el tratamiento del material con un estilo que ya es bastante particular dentro del opus 2 de Beethoven.

Prestissimo

Este movimiento está construido en forma sonata y presenta dos temas: el principal en los c.1-2 y el tema secundario que se encuentra en c.26-34, donde se contraponen tresillos contra corcheas en la mano derecha e izquierda, respectivamente.



Tema principal (motivo rítmico – melódico: *fa-mi-fa*)

En algún momento pudiera parecer que en realidad, todo figura en base al primer tema cuyo motivo rítmico, se presenta a lo largo de todo el movimiento; sin embargo, es claro que el tema secundario contrasta bastante con todo este supuesto monotematismo; y por supuesto el desarrollo es un episodio largo, bastante distinto en cuanto al manejo del material melódico, rítmico y armónico en perspectiva con la exposición y reexposición. El desarrollo logra cohesión con la reexposición con la ayuda del primer tema al final de dicha sección.

Armonía

La exposición inicia en tónica (*fa* menor), luego sucede una inflexión a la dominante de la dominante (c.13), que lleva presente el motivo rítmico del primer tema con acordes llenos y resuelve hacia dominante (c.22) con una escala que conduce al segundo tema (c.26-34), después de una zona que asegura el material armónico y rítmico – melódico. Una vez que termina el segundo tema, se presenta la sección conclusiva de la exposición (c. 34-58) en dominante, con un motivo que recuerda la importancia del primer tema, y al final una cadencia a tónica conduce a la repetición con la primera casilla (c.56-57 primera casilla).

La segunda casilla (c.56-58) conecta con el desarrollo haciendo una modulación hacia III con el V/III. El desarrollo (c.59-137) transcurre (sin grandes cambios armónicos) hasta la aparición de los tresillos (c.109) y del motivo del primer tema (de maneras bastante variadas), lo cual determina un cambio armónico que pasa por III, VI, iv y V. Finalmente concluye en la reexposición en tónica a través del V⁹/i (c.138). Lo relevante en esta sección es la utilización del vi/III para anticipar lo que se presentará en la reexposición y precisamente por ello, Beethoven lo reitera con ese motivo rítmico del primer tema, lo que genera una serie de inflexiones (bastante breves), que unen las dos grandes secciones de desarrollo y reexposición.

En la figura 7 se muestra una sección del desarrollo, donde el motivo del tema principal se hace presente cada vez, tanto en el bajo como en el registro medio del piano, hasta la voz superior, para dar paso a la reexposición en el c.138.

B. 124.

Figura 7
c. 110-136

La reexposición (c.138-196) es un material idéntico a la exposición, de no ser por las tonalidades que cumplen una función distinta en cada sección; es decir, que la primera parte cumple el formato típico de la sonata clásica dejando abierta la tonalidad para continuar la obra dando paso al desarrollo, mientras que la reexposición concluye la obra reiterando su origen aportando un elemento de unidad y coherencia. Y es necesario destacar que al contrario de la exposición, el primer tema no hace una inflexión a la dominante de la dominante (c.13), sino a dominante directamente (c.151) y de ahí hacia el segundo tema en tónica (c.168-173). Así es lógico que la sección conclusiva verdaderamente coloque el punto final a la obra en una serie de arpeggios (c.189-196) que de manera muy enérgica, forman el término del movimiento junto con el motivo del tema presentado al inicio del movimiento.

Tocata en Sol Mayor BWV 916

J.S. Bach (1685-1750)

La *Toccat*a en Sol Mayor BWV 916 en relación a la vida de J.S. Bach

En pleno siglo XXI, aun existe fascinación por parte del mundo musical hacia la compleja música de J.S. Bach, sin embargo es una cuestión difícil de abordar. Esto se debe a la distancia temporal existente, a lo que se suma el cambio de paradigmas y estéticas predominantes. Lo que generalmente llega a nosotros como la música de Bach, es algo distorsionado. Hay una tradición vasta y amplia en la música occidental, donde aún la tradición oral juega un papel importante en este quehacer humano. No conocemos cabalmente lo que Bach expresó musicalmente en vida, más que por su música escrita, los tratados de la época, biógrafos, músicos y teóricos que han dejado testimonio del pasado. Ahora resulta simple escuchar la concepción musical de muchos compositores contemporáneos, y es gracias a la existencia de las grabaciones musicales donde incluso el compositor es el mismo intérprete. Es por ello que la presente *toccat*a aquí analizada, es abordada en principio contextualizando los instrumentos para los cuales fue compuesta, las usanzas y “arcaísmos” de la estética barroca, incluyendo lo necesario en este apartado, sobre J.S. Bach y su obra.

La creación de una de las más extensas obras en la historia de la música occidental le pertenece a Bach. En su tiempo no gozó del reconocimiento que le vendría en 1829 al redescubrirlo Mendelssohn en el romanticismo. Wagner, Schumann y otros románticos valoraron también esta música y fue así, como Bach encontró un lugar privilegiado convirtiéndose en un canon ejemplar, aunque fuera de su época. El motivo que distorsionó la figura de Bach después de muerto surgió de las corrientes románticas en los escritos como los de E.T.A. Hoffmann quien lo ubicó también como una figura mítica en la historia de la música. Hoffmann esbozó una historiografía musical donde las figuras que colocó cumplían con un destino histórico necesario (una idea de corte hegeliano).

Franz Liszt fue uno de tantos músicos que buscaron durante el Romanticismo nuevas vías de expresión en el conocimiento de la música del pasado, con el objeto de nutrir su aprendizaje en lo compositivo, técnico e interpretativo. Liszt al igual que Ferruccio Busoni transcribió al piano preludios y fugas para órgano. La música de Bach volvió de esta manera a escucharse en las salas de concierto debido al interés que mostraron varios compositores románticos que ya no desdeñaron esta culminación de la era del contrapunto.

La música de Bach no se interpretó al piano en su tiempo. En la época de Bach ya existía el pianoforte (s. XVIII). Bach tuvo la oportunidad de tocarlo, pero realmente no lo utilizó ni fue de sumo interés para él. Los instrumentos de tecla utilizados por el compositor fueron el órgano (propio de los grandes espacios dentro de las iglesias), el clave, espineta o virginal y clavicordio. Los últimos tres se diferencian por el número de manuales.

Las primeras obras para teclado conservadas de Bach son las *toccatas*, y destacan entre ellas, las *Siete toccatas para instrumento de tecla*. Es difícil saber si éstas son realmente algunas de sus primeras composiciones. Sin embargo, hay muchos antecedentes que parecen señalar una tendencia hacia el gusto por la improvisación y la composición de preludios, fantasías o *toccatas* en un gran periodo que abarca desde de 1700 hasta 1717, mientras vivió en Mühlhausen y Weimar.

Toccatas viene del italiano: *toccare*, es decir tocar. Eran obras de forma libre, destinadas a mostrar la destreza manual en los instrumentos de tecla.⁵ En el caso de Bach, en el Barroco tardío, las *toccatas* contienen varios movimientos (como las que fueron compuestas para clave u órgano). Es común encontrar cohesionado el contraste presente en la improvisación más o menos libre, junto al tratamiento estricto y “limitado” de la polifonía dentro de este tipo de obras.⁶ Generalmente incluyen una introducción, un adagio y una fuga.⁷

Bach compuso la *Toccatas* en Sol Mayor BWV 916 entre 1706-1710, junto con las *toccatas* BWV 912, 913, 914 y 915. Posteriormente compuso el resto de las *Siete toccatas para instrumento de tecla* entre 1709-1712, es decir, la BWV 910 y 911. La discrepancia cronológica en el BWV no corresponde a Bach, pues él no fue quien ordenó su obra para ser publicada de este modo, es uno de los muchos intentos posteriores por organizar un catálogo que permita su estudio. El catálogo fue hecho casi dos siglos después de la muerte del compositor por Wolfgang Schmieder quien tituló su recopilación como *Bach Werke Verzeichnis*. De ahí las iniciales y los números.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach una población de Turingia (Alemania) el 21 de marzo de 1685. Perteneció a la cuarta generación de una familia dedicada por entero a la música y cuyos antecedentes se remontan hasta 1530. Bach demostró con aquella tradición musical notables habilidades en el órgano y el clave, sumado su conocimiento exhaustivo de la técnica de la flauta, oboe, violín, violonchelo, laúd y viola da gamba. Su música plantea problemas técnicos a los instrumentistas, de modo que estudiarle es bastante didáctico, a la par de su enorme genio compositivo demostrado en cada obra. Esta es la herencia de un saber profundo en la música, hasta en la afinación y construcción de instrumentos musicales de acuerdo a las teorías de su tiempo. La *toccatas* BWV 916 fue compuesta con todo este cúmulo de conocimientos. Las ideas que presentó Bach en esta obra, muestran la relación del compositor con otros instrumentos, e incluso con la orquesta.

A continuación se muestra el perfil biográfico que abarca los años cercanos en que fue compuesta la *toccatas*. Entre estos años Bach transitó por tres ciudades. En 1703 Bach fue nombrado organista de la Neukirche de Arnstadt. Posteriormente en 1707 fue nombrado

⁵ Caldwell, John. “Toccatas.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley. Nueva York: Macmillan Publishers Limited, 1980, tomo 3, págs. 18-20.

⁶ Gago, Luis Carlos. *Bach*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1995, pág. 73.

⁷ Caldwell, John. *Op. Cit.*

organista de la Blasiuskirche Mülhausen. El 17 de octubre de ese mismo año se casó con Maria Barbara. Y hacia 1708 fue nombrado organista y músico de corte del duque Wilhelm Ernst en Weimar para después convertirse en *Konzertmeister* en 1714.

Bach siempre logró encontrar trabajo en dos ámbitos: tanto en las cortes como en la iglesia luterana. Aprobó las pruebas necesarias en cada lugar demostrando su destreza y su genio en todas las áreas. Conoció bastante bien los estilos musicales extranjeros pertenecientes a Francia, Italia e Inglaterra; esto significa que él fue un músico de síntesis, también llamado por Luis Carlos Gago: “un crisol cultural”.⁸

Es relevante la anécdota biográfica que retrata a un Bach joven, copiando a la luz de una vela e incluso la de la luna, las partituras de música nueva en Italia que le llegaban a su hermano y tutor Johann Christoph (alumno de Pachelbel). A Bach no se le permitía que tuviera esa música para no ser influenciado de una manera poco positiva. Bach fue descubierto y perdió su copia de dicha música.

En vida a Bach se le consideró un gran músico pero obsoleto en las usanzas, incluso se le despreció por su complejidad. La tendencia que dominó fue la vuelta a la simpleza de la monodia acompañada, Bach fue en contra de dicha tendencia y ello generó desinterés sobre su música en esa época. La nueva música la estaban construyendo sus hijos, entre otros músicos. Un ejemplo específico de lo que estaba sucediendo después de Bach fue su hijo Carl Phillip Emanuel, quien utilizaba el estilo homófono armónico, que se consolidaba dentro de la ópera y la música instrumental.

En cuanto a la estética:

Tal vez no fuera una pura casualidad que la teoría de los afectos se prodigara principalmente dentro del mundo germánico, o lo que es igual, en aquellos países en que se desarrolló en mayor medida la práctica instrumental. Dicha doctrina aspiró a sentar las bases de la autonomía del lenguaje musical, de manera que éste fuera capaz de competir con el lenguaje verbal a la hora de suscitar afectos en el ánimo del hombre, aun cuando lo hiciera en un terreno diferente, empleando tan sólo medios e instrumentos propios del lenguaje musical...

Conforme al espíritu racionalista-cartesiano que impone sus dominios a lo largo y ancho de la cultura del siglo XVII, el arte y el sentimiento no disfrutaban de autonomía per se ni cumplen ninguna función esencial en la vida humana; simbolizan tan sólo formas inferiores de cognición. En las clasificaciones jerárquicas de las artes se halla a menudo la música en el último lugar, mientras que a la poesía se la sitúa en el primero. Ahora bien, este privilegio concedido a la poesía no se corresponde con el hecho de que se le reconozca un mayor mérito artístico, sino que se debe, más bien, a su mayor

⁸ Gago, Luis Carlos. *Bach*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1995, pág. 10.

contenido conceptual y didáctico. La música se dirige a los sentidos, en particular al oído; la poesía, por el contrario, a la razón siendo esta realidad en última instancia, la que constituye la causa de la supremacía de la poesía sobre la música.⁹

Si, en los ámbitos de las culturas francesa e italiana del siglo XVIII, los problemas más notables acerca de la música, de naturaleza tanto filosófica (en general) como estética (en particular), encuentran su modo más idóneo de manifestarse a través de las polémicas que el melodrama suscita, en el ámbito de la cultura germánica, sin embargo, problemas estéticos de orden análogo se hallan sobrentendidos en una significativa polémica que se desencadena sobre el valor del contrapunto. En dicha polémica el punto de referencia explícito o, más a menudo, implícito lo constituye la música de J.S. Bach...El objeto de discusión es...el estilo que deba asumir la música instrumental, es decir, si la superioridad radica en el contrapunto o en la melodía.¹⁰

J.A. Scheibe (músico y crítico germánico) opinó sobre la música de Bach en 1737 en un breve ensayo que expresó los motivos estéticos y culturales que descalificaron dicha música.

“El entrecruzamiento y la persecución entre las voces, el enredo polifónico y contrapuntístico y, en definitiva, el virtuosismo son condenados por Scheibe, no en nombre del corazón y del sentimiento –como más tarde hiciera Rousseau-, sino en nombre de la razón.”¹¹

El estilo galante se caracterizó por su sencillez, el sentimentalismo fácil y acorde a la razón, además del gusto por la melodía armonizada sin excesivas complicaciones. Dicho estilo condenó unánimemente el árido contrapunto pues lo consideraba incapacitado para imitar la naturaleza y para suscitar cualquier afecto o emoción, pues era algo perteneciente al pasado. Las reglas del contrapunto obstaculizaban la libre expresión de las emociones. La nueva concepción racionalista¹² de la música nace gracias a Vincenzo Galilei. La concepción anterior estaba a favor del contrapunto y pertenecía a la Edad Media. En el Renacimiento Galilei consideró más verdadera la monodia que la polifonía, porque la primera es más natural, es decir acorde con la naturaleza del hombre, sin los “artificios” de la segunda que no producen ningún efecto en quien la escuche debido a la confusión que producen varias melodías y afectos a la vez.

⁹ Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. España: Alianza Música. 2005. Págs. 184-185.

¹⁰ Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. España: Alianza Música. 2005. Págs.241-243.

¹¹ Idem.

¹² *Racionalismo: Toda doctrina filosófica que considera que la razón puede obtener conocimientos verdaderos.*

En este sentido se refiere a la teoría de la música tanto en el ámbito medieval como en el renacentista (nueva concepción racionalista).

Racionalismo. Enciclopedia Salvat. Francesc Navarro. Madrid: Salvat Editores, 2004, tomo 17, pág. 12939.

Bach se atenía a una rigurosa concepción pitagórico-teológica de la música. Esta visión es parte de la misma tendencia de Giovanni María Artusi, quien a principios del siglo XVII defendió (de los ataques de la “nueva música”) la polifonía, los contrapuntos dobles, las fugas por movimiento contrario y las composiciones cuidadosas, porque todas estas se pueden explicar y porque son encuadrables conforme a reglas codificadas y por tanto objetivas. Artusi polemizó entonces con Monteverdi que había perfilado un nuevo estilo en la música vocal donde predominaba la *sensibilidad* del individuo en la expresión de los afectos.

Bach recogió la tradición de Sweelinck, Frescobaldi, Johann Kuhnau, Buxtehude, Pachelbel, Böhm y Lubeck. Bach al haber seguido dicha tradición se ganó el mote de arcaico, a pesar de que también estuvo familiarizado con el estilo concertante de Vivaldi, la música de Albinoni y los hermanos Marcello. El estilo italiano de Vivaldi fue lo que consideró Bach al componer la *toccat*a BWV 916.

Análisis de la Toccata en Sol Mayor BWV 916

La *toccata* presenta tres movimientos a la manera de un concierto italiano. El tempo de los movimientos se alterna de la siguiente manera: rápido-lento-rápido. El carácter de cada uno, además de ser determinado por el tempo, es determinado por la tonalidad: *Sol Mayor-Mi menor-Sol Mayor*.

1er Movimiento:

“Comienza con una pieza que recuerda uno de los arreglos para teclado que realizaba Bach de los movimientos iniciales de los conciertos de Vivaldi.”¹³ El inicio presenta 3 elementos que desarrolla a lo largo del movimiento y que se encuentran presentes en los 7 primeros compases.

Figura 8. C. 1-7

En la figura 8 se muestran los números sobre cada elemento de desarrollo. El primero no es más que una simple escala y un arpeggio, que plantea el inicio de un movimiento armónico en I. El segundo es un *Tutti* hecho por acordes que descienden también en I. El tercero es un elemento de contrapunto invertible unido a una cadencia que genera inflexiones a otras tonalidades y al desarrollo de los mencionados 3 elementos nuevamente. La variedad ocurre cuando se incorporan nuevos elementos como la siguiente progresión:

¹³ Geiringer, Karl. *Johann Sebastian Bach La culminación de una era*. España: Altalena Editores, 1982, pág. 282.

Figura 9. C. 13-15



La llave en la figura 9, muestra una progresión que se incluye en otros momentos como en la figura 10, donde existe un puente (c. 27) que hace una inflexión hacia *si* menor:

Figura 10. C. 25-29

Puente

Progresión

Los timbres (como alegorías a otros instrumentos) varían de acuerdo a la presencia de ciertas melodías que cambian de registro, asumiendo un papel a veces protagónico, y en otras acompañando a algún otro tema más destacado. Dicha actividad de las voces sugiere distintos registros en el órgano, cambio de manuales en el clave, o diferentes partes de la orquesta. La repetición de lo visto anteriormente es lo que conforma este movimiento. Abajo se muestra un esquema que ejemplifica armónicamente estas secciones compuestas por los elementos analizados:

Tocatta en Sol Mayor BWV 916: 1er Movimiento					
Inicio (c.1-7)	Reiteración del material (c.7-18)	Reiteración del material (c.19-29)	Reiteración del material (c.29-39)	Sección de desarrollo con el primer elemento en 2 fases. (c.39-49)	Final (c.49-56)
Tónica I (3 elementos de desarrollo)	V (3 elementos de desarrollo + progresión)	vi (3 elementos de desarrollo + progresión)	iii (3 elementos de desarrollo + progresión)	Primera fase en vi Segunda fase vuelta a la Tónica I	Tónica I (2 primeros elementos de desarrollo)

2do Movimiento:

El movimiento está compuesto en *mi* menor. En apariencia es una pieza simple y breve. El *legato* y el *cantabile* son lo que le da vida a la polifonía. Aún persiste la idea del estilo italiano en el tratamiento del material que se muestra similar a una orquesta. La presentación de lo que podría considerarse casi un tema se encuentra en la voz superior justo después del *tutti* que abre el movimiento. El *tutti* es el acorde inicial que denota el carácter lírico y la tonalidad menor de la pieza. Esto es muy similar a la apertura de una orquesta dentro del género de concierto.

Figura 11. C.1-2

Adagio.

TEMA

Tutti

En la figura 11 puede observarse como “la orquesta” acompaña a la melodía principal en contrapunto a cuatro voces, donde las imitaciones van desarrollando la presentación de dicha melodía o tema (que no es estrictamente parte de un material fugado); aunque es fácil identificarlo por su estructura melódica que se modifica a lo largo de la pieza, pero no de manera sustancial.

En la figura 12 se muestra cómo el bajo toma el tema en el último tiempo del compás 7. En el compás 9 el tenor sugiere el tema. Ya en el compás 10, es la soprano la que lleva el tema hasta el compás 11, donde la contralto asume el protagonismo.



Figura 12. C. 5-13

En la figura 12 se aprecia la maestría de Bach en el contrapunto. Es claro que además de las relaciones entre las melodías, existe también una verticalidad armónica muy elaborada y que le da coherencia a las frases. El movimiento armónico que inicia en *mi* menor (c.7) culmina en el compás 13 a través de una progresión que termina en el segundo tiempo del compás en el acorde de *sol* mayor (una inflexión: V/III-III). Sin embargo, hay una cadencia rota en el compás 10 donde sucede lo siguiente: V/III-i. Es gracias a este enlace que se logra la progresión precedente en los compases 11-13.

Las inflexiones presentes en la pieza, siempre van a tonalidades cercanas. Algo notable ocurre en el compás 21-24 de la figura 13, donde puede observarse una zona donde termina tentativamente el movimiento en *mi* menor (c. 22) a través de una cadencia perfecta. Pero a partir de ese momento, la pieza gira y hace una inflexión a la dominante al anunciar el final con el V₂/V que finalmente resuelve en “dominante” de manera plagal.

Figura 13. C.21-24



3er Movimiento: Fuga (a 3 voces)

El ritmo ternario (6/8) y punteado dentro del tema, recuerda una *giga*.

Giga [Al., Fr. *Gigue*; Ing. *Jig*; It. *Giga*]. (1) Movimiento de danza barroco rápido en forma binaria que aparece como último movimiento de la suite madura. Los detalles del ritmo y textura varían en gran medida y se derivan de modelos italianos y franceses. La *giga* italiana presenta figuras tríadicas, de escalas secuenciales en valores regulares en 12/8 con un tempo presto. Su textura es principalmente homofónica y las frases se dividen en unidades de cuatro compases. Las versiones francesas son menos constantes y menudo incluyen ritmos punteados en compás binario (generalmente compuestos, pero también simples), síncopas, hemiolias y

ritmos cruzados. El tipo más influyente utiliza la imitación al comienzo de cada sección y posee extensiones de frase irregulares. Muchos compositores, especialmente en Alemania, combinaron elementos de dos escuelas. La danza nació en Irlanda e Inglaterra (...). En Alemania, la mayor parte de los compositores adoptaron la textura imitativa francesa (Froberger), estableciendo a menudo una relación más estrecha entre las secciones por medio de la utilización de una inversión del motivo inicial como sujeto de la segunda sección (...). Favorecieron con frecuencia el movimiento fluido en tresillos (Haendel, Bach). Las gigas escritas en compás binario simple suelen requerir la interpretación en tresillos (...).¹⁴

La fuga está compuesta en *Sol Mayor* y el tema está constituido por 3 elementos de desarrollo. La respuesta es tonal ya que modifica en algunas partes los intervallos que constituyen el tema, y sustituye algunas terceras por segundas o segundas por unísonos.

A partir de los 3 elementos de desarrollo presentes dentro del tema se construyen otras secciones a lo largo de la fuga. En la siguiente imagen se muestra el tema de la fuga.

Figura 14. C.1-3

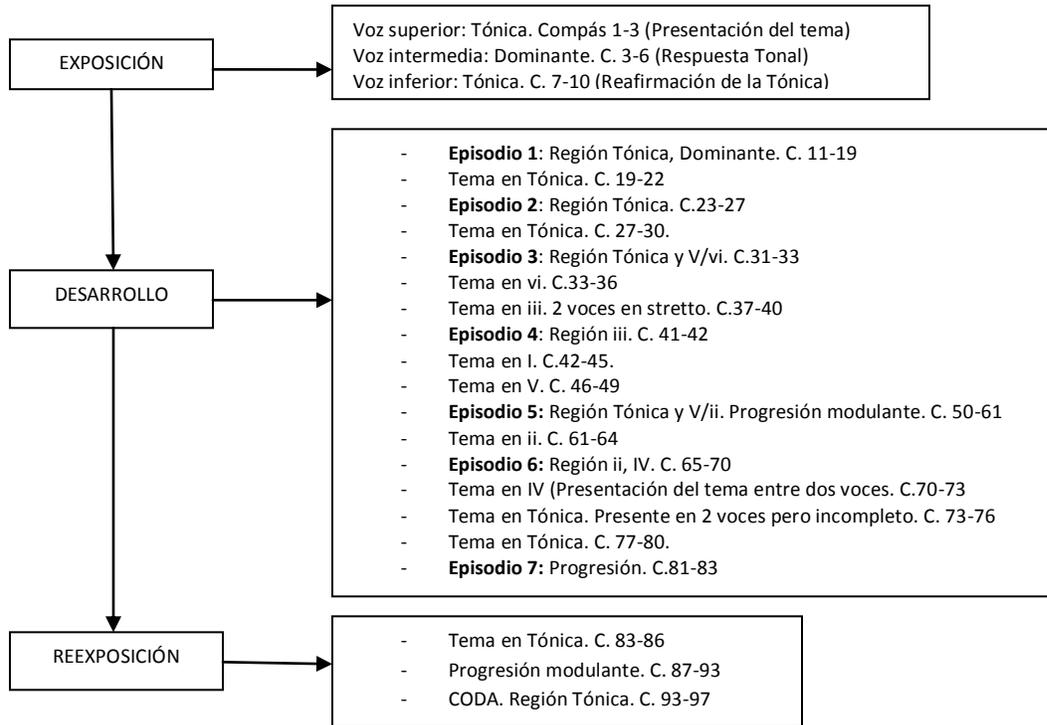
En la figura 14 los números indican los elementos de desarrollo. En la figura 15 se muestra un ejemplo del uso de dichos elementos en los compases 16-18.

Figura 15. C. 16-18

En este ejemplo se muestra la cabeza del tema en todas las voces, es decir; el elemento 1. En el compás 18 están presentes los elementos 2 y 3 en el bajo.

¹⁴ Randel, Michael. *Diccionario Harvard de Música*. México: Editorial Diana, 1997, págs. 473-474.

El siguiente esquema representa la estructura de la fuga.



A continuación se presentan una serie de puntos relevantes en cuanto a las regiones tonales dentro de la fuga.

- C. 22-23. Cadencia rota: V/V-vi.



Figura 16. C. 21-23

- Inflexión al vi en c. 33.



Figura 17. C. 33-34

- Inflexión al iii en c. 37: V/iii-iii.



Figura 18. C. 37

- Progresiones modulantes con contrapunto invertible. La primera se ubica en figura 18 del c.50-52, y la segunda aparece del c.52-54.



Figura 18. C. 49-54

- Inflexión al ii en c. 59.



Figura 19. C.57-62. En el compás 62 comienza el tema en ii.



- Cadencia a Tónica. C.73-74.



Figura 20. C.73-74

- Similitud entre c.41-43 y c. 81-83.



Figura 21.

Primera sistema: c.41-43

Segundo sistema: c.81-83



Las estaciones Op. 37 bis (1875-1876)

P.I. Chaikovski (1840-1893)

P.I. Chaikovski y “*Las estaciones*” Op. 37bis (1875-1876)

La vida de Piotr Chaikovski (1840-1893) transcurrió durante gran parte de la segunda mitad del siglo XIX. En este período, Rusia estaba bajo el imperio de los Romanov –Nicolás I (1822-55), Alejandro II (1855-81) y Alejandro III (1881-94)- y su situación política y social era la propia de una dictadura en la que el poder omnímodo correspondía al zar y a las grandes familias de la aristocracia terrateniente, que detentaban la riqueza y mantenían la esclavitud. En 1848, grandes sacudidas sociales estremecieron Europa: se difundió el famoso *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, y estalló una nueva revolución en Francia. Ante estos acontecimientos, Nicolás I, que había introducido ciertas reformas liberales, cambió el signo de su política e instauró un régimen represivo de fuerte carácter policíaco.

Por otra parte, los Romanov tuvieron que abandonar su política de expansión territorial en 1856 a raíz de la derrota de Rusia en la guerra de Crimea. La figura más positiva de todos ellos resultó ser la de Alejandro II, quien emprendió algunas reformas sociales, como a la manumisión de 22 millones de siervos mediante un decreto dictado en 1861, e inició la transformación de una economía agrícola a otra industrial, paso que había sido dado mucho antes en los países más desarrollados de la Europa Occidental. La cultura, que era privativa de las clases privilegiadas, empezó a extenderse con la creación de nuevas escuelas y la implantación de un régimen de libertad en las universidades.

Durante buena parte de la segunda mitad del siglo XIX la historia europea estuvo determinada por profundas convulsiones: la unificación italiana (1861), la fundación de la Asociación Internacional de Trabajadores (1864), la Revolución de 1868 y la subsiguiente implantación de la I República en España (1873), y la Comuna de París (1871) fueron algunos de los más importantes acontecimientos que agitaron la vida política de la Europa de esa época; a ellos se unió una pavorosa crisis económica, desencadenada hacia 1873 de manera generalizada en todo el continente. Pero fue acaso Rusia el país europeo donde la agitación social tuvo las más trascendentales consecuencias, en especial al extenderse de forma lenta pero progresiva el socialismo entre ciertos sectores de la intelectualidad rusa, cuyos integrantes lo difundieron entre las masas. En 1881, el zar Alejandro II caía asesinado por los llamados “nihilistas” sucediéndole su hijo Alejandro III, quien volvió a implantar un régimen basado en la represión política más feroz. A pesar de ello, no pudo cortar el proceso de gestación de la gran Revolución Rusa que culminaría de forma triunfante en 1917.

Chaikovski no manifestó realmente un marcado interés especial por la política ni adoptó actitudes directamente relacionadas con los acontecimientos que sucedieron a la sociedad rusa, si bien es cierto que gozó de la protección de la familia imperial y que Alejandro III le distinguió con altos honores. La vida de Piotr Chaikovski fue siempre ajena a la

preocupación social que demostraron otros artistas rusos contemporáneos suyos, como el caso de Tolstoi, y jamás estuvo vinculado a ningún movimiento de carácter político, social o religioso.

En el aspecto artístico, la Europa de Chaikovski fue testigo del ascenso en el terreno musical del Romanticismo, movimiento que se adentraría incluso en la música de nuestro siglo. A ello se unió en los países eslavos la búsqueda por los nacionalismos, que en ese momento estaban en su mayor apogeo. Los nombres de Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakov y Borodin figuran entre los colegas rusos de Chaikovski más representativos de dichas aspiraciones. En el resto de Europa destacan Brahms, Wagner, Grieg, Bizet, Verdi, Saint-Saëns, Dvorák, Berlioz y Liszt.

En el terreno del pensamiento y de la creación literaria hubo una efervescencia especialmente interesante en esta época: figuras tan importantes como Nietzsche, Dostoievski, Rimbaud, el ya mencionado Tolstoi, Galdós, Baudelaire o Zola -por citar sólo algunos ejemplos- escribieron sus obras al mismo tiempo que Chaikovski en su punto álgido -la primera gran exposición impresionista tuvo lugar en 1874-, mientras que Rodin revolucionaba la escultura y Antonio Gaudí creaba su prodigiosa arquitectura.

Chaikovski fue un compositor plenamente europeo sin dejar por ello de ser genuinamente ruso. Sus lecturas, sus constantes viajes por todo el continente y su educación contribuyeron a que se impregnase de la atmósfera convulsionada pero enormemente creadora de la Europa de su tiempo.¹⁵

“Entre 1869 y 1875 la carrera de Chaikovski como compositor se consolidó definitivamente. Un considerable número de obras suyas vieron la luz durante este período entre ellas, *Romeo y Julieta*, El cuarteto de cuerda n.º 1, Op.11, la ópera *Ondina* (cuya partitura destruiría más tarde), el famoso Concierto n.º 1 para piano y orquesta, la Segunda y Tercera Sinfonías y la ópera *Vakula el herrero*. En 1872 fue nombrado Crítico del *Russki Viedomosti*, tarea que desempeñó hasta 1876.”¹⁶

En el período en el que Tchaikovsky compuso *Las estaciones* (1875-1876), también se ocupó de la creación de otras obras que tuvieron éxito en otros géneros además del piano solo. Los antecedentes exitosos por lo menos en Rusia, se dieron con obras como *La tempestad*, el Segundo cuarteto para cuerdas y *Oprchnik*. Previo a *Las estaciones* es el Concierto no.1 para piano, el cual le causó ciertas dificultades al crearlo pues el compositor argumentaba falta de inspiración e ideas. Cuando por fin lo terminó y mostró a sus colegas Hubert, Kashkin y Rubinstein en la Nochebuena de 1874, fue despreciado por Rubinstein quien consideró el concierto como una obra imposible técnicamente como en su estructura,

¹⁵ Ruiz Silva, Carlos. “Piotr Chaikovski”. *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Juan Salvat (Dirección) México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, tomo 10, págs. 84-85.

¹⁶ Ruiz Silva, Carlos. “Piotr Chaikovski”. *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Juan Salvat (Dirección) México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, tomo 10, pág. 90.

y lo calificó como vulgar y carente de originalidad. Rubinstein se ofreció a interpretarlo siempre que Chaikovski revisara la obra de acuerdo a su crítica; aunque el compositor se rehusó a modificarlo. Ya en enero de 1875 compuso *Serenata de la melancolía* para violín y orquesta. Es de esta manera como Chaikovski entró en una nueva etapa compositiva lejos de los tintes nacionalistas apostando por las corrientes que triunfaban en la Europa de aquel entonces. En el 13 de agosto de 1875 Chaikovski terminó la composición de su Tercera Sinfonía y continuó con la creación de *El lago de los cisnes*. Tras asistir a la presentación en París de *Carmen* de Bizet, compuso *Danza española*, que incluyó como un número más dentro de *El lago de los cisnes*. Este hecho lo hizo alejarse más de la veta nacionalista que explotaban los compositores rusos. Es en 1876 cuando terminó la composición de su Tercer Cuarteto. Conoció también a Franz Liszt quien reconoció el talento de Chaikovski y tuvo oportunidad de saludarle durante la presentación en Bayreuth de *El anillo del nibelungo* de Wagner. Para el año de 1877 le esperaban los estrenos de muchas obras extensas y la cosecha del reconocimiento respectivo.

Las estaciones surgieron cuando Chaikovski escribió una pieza mensual durante 1875, y dichas piezas fueron publicadas durante 1876 en la revista musical *Novelliste*. Esto le dio la oportunidad a Chaikovski de mantener su prestigio como compositor y de darse a conocer sin dificultad ante las personas que no podían asistir a sus conciertos en las grandes ciudades. Para A.E.F. Dickinson en “The Piano Music”¹⁷ la textura de la música es bastante pesada, todo está planeado de manera bastante convencional y técnicamente le resulta simple. También en 11 casos encuentra la forma ABA, y considera muchas veces innecesaria la repetición. La pieza que para Dickinson no tiene relevancia es *Marzo (La canción de la alondra)*. Sin embargo *Noviembre* es trascendente debido a la caída de nieve al final de ésta pieza. *Diciembre* como una pieza navideña le parece el estilo más soso de Chaikovski. Otros textos califican *Las estaciones* de otra manera: “(...) sus páginas son breves y en ellas ocupan un lugar preferente la nostalgia y el intimismo, si bien no faltan momentos llenos de luz y alegría (*Julio, Agosto*). Tal vez las dos piezas más hermosas sean las dedicadas a los meses de *Marzo*, con su *Canción de la alondra*, y *noviembre*, que ofrece una evocación de la nieve a través de la *Troika en traîneau*.”¹⁸ En lo personal elegí *Marzo, Mayo* y *Octubre* porque su estructura y planteamiento temático me parece bastante equilibrado para incluirlas dentro de mi programa.

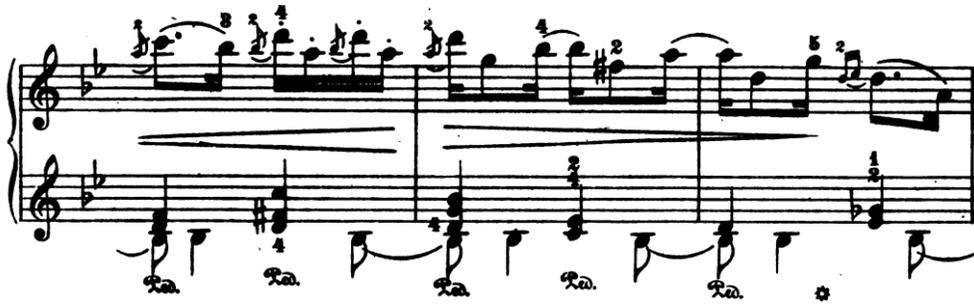
La estética romántica le dio a la música un papel predominante como la reina de las artes debido a su poder como lenguaje autónomo de los sentimientos. Sin embargo es asemántica puesto que no afirma ni niega nada, pero es asumida como una nueva dimensión que adopta una misión reveladora de verdades de otro modo inaccesibles al hombre. En este terreno se

¹⁷ Dickinson, A.E.F. “The Piano Music”. *The Music of Tchaikovsky*. Abraham, Gerald (ed.) Nueva York: W.W. NORTON, 1974, págs. 114-123.

¹⁸ Ruiz Silva, Carlos. “Piotr Chaikovski”. *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Juan Salvat (Dirección) México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, tomo 11, págs. 15-16.

concibe a la música de manera filosófica, autores como Hegel, Schelling, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche adoptaron la música como elemento esencial e integrante de sus respectivos sistemas especulativos y estéticos. Para Schelling el arte es la representación de lo infinito en lo finito, de lo universal en lo particular, objetivación de lo absoluto en el fenómeno. Para Schopenhauer es la objetivación directa de la voluntad porque mientras las otras artes producen sombras, la música produce ideas. Por ello la música instrumental se vuelve el vehículo de máxima expresión humana lejos de la palabra, para poder hablar su propio lenguaje y no estar condicionada por algo que le es ajeno. Es decir, que tiene elementos para representar el mundo sin palabras. Sin embargo la combinación de la música con otras artes es contemplada también como la superación de los compromisos impuestos por un solo arte, con el fin de alcanzar una expresión más completa, lo cual genera la división entre música “pura” y “programática” (con exponentes como Berlioz y Liszt). La música converge con otras artes (principalmente la literatura y en específico la poesía) pero bajo el dominio de la música.¹⁹

¹⁹ Fubini, Enrico. *Estética de la música (trad Esp. Francisco Campillo)* Madrid, España: A. Machado Libros, 2008, págs. 121-127.



El ritmo lento con la indicación de *Andantino espressivo* señala el fin del invierno en este mes. Del c.23 al 25 se muestra el tema del inicio de la pieza en disminución, anunciando la vuelta a la sección A en el c. 31. Abajo se ejemplifica lo dicho en la figura.



Figura 24. C. 21-25

En los compases del 39-46 se presenta una reiteración más del tema que concluye la pieza. Quizá es por estas reiteraciones por las cuales se critica la falta de ingenio a Chaikovski en la composición de *Marzo*. Sin embargo, el desarrollo y la imitación del canto de la alondra me parecen adecuadamente simples. A principios del año 2012, tuve oportunidad de conocer algunas aves de este tipo y constatar la similitud de su canto con la expresión de esta pieza.

La dificultad de esta pieza radica en resaltar durante la interpretación la textura que se genera a partir de los planos sonoros existentes (bajo, armonía y melodía). Las dificultades técnicas surgen en relación al *legato* y la necesidad de destacar la melodía que se contrapone con una base armónica sencilla.

MAYO: Las noches de mayo. Op. 37 bis No.5 Las estaciones.

Es este otro caso de forma ABA, donde la estructura se construye por una idea sumamente básica: tensión-reposo. Los *tempi* presentes en *Mayo* son: sección A (*Andantino*), sección B (*Allegro giocoso*), sección A (*Andantino*); es decir, reposo-tensión-reposo. Por ello en cada tempo existe una métrica y una armonía específicas: sección A (9/8)+ región I (*sol* mayor), sección B (2/4)+ región V, sección A (9/8)+ región I.

La primera frase denota esta tendencia en el ritmo, armonía y melodía en los compases 1-4. En la figura 25 puede observarse cómo la melodía descansa en el segundo acorde del primer compás, de un V-vi, de modo que también la ligadura marca rítmicamente la sensación ya descrita en lo armónico.



Figura 25. C. 1-4

En el c. 9-10 (figura 26), surge un acorde extraño a la tonalidad (*si* bemol mayor), que bien puede ser considerado de dos maneras: como vi del homónimo menor de la dominante, o III del homónimo menor melódico de la tónica (*sol* menor).



Figura 26. C. 9-10

Dado que toda la sección A presenta un ciclo donde el reposo absoluto llega en la aparición de la tónica al final, es fácil resumirla de la siguiente manera: V-I. Esto es porque la constante presencia de la dominante genera una aparente estabilidad que sólo se ve rebasada por la resolución a tónica.

La sección B oscila armónicamente entre la región de dominante y su relativo menor. El motivo que desarrolla toda la sección se presenta en los primeros cuatro compases (figura 27).

Figura 27. C. 20-23

Esta sección aborda en principio el relativo menor de la dominante, posteriormente la dominante. En este punto se presenta un pedal en *la* que ubica la dominante como región tonal principal. Sin embargo la tonalidad principal de la pieza es *sol* mayor. Todo esto es previo a un puente (en la figura 28, c.42-45) que resuelve en el *poco meno mosso* y que hace una inflexión al III de la dominante o bien al V del relativo menor de dominante.

Figura 28. C. 40-45

El *tempo I* se presenta como consecuencia natural de cambiar la función de *fa* sostenido mayor como tónica a dominante de *si* menor. La reiteración del material visto en la primera parte de la sección B, se da en los compases 59-67. Es en esta zona de la pieza donde es relevante la armonía del compás 63 que presenta el $vii^{\circ}7/V$ de *sol* mayor (tónica), puesto que se marca varias veces el *do* becuadro en la partitura indicando la tonalidad que será abordada en la próxima sección. Ya en el *ritardando* se muestra la vuelta a la tónica (c.67) a través de una sucesión melódica cuyas alteraciones resuelve por cuartas desde *mi-la-re* hasta *sol*.

La sección A se repite íntegra, salvo por la conclusión en los compases finales (c. 86-88) que muestran la cadencia final junto al retraso del acorde que resuelve a tónica.

OCTUBRE: Canto de otoño. Op. 37 bis No.10 de Las estaciones.

Compuesta en *re* menor, con forma ABA, esta pieza presenta su primera gran sección en los compases 1-21. En esta parte, de los compases 17-21 existe un puente (breve paso por acordes del relativo mayor) que enlaza con la sección B (c.22-33) y una vez más se presenta A'.

La sección A' se diferencia de la A por la ausencia del puente; que es compensado por la sección conclusiva (c.50-56) y que de modo plagal termina la pieza en tónica después de la última aparición de acordes de *iv*.

En esta pieza la dificultad radica en destacar una melodía entre los distintos planos sonoros que se presentan. Es por ello que la indicación *Andante doloroso e molto cantabile* fue escrita por Chaikovski, para poder recrear el carácter de la pieza, que tiende a la melancolía con una lírica ascética propia de la impresión de un otoño.

La primera frase de la pieza (c.1-9) evoca lo antes dicho con una estructura armónica simple que muestra una tonalidad estática (*re* menor) salvo por la constante presencia del *iv* y su dominante (c. 2-3 y 6-7). Del compás 9-12 se presenta la misma frase con la melodía en el registro del tenor y un contracanto que le da mayor dinamismo a esta frase. Es así como el tejido en apariencia polifónico, se vuelve técnicamente complicado y lleno de sutilezas (véase en la siguiente página la figura 29).

La sección B se muestra mucho más libre, dado que las figuras rítmicas indican un mayor movimiento y la armonía del *iv* y *VI* de *re* menor es una constante que genera una diferencia en contraste con el oscuro carácter de la sección A (véase la figura 30).

Esta pieza posee la cualidad de parecer sumamente lírica, pero su estructura es bastante cuadrada y básica. A pesar de ser muy cómoda la distribución de la música en el teclado, es necesario lograr una sonoridad adecuada y para ello se necesita mucha precisión en el toque.

Figura 29. C.1-13

This musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with trills and slurs, and a bass line with chords and single notes. The second system includes a *poco cresc.* marking and continues the melodic and harmonic development. The third system features a *dim.* marking followed by a *p marcato* section with more pronounced rhythms. The fourth system concludes with a *poco più f.* marking, indicating a slight increase in volume.

Figura 30. C. 20-26

This musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts with a *poco cresc.* marking and contains complex melodic lines with many slurs and trills. The second system continues this intricate melodic and harmonic texture. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a supporting bass line.

Música para niños Op.65

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sergei Prokofiev y la génesis de *Música para niños Op.65*

Prokofiev pertenece a una generación de músicos de la antigua Rusia. Fue un compositor soviético y glorificador del régimen comunista. Su obra está marcada por la adscripción a una doctrina política que le causó una problemática personal debido a los acontecimientos políticos que vivió (la Revolución Rusa y las dos guerras mundiales) además de los viajes que tuvo que realizar al extranjero durante su vida. El desconocimiento acerca de su música se debe a la guerra fría. Sin embargo en el plano estético su obra contiene una unidad admirable, aun a pesar de mezclar su arte con las ideologías políticas de su tiempo.

La música rusa con sus rasgos característicos nació en la complejidad los siglos X y XI. Sin embargo, a partir del siglo XII entró en declive. El arzobispo Turovski la consideró una emanación del infierno y la prohibió. Los artistas pudieron elegir entre la huida y la deportación. Posteriormente la verdadera tradición musical se presentó en el ámbito popular, poco a poco se filtró dentro de la aristocracia. El zar Miguel, primero de los Romanov, llamó a algunos cantantes franceses y alemanes y protegió a los primeros clavicembalistas. Sin embargo, su hijo, el zar Alexis, siguiendo los pasos del arzobispo Turovski, decretó la destrucción total de los instrumentos musicales. Finalmente, Pedro I el Grande abrió las fronteras al arte musical y Glinka redescubrió el folklore, única fuente de inspiración nacional, e introdujo en la música rusa el tema popular e histórico.

El nacionalismo en Rusia fue consecuencia de una situación histórica. Rusia se igualó a Prusia e Inglaterra en lo militar y lo diplomático. Era lógico que su cultura buscara en sí misma un nuevo vigor. La corriente nacional y revolucionaria de los compositores autodidactas del Grupo de los Cinco fue seguida por una serie de músicos que gustaban de las estéticas extranjeras, los más célebres de los cuales fueron Chaikovski, Liadov, Glazunov y Scriabin. La mayor parte de ellos tuvieron un importante papel en la formación de Prokofiev: todos eran considerados músicos “tabú” cuando Sergei ingresó en el conservatorio.

“Sergei Prokofiev, al que se ha calificado a la vez de revolucionario y de neoclásico, supo fundir las formas tradicionales, los acentos románticos y ciertos préstamos del lenguaje contemporáneo en el seno de un estilo perfectamente personal.”²⁰

La formación musical de Prokofiev se inició en un hogar musical con su madre Maria Grigorievna quien era una buena pianista. Prokofiev esperaba que su madre desocupara el piano para tocar y divertirse. A los 6 años gracias a las explicaciones de su madre, Prokofiev escribió su primera pieza para piano, un *Galop hindú* en *fa* mayor. Esta pieza no

²⁰ Pérez Adrián, Enrique. “Sergei Prokofiev”. *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Juan Salvat (Dirección) México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, tomo 15, pág. 18.

contenía el *si* bemol porque los dedos de Prokofiev no alcanzaban las teclas negras. La madre del compositor fue una excelente educadora que supo evitar los ejercicios aburridos, y ella, con considerables principios pedagógicos no impuso a su hijo más de veinte minutos diarios de enseñanza. Sin embargo, Prokofiev progresó rápidamente abordando obras sencillas de Mozart y las sonatas fáciles de Beethoven. Sus padres reconocieron la vocación de Prokofiev y lo enviaron a Moscú con un alumno de Tchaikóvski: Pomeranstev. Posteriormente tomó clases con Reingold Giler, quien asociando la enseñanza teórica y la composición libre permitió a Prokofiev desarrollar su personalidad. A los 14 años ingresó al Conservatorio de San Petersburgo y a los 18 años recibió un diploma de artista libre. Cuando joven, fue considerado un revolucionario por sus ideas intransigentes aunque sus predilecciones musicales no le llevaran por el camino del modernismo. Sus compositores favoritos eran Chaikovski, Wagner y Grieg. Ganó el Premio Rubinstein en el Conservatorio. A los 25 años ya era un compositor exitoso con su segundo concierto para piano y orquesta. Fue un eminente pianista que supo combinar la tradición de ser un gran compositor a la vez de un gran intérprete.

El periodo creativo que tuvo Prokofiev entre 1934 y 1940 fue mucho más productivo que el periodo anterior (1924-33); donde es notable en el primero la generación de una mayor cantidad de obras soviéticas (27) que de las obras extranjeras (18). En el ya mencionado período de 1934-40, Prokofiev “trabajó con interés y entusiasmo en temas de la historia revolucionaria (cantata, opus 74, *Semyon Kotko*), en motivos tomados de la poesía popular y la leyenda (*Zdravitsa*, *Canciones de nuestros días*, *Cenicienta*) y en temas heroicos de la historia del pueblo ruso (*Alexander Nevsky*).”²¹

Fue en esta etapa que el compositor volvió a la sonata para piano, añadiendo tres largas sonatas a la lista de sus composiciones. Prokofiev causó controversias con su música nuevamente. Mientras *Canción Sinfónica*, los *Retratos* de *El Jugador* y el concierto para piano no. 5 habían desconcertado al público, *Semyon Kotko*, *Romeo y Julieta* y *Alexander Nevsky* provocaron una verdadera tormenta de discusiones, disputas y argumentaciones. La nueva manera de componer de Prokofiev generó polémica por sus marcadas tendencias ideológicas y su retorno a la construcción clásica y tradicional del concierto, además de la utilización de formas musicales ortodoxas.

Prokofiev por años había sido considerado un decidido opositor del romanticismo, pero el concierto marcó el retorno a las tendencias líricas y románticas de su primera juventud.

Prokofiev se interesó en la creación de música bajo los conceptos de simpleza y claridad, es decir *Música para niños*. El compositor sabía muy bien que un auditorio juvenil no

²¹ V. Nestyev, Israel. *Colección de los grandes músicos, Prokofiev*. Buenos Aires: Ed. SCHAPIRE S.R.L. 1960, pág. 168.

aceptaría nada forzado ni artificial. El opus 65 resultó ser aquella música que cumplía con sus ideales. La obra contiene 12 piezas para piano de diversas características.

Prokofiev buscó un estilo original ruso a la manera de los Cinco. Dicho estilo se hizo presente en muchas canciones para coro sobre textos soviéticos y en la *Música para niños* (*Atardecer, La luna transita sobre las praderas*). “El compositor crea aquí melodías originales en el espíritu nacional, a veces acentuando deliberadamente su negativa a abandonarse a la imitación.”²²

Según la ideología cultural soviética, los niños eran casi el público más importante para las artes, ya que eran la esperanza del futuro comunista. Los escritores, cineastas, directores y compositores eran instados a crear obras destinadas a ellos, porque el arte podía usarse para acusar a los niños en los ideales necesarios para la creación de un fuerte Estado soviético.

De cualquier manera a Prokofiev le resultaba muy natural escribir música para niños debido a su gusto por los cuentos de hadas y a su singular comprensión de la forma en que los niños veían el mundo. Estas cualidades lo convertían en un creador extraordinariamente dotado del arte para la joven generación.

Música para niños tuvo un gran éxito. Las doce pequeñas piezas son reminiscentes de las traviesas piezas tempranas para piano como *Suggestion diabolique* o las cuatro piezas del op.3, aunque son de textura más transparente, menos disonantes y de armonía más simple. “Lo que hizo que Prokofiev exhibiera tanta maestría al escribir música para niños fue su comprensión instintiva de que debía ser sencilla, inesperada y pictórica. Unos años más tarde en 1941, recicló siete de esas doce piezas para piano en una Suite infantil para pequeña orquesta titulada *Un día de verano*.”²³ El regreso de Prokofiev a Rusia buscando un ambiente más familiar que no le distrajera tanto como el caos de las giras y le permitiera componer con mayor soltura, le dio frutos sin duda en este periodo creativo.

Los modelos previos que anteceden a la creación de *Música para niños* fueron hechos por Schumann con su *Kinderszenen* y Chaikovski con su *Album para la juventud*. La diferencia es que Prokofiev trata el impresionismo dentro de esta obra. El ideal del compositor es expresar el máximo pensamiento musical con el mínimo número de notas. Sin embargo, el objetivo principal al abordar esta música es el dotar a los niños de recursos técnicos básicos de manera lúdica.

²² V. Nestyev, Israel. *Colección de los grandes músicos, Prokofiev*. Buenos Aires: Ed. SCHAPIRE S.R.L. 1960, pág. 174.

²³ Robinson, Harlow. *Sergei Prokofiev*. Argentina: Javier Vergara editor, 1987, pág. 328.

Análisis de *Música para niños* op. 65

1.- *Mañana*.

Andante tranquilo

Figura 31. C. 1-3

En los primeros 3 compases de esta pieza, se presentan los elementos que desarrollan el discurso de esta sencilla estructura binaria en *do* mayor. Además dichos elementos (marcados con las llaves) son recursos técnicos que sugieren una sonoridad distinta debido al ataque. El primer elemento se trata de notas apoyadas dentro de un acorde. El segundo elemento busca la conducción de una línea melódica en *legato* y es preciso lograr un salto que evite acentos innecesarios, ya que la ligadura se escribió con ese objetivo. Finalmente el tercer elemento muestra una horizontalidad semejante a la de un coral, por lo que es necesario hacer sonar con precisión todas las notas de dicha estructura conduciendo la línea que les es propia.

En la figura 32 la dificultad radica en mantener la conducción melódica en la mano izquierda mientras la derecha realiza un acompañamiento que requiere también, un cuidado especial, dado que se repiten notas y debe ser uniforme al tocarse. Este pasaje se invierte y propone más adelante una conducción melódica en la nota superior de una serie de acordes, a la par de que la mano izquierda realiza el acompañamiento presentado en este ejemplo.

mf gravamente

Figura 32. C. 10-12

2.- El paseo.

Figura 33. C. 1-11

PIANO

mf

Allegretto

dolce

Los primeros 11 compases definen el concepto de la pieza a través del *legato* y de la conducción melódica tanto de la mano derecha como de la izquierda en el bajo. Los saltos melódicos en la mano derecha junto con las indicaciones del ataque (guión) buscan un propósito expresivo que da coherencia y continuidad a la frase que respira dentro de sí misma. La mano izquierda implica un bajo melódico que muestra con arpeggios la armonía presente en esta pieza compuesta en *do* mayor. Las alteraciones presentes en esta pieza oscilan entre *do* mayor y *sol* mayor (región de dominante) con su acorde napolitano y su sexto grado armónico.

La estructura es muy similar a la de la pieza anterior, también binaria con la reiteración final del inicio. En el ejemplo inferior se muestra otro recurso que precisa atención en la realización del acompañamiento de segundas y terceras junto con el bajo. Generalmente los niños no alcanzan una octava con facilidad, lo cual requiere de precisión y control de la distancia que existe entre los elementos de la mano izquierda. La mano derecha continúa su tarea en la conducción melódica de dos elementos que se complementan, hasta que ambas manos participan en un diálogo que sólo se propicia a partir de la correcta realización de la melodía que presenta gran cantidad de ligaduras.

Figura 34. C.19-25

3.- *Cuento de hadas.*

Figura 35. C. 1-6

El bajo de esta pieza en *la* menor, es una célula que junto con la melodía, desarrolla un pequeño cuento cuya temática únicamente se modifica al intercambiar la actividad de las manos. Esto ocasiona una serie de pequeñas variaciones o materiales en apariencia contrastantes. Lo que resulta relevante es la conducción melódica marcada por las ligaduras de fraseo, además de las articulaciones que son las que dan en un momento determinado de la pieza, mayor sensación de dinamismo o momentos de tensión (aunado todo a las dinámicas). Por ello, es importante mantener un toque diferenciado tanto de las articulaciones como de los planos sonoros correspondientes a cada mano. La tensión y distensión armónica se manifiesta dentro de las melodías y en intervalos que debido a sus cualidades otorgan dicha expresión tonal.

4.- *Tarantela.*

La *tarantella* [It.] es una “danza folklórica del sur de Italia que toma su nombre de la ciudad de Taranto (no, como suele decirse, de la tarántula o de una danza para curar su picadura). Está escrita en compás de 6/8 rápido, con una aceleración del tiempo y con cambios de mayor a menor. La utilizaron varios compositores del siglo XIX (Chopin, Liszt, Heller, Weber), a menudo como una pieza con constantes semicorcheas (o tresillos de semicorcheas en compases simples) y de cierta dificultad técnica.”²⁴

La anterior descripción encaja perfectamente en la composición de Prokofiev, dado que inicia en *re* menor y en su sección media cambia al modo mayor, y termina en modo

²⁴ Randel, Michael. *Diccionario Harvard de Música*. México: Editorial Diana. 1997.

menor. Las dificultades técnicas de esta pieza tienen relación con la precisión de ambas manos puesto que toman un ritmo de acentuación que de no ser preciso, descompone el sentido de la música. Las manos necesitan una velocidad de ataque mucho mayor que la requerida en las piezas anteriores. El *legato* y la ligereza unidas en pos de un sentido melódico, dan dirección a la música que en este punto incluye acentos, ligaduras de fraseo, y una armonía que igualmente maneja acordes del relativo menor como el acorde napolitano.

5.- Arrepentimiento

Es una pieza compuesta en *re* menor, con una estructura binaria que repite la primera parte de un modo variado. El uso de las dinámicas y los reguladores dentro de articulaciones con *marcato* y ligaduras de fraseo largas son un indicio de que Prokofiev intentó dotar a los niños de un *legato e cantabile* bastante expresivo. Y esta pieza logra su objetivo introduciendo la dificultad de separar dentro de una misma mano la actividad tanto de acompañamiento (triadas) como de la melodía principal. La mano izquierda en momentos figura como un espejo en imitación, en otras ocasiones acompaña con acordes, arpeggios y con bajos que requieren de un seguimiento melódico. Esto le da una complejidad de tipo polifónico a la pieza.

6.- Vals.

Este vals figura armónicamente como una pieza con armadura de *la* mayor cuando en realidad la tendencia principal (tónica) es *re* mayor. La cantidad de saltos dentro de la melodía como en el acompañamiento, requiere en el aprendizaje infantil de una mayor precisión en el conocimiento del teclado. Los planos sonoros de un vals (bajo, armonía y melodía) son otra dificultad técnica a resolver cuando hay que diferenciarlos. Prokofiev incluye todos los recursos anteriores en cuanto a articulación y fraseo más los silencios como otro reto musical. Las notas en apariencia extrañas pertenecen a tonalidades cercanas que en ocasiones pueden interpretarse como brevísimas inflexiones, o notas de paso.

7.- Desfile de saltamontes.

En una pieza que dista mucho en estilo con el vals, se tienen los mismos recursos técnicos que existen al resolver adecuadamente la armonía junto con la dirección melódica. Sin embargo, la actividad de las manos se intercambia, el niño aprende a tocar el mismo acorde en distintos registros mientras juega con un ritmo (que emula los saltos del insecto del título). Después se toca la misma melodía al unísono en las dos manos, pero pronto es

necesario continuar un ritmo dentro de la melodía y complementarlo con bajo y armonía para así terminar con una reiteración del inicio. La imagen que aquí propone el compositor con el título de la pieza, ayuda a desplazar sin miedo alguno, las manos de un niño por el teclado enseñándole también cambios de carácter. La armonía se presenta sencilla en *si bemol mayor* con una breve inflexión a la subdominante.

8.- *Lluvia y arcoíris.*

Figura 36. C. 1-8

1935

Grupos disonantes de segundas mayores alternan con escalas y acordes en un brillante *do mayor*. Es bastante semejante en recursos técnicos a *Mañana* pero requiere de un entendimiento más lúdico, donde el apoyo en las notas con *marcato* es fundamental para la expresividad de esta pieza de corte impresionista. Las imágenes nuevamente otorgadas por el título se relacionan de manera exacta con la textura de la pieza. Los momentos de *legato* son importantes en contraposición a la necesidad sonora y temporal que requieren las articulaciones con mayor apoyo.

9.- *Toque y corrida.*

Figura 37. C. 1-4

Una vez desarrollado un mejor apoyo en una velocidad lenta, es necesario el progreso en una línea que requiere de una mayor velocidad de reacción psicomotriz. Si bien el *stacatto* es la articulación que pide Prokofiev en esta pieza, es necesario un recurso similar en este rubro para continuar una melodía que repite notas. Esto permite conducir con rapidez y dirección una línea melódica que claramente está delimitada por su dibujo ascendente o descendente. El acompañamiento apoya rítmicamente a la melodía permitiendo mayor precisión. Las dinámicas y las ligaduras de dos notas son una dificultad a superar evitando la falta de sonido o los acentos incorrectos. Para esto el compositor ha escrito cada articulación en el lugar más adecuado para la tensión y el reposo de la música. La pieza está escrita en *fa* mayor y no presenta tanta complejidad armónica salvo por la alternancia con el homónimo menor y acordes pertenecientes a esa tonalidad.

10.- *Marcha.*

Los intervalos grandes deben sonar de acuerdo a la distancia entre las notas; la voz en el canto nos muestra cómo esa distancia se hace evidente en un lapso de tiempo determinado en el que se realiza un intervalo melódico. Es lo que esta marcha en *do* mayor brinda como habilidad al ser estudiada por un niño. Esto se debe a la constante presencia de saltos melódicos que van haciéndose más grandes en algunos pasajes de esta pieza. Otra dificultad radica en mantener un pulso estable y realizar las apoyaturas de acuerdo a la melodía presente. Los *stacattos*, *marcatos* y las ligaduras de dos notas siguen siendo considerados como recursos que Prokofiev reafirma pieza con pieza.

11.- *Atardecer.*

Compuesta en *fa* mayor. La melodía está llena de “accidentes” que podrían considerarse errores siendo bastante ortodoxos dentro de la tonalidad. Es una melodía compleja en su dibujo lleno de indicaciones en las articulaciones, con un acompañamiento simple de triadas. Es después casi un juego de imitación que dialoga a través de arpeggios y que finalmente resuelve en una música dulce con un aire de danza.

12.- *La luna transita sobre las praderas.*

Las variaciones que se desarrollan a lo largo de esta pieza están basadas en el inicio de la misma (melodía en mano derecha y acompañamiento de acordes quebrados en la mano izquierda). La melodía debe ser tocada con una adecuada respiración entre las semifrases y se debe lograr en *legato*. Esto se precisa a lo largo de toda la pieza para diferenciarla del acompañamiento. La melodía aparece en distintos registros con el acompañamiento variado, generando la necesidad de resaltar la primera. Compuesta en *re* mayor y con una inflexión hacia *si* bemol que retoma la melodía principal, regresando después al material en *re* mayor.

Suite Cubana

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Manuel M. Ponce y la *Suite Cubana*

La vida de Manuel M. Ponce encierra un enorme interés, así como todo un mundo de experiencias. En efecto, podemos observar las múltiples actividades que desarrolló a lo largo de su brillante carrera: compositor, intérprete, director de orquesta, pedagogo y musicólogo, como tal, investigador del folklore nacional, autor de innumerables escritos, crítico musical y conferencista, en donde nos revela, en esta su última faceta, su amplia información y conciencia absoluta sobre las aportaciones de los compositores de su época y su inquietud por darlas a conocer. Recordamos que en 1924 sustentó una disertación sobre Stravinski y en 1939 sobre Schoenberg.

Por otro lado, los contactos que mantenía con el medio musical y que observamos a través de sus cartas (con Casals, Segovia, de Falla, Stravinski, Castelnuovo Tedesco, Stokovski, etc.), resultan de incalculable valor y reflejan la enorme estimación que le tenían. Lo mismo podemos decir de los grandes artistas que acostumbraban visitarlo cuando llegaban a México: Rubinstein, Brailovski, Ansermet, Kleiber y muchos otros.²⁵

Es éste un pequeño esbozo sobre la actividad que desarrolló Ponce en vida, lo cual le hizo trascender como una figura importante dentro de la música mexicana, y aun más allá de su patria. Fue reconocido por su talento en la composición por Paul Dukas, cuando Ponce decidió continuar con su educación a cargo del primero en París en 1929. Paul Dukas dijo al respecto del compositor: “Las composiciones de Manuel M. Ponce llevan el sello del talento más distinguido y, desde hace largo tiempo, no pueden ser clasificadas en una categoría escolar. Sentiría escrúpulo de otorgarle una calificación aunque fuese la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal.”²⁶

Frente a la diversidad de estilos y medios que campea en el catálogo del compositor, los especialistas en su obra han tratado de encontrar un hilo conductor que permita seguir el desarrollo de una producción tan rica y variada y que, asimismo, explique el origen y propósito de esa multiplicidad. Sin embargo, sólo un concepto parece capaz de abarcar la totalidad de la obra de Ponce: el *eclecticismo*. Ningún otro término estilístico –nacionalismo, romanticismo, modernismo, neoclasicismo, vanguardismo, etcétera- es capaz de contener en sí mismo una producción tan intrínsecamente diversa. Por el contrario puede decirse que la única característica constante en la obra de este artista radica en la reunión sistemática de

²⁵ Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. México: UNAM, Difusión Cultural Unidad Editorial, 1982, pág. 13.

²⁶ Ídem.

distintos estilos y elementos musicales para formar con ellos una obra determinada, que no es sino resultado del equilibrio que el compositor sabe encontrar a partir de los más variados componentes.²⁷

“(…) Ponce es uno de los principales exponentes de la literatura pianística americana, lo cual no es de sorprender pues fue un excelente pianista: estudió con Martin Krause, discípulo de Liszt, quien formó a artistas como Rosita Renard, Edwin Fischer y Claudio Arrau.”²⁸

El romanticismo es una cuestión que aflora en Ponce de una manera natural, debido a las condiciones en que desarrolló su talento y al ser un heredero de la tradición pianística de Liszt, quien en el romanticismo fue un compositor que estudió y exaltó la música de su país. En el caso de Ponce esto sucedió en un territorio distinto a Europa; donde se gestaba un sincretismo musical propio de los nacionalismos revolucionarios aunado a los elementos populares, indígenas y españoles de la época colonial en México.

Ponce es:

Producto de una sociedad provinciana, nutrido de la religiosidad y conservadurismo familiares, las primeras manifestaciones artísticas de Ponce encuadran perfectamente con esa *pax* porfiriana que, en lo cultural, se deleita a sí misma en la construcción de un México imaginario donde los aires franceses de cultura parecen hacer a un lado los negros nubarrones de la realidad: injusticia, analfabetismo, desarrollo económico desequilibrado. En un principio el compositor entiende que el progreso es sinónimo de lo europeo y que la paz y la estabilidad son necesarias para la realización de empresas culturales más elevadas, más románticas.²⁹

Este proceso histórico es análogo a lo que ocurrió con compositores románticos, como Edvard Grieg en Noruega ó Jan Sibelius, que tomaron elementos del folklore local en busca de una personalidad propia. Otro ejemplo claro de esta manera de proceder es Béla Bartók. Sin embargo, es preciso aclarar que los tiempos de la Revolución Mexicana en que Ponce vivió, no influyeron en su manera de componer “música mexicana”. Es decir, que al igual que varios de sus amigos como Luis G. Urbina, Julián Carrillo o Federico Gamboa, no vieron a Victoriano Huerta como un advenedizo. No fue un compositor que se asociara a ningún movimiento político o sociocultural. Presenció la guerra civil española, la institucionalización de la Revolución, la guerra de los cristeros, el cardenismo... El músico solamente estaba comprometido consigo mismo y su desarrollo musical más allá de estos

²⁷ Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*. México: CONACULTA, 1998, pág.111.

²⁸ Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. México: UNAM, Difusión Cultural Unidad Editorial, 1982, pág. 21.

²⁹ Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*. México: CONACULTA, 1998, pág. 99.

eventos. Aunque al igual que Gutiérrez Nájera pudo intuir la invasión cultural y la destrucción de las memorias de los pueblos a través del imperialismo norteamericano.

En el período que comprende 1915-1917, Ponce viajó a Cuba para vivir como un exilado por la situación que se vivía entonces en el México revolucionario (fue un destierro voluntario realmente). Cuba por su proximidad geográfica era un refugio natural y cultural para artistas e intelectuales asociados con Huerta (en términos de recibir becas y ayuda gubernamental para desarrollar su arte; como en el caso de Ricardo Castro quien también estuvo becado en dicho país) o con su régimen y por quienes habían jugado un papel protagónico en los últimos años del porfiriato. Sus compañeros de viaje fueron el poeta Luis G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga. En la Habana es donde ofrecieron conciertos y veladas musicales, también es donde Ponce funda una Academia de Música. Durante su estancia en Cuba asimiló el folklore de la música local y compuso nuevas aportaciones dentro de la literatura pianística: la *Suite Cubana* (en tres partes: *Serenata marina*, *Plenilunio* y *Paz de ocaso*), *Rapsodias cubanas*, *Preludio Cubano*, *Elegía de la ausencia* y *Guateque*; así como su *Sonata para cello y piano* dedicada a Oscar Nicastro.

Ponce causó una impresión bastante profunda en Cuba al componer e interpretar una música ajena a la de su patria. Un cronista anónimo describió estas cualidades al presenciar las veladas musicales que ofrecían entonces y dijo lo siguiente:

Manuel Ponce lo posee todo. Ejecución, mecanismo, sentimiento, técnica y, sobre todo, dominio absoluto de los pedales, llave indiscutible de toda justa interpretación. Es un artista completo que joven ha llegado al pináculo que sólo alcanzan los elegidos [...]

No pretenderé describir obra a obra la interpretación que dio al programa y que fue impecable. Sólo he de detenerme en la *Suite cubana* que ha compuesto y que nos ofreció anoche como manjar delicado y fragante.

Manuel Ponce se ha revelado como compositor inspirado y sublime en esta “suite”, adueñándose de nuestro ambiente, arrancando de nuestro cielo su limpidez y hermosura, recogiendo el hálito perfumado de nuestras flores, transcribiendo al pentagrama el alma inspirada campesina de nuestra adorada Cuba.³⁰

Otro agudo crítico musical de Ponce era su amigo Luis G. Urbina quien también dejó testimonio de sus presentaciones en público en aquella época.

Una pieza clave para comprender las motivaciones del viaje que Ponce realizó a Cuba, se encuentra en una de sus cartas a la cantante Clementina Maurel (quien pronto se convertiría en su esposa):

³⁰ Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*. México: CONACULTA, 1998, pág. 39.

Tú sabes muy bien que he salido de México para buscarme la vida que de día en día se hacía más difícil ganarse allá [...] Por otra parte, mi rápido regreso a México significaría una derrota. Tendría yo que aceptar incondicionalmente lo que me ofrecieran y mi situación se volvería angustiada desde el momento en que debería hacer frente a la vida con un puñado de papeles que seguramente no alcanzarían para cubrir las más ingentes necesidades [...] Mi más ferviente anhelo es volver a mi patria [...] pero ese regreso no haría sino aumentar mis angustias [...]

... y así han pasado los meses en espera de realizar algunos proyectos que me pondrían en mejores condiciones al llegar a México, ya que entonces podré aceptar o rechazar lo que me convenga y por consiguiente encontrar una situación conveniente. Para esto es indispensable que yo pueda vivir algún tiempo sin necesitar urgentemente nada, de otra manera, el más obscuro porvenir me esperaría.³¹

Parte de los proyectos que lo pondrían en “mejores condiciones” fue la decisión de presentarse ante el público estadounidense. Viajó a Nueva York en 1916 para presentarse en el Aeolian Hall; lo cual fue un fracaso para la prensa norteamericana, puesto que presentó un programa que solamente incluía obras compuestas por él mismo. Este hecho no dio lugar a juzgar acertadamente su técnica pianística y mucho menos sus dotes como compositor; ya que era la primera vez que se presentaba en ese territorio donde era completamente desconocido. Este asunto se vio afectado además por cuestiones políticas, pues coincide en fecha con el conflicto en Columbus con Pancho Villa y su invasión. Esto dio pie a una crítica aún más enojada con el compositor que fue considerado como un “invasor” del Aeolian Hall. Fue así como expresaron su desprecio por Ponce y lo mexicano en aquellas circunstancias.

Volvió a México en diciembre de 1916, solamente para visitar a su familia en Aguascalientes. También fue dar un concierto en la capital, para ahí presentar varias de sus obras compuestas en Cuba (entre estas, la *Suite cubana*). Después regresó a La Habana.

Su regreso definitivo a México se dio en 1917, y obtuvo a su cargo la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional además de contraer nupcias con Clementina Maurel. Este regreso implicó verdaderamente un éxito en términos políticos y artísticos.

³¹ Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*. México: CONACULTA, 1998, pág. 40.

Análisis de la *Suite cubana*

Serenata marina.

En este cuadro se representa la estructura general de la pieza y sus pormenores armónicos más relevantes.

<i>Serenata marina</i>						
Introducción	1ª Sección	2ª Sección	Puente	1ª Sección	2ª Sección	Final
c.1-12 Afinación de guitarra.	c.13-32 Armonía simple: grados i, iv y V.	c.33-66 Modulación de <i>Sol</i> menor a <i>Mi</i> mayor y vuelta a la tónica original.	c.67-90 Relativo Mayor y V/V, V. Sección en Dominante Afinación de guitarra al finalizar.	c.91-110 Repetición textual del material presentado al inicio.	c.111-144 Repetición textual del material presentado al inicio.	Afinación de guitarra y cadencia perfecta V-i.

La *Serenata marina* está compuesta en *sol* menor con la inclusión de una serie de alteraciones y recursos armónicos que hacen poco predecible la dirección de la música. Dicho de otra manera, suena poco convencional por utilizar otros elementos armónicos además de los que contiene la tonalidad de *sol* menor.

La introducción presenta la indicación *come accordando* para representar junto con la música, la afinación de una guitarra. Dicha afinación está dada por intervalos de 5ª en la melodía de la mano derecha, y que junto con la mano izquierda forma acordes aumentados. Estos acordes simulan las disonancias que se generan al afinar dicho instrumento.

La 1ª sección inicia con un motivo de 3 compases (figura 38) en el que se basa el acompañamiento de esta pieza. Este motivo corresponde al carácter y a la sonoridad de la guitarra.

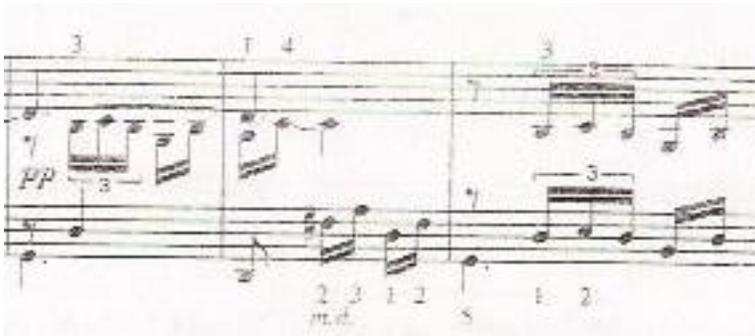


Figura 38. C 13-15

Es en el compás 21 donde comienza una melodía en la voz superior indicando un canto que se acompaña a su vez con guitarra. La armonía de esta sección es bastante simple ya que pasa por los grados i, iv y V sin mayor dificultad.

En la 2ª sección ya es evidente la presencia de 2 voces en el “canto”. Estas voces se complementan y son presentadas junto con el motivo del acompañamiento que se reitera en ritmo pero no en armonía.

Lo relevante de esta sección es una modulación a *mi* mayor. En el inicio de la sección (todavía en la región tónica de *sol* menor) hay una alteración de *la* bemol como indicio de un acorde napolitano. Posteriormente se presenta el V/iv y el iv. En el c. 41 (figura 39) se da la enarmonía necesaria para la modulación a *mi*. Se trata de un acorde aumentado que tiene 2 notas en común con el iv de *sol* menor (*re* sostenido=*mi* bemol + *sol*). Se le puede interpretar como un acorde aumentado de *sol* o bien como un acorde mayor unido a la sexta (omitiendo la 5ª).



Figura 39. C. 41

La presencia de un pedal sobre *si* natural es muestra de la dirección de la música a través de la dominante. El paso por acordes propios de *mi* mayor termina en una cadencia perfecta V-I. La vuelta a *sol* menor se da en un trance similar (c.53-57) pasando del V/*mi* mayor al acorde de 6ª alemana de *sol* menor, hasta el V7 y finalmente la tónica original.

Figura 40. C. 53-57



En la sección del puente se presenta una melodía en la mano izquierda acompañada por un giro oriental con sextas y cuartas en la mano derecha. Visto de un modo general, es una transición en dominante que conecta con la repetición literal de las primeras 2 secciones. En cuanto a recursos armónicos es clara la utilización del relativo mayor, como del V/V y V. Al final de este puente se da nuevamente el elemento de afinación en un acorde de dominante variando notas para recrear el efecto.

El final después de la repetición de las secciones, es el material del inicio que introdujo la música previa afinación. Termina decididamente en una cadencia perfecta V-I.

Plenilunio.

Está compuesto en *sol* mayor en un ritmo de danza en 6/8. La estructura general consta de 2 secciones *A* y *B*. A su vez cada sección presenta una forma binaria donde la armonía juega un papel distintivo en la presentación de los giros melódicos de la tónica, así como de su homónimo menor (en el caso de la sección *B* se trata del relativo mayor previo paso por la tonalidad *mi* bemol menor).

Las grandes secciones *A* y *B* conforman una estructura con repeticiones. Es decir la forma *ABAA'*. En *A'* se dan las mismas entonaciones variadas y ornamentadas, lo cual le da un cierre que redondea las ideas principales de la pieza.

El bajo en la sección *A*, presenta una particularidad además del arpeggio que incluye. Marca un ritmo con la negra del 1er tiempo del compás y con el 2do tresillo del segundo tiempo (figura 41). Este ritmo es característico de la música cubana aunado a las síncopas de la mano derecha.

The image shows a musical score for Piano, marked "Andantino placido". The score is in 6/8 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line is marked with a piano dynamic (*p*) and a *dolce* instruction. Six black arrows point upwards to specific notes in the bass line: the first arrow points to the first note (F4), the second to the second note (G4), the third to the third note (A4), the fourth to the fourth note (B4), the fifth to the fifth note (C5), and the sixth to the sixth note (D5). The treble staff contains a melody with some notes marked with a *sovo* instruction. A caption box on the right side of the image reads "Figura 41. C. 1-3".

El ritmo del bajo se muestra marcado con las flechas.

La sección *B* modula a la región *sol* bemol mayor/*mi* bemol menor iniciando su primera parte en *mi* bemol menor y cambiando su material armónico, pero conservando el ritmo en la parte de *sol* bemol mayor.

Este cambio armónico en la sección *B* es simple considerando que la tónica de la sección anterior (*sol* mayor) además de funcionar como tal, puede verse como acorde napolitano de *sol* bemol mayor y a su vez, la dominante como vi armónico de *sol* bemol mayor.

La vuelta a la sección *A* se da de un modo más sutil con un acorde bastante cercano (en cuestión de notas) a la dominante (*si* bemol mayor).

La sección *A* se repite y se presenta *A'* que termina la pieza con una polifonía presente entre la melodía y los adornos alrededor de esta y el bajo.

Paz de ocaso.

(En el río Damují)

En un estilo impresionista, evoca los paisajes del Río Damují. Presenta 3 secciones que se contrastan por su material armónico. La pieza está compuesta en *la* bemol mayor pero en la 2ª sección se presenta el *ii* como parte de una inflexión a dicho grado.

La sensación de variedad y movimiento (la calma, el fluir del agua, los paisajes llenos de color) se dan gracias a la armonía. Sin embargo, los elementos rítmicos de esta pieza son bastante repetitivos, aunque el compositor los planificó basado en el movimiento armónico. Además existe una melodía (con algunos saltos) en medio de todo el despliegue armónico, lo que le da mayor coherencia y flexibilidad al ritmo. Esto se debe al *cantabile* que resulta necesario tocar, para lograr una línea melódica e interpretar con mayor claridad la pieza.

Conclusiones

En la elaboración de estas notas al programa, pude advertir lo lejano en el tiempo y la poca vigencia de estas obras en el siglo XXI. No me refiero a la factura y al genio con que fueron compuestas, mi intención es hacer notar que los paradigmas han cambiado radicalmente, de modo tal, que considero poco frecuente el acto de escuchar esta música en la vida cotidiana de cualquier persona (salvo en músicos o melómanos). Finalmente, estas obras son parte de la historia de la música y los compositores trascendieron como cánones de la misma. Quizá es poco esperanzador este panorama. Hay poca difusión en el ámbito de la música clásica, misma que se ha convertido en una especie de pieza de museo. No es extraño cuando escucho a muchas personas ajenas al arte, opinar sobre lo que consideran que es relevante en una obra. Se ha perdido el sentido del contenido gracias al contexto actual y la música clásica terminó por verse recluida en la lejanía que va provocando olvido. Los motes de menosprecio con que se le califica a las estaciones de radio y canales de televisión que transmiten esta música, son propios de los espíritus empobrecidos. Sin embargo, no faltarán personas que sin el menor conocimiento, gusten de mostrar un rostro lleno de placer al escucharla (aunque no la comprendan) y solamente se trate de una mera convención social que supuestamente hace ver más intelectual a quienes valoran el arte.

Esta época nos acerca a la información de manera inmediata gracias a la tecnología. Era impensable en otros tiempos, todo aquello que podemos lograr a través del avance científico y tecnológico. El problema radica en la “gasificación de la experiencia”, citando las palabras del filósofo español Eduardo Subirats. Vivimos en un mundo en el que la existencia se ha ido reduciendo. El arte no es una industria, no se debe producir en este sentido como entretenimiento. La cultura no se puede reproducir de esa manera. Es una experiencia de vida que enriquece y genera sociedades más armónicas, porque siembra ideas que florecen en la resolución de problemas en el mundo práctico. La obra de Julio Verne es un gran ejemplo. Los estudios sobre anatomía de Leonardo Da Vinci ayudaron al campo de la medicina (superando incluso en la modernidad las imágenes fotográficas, debido a la cantidad tan grande en detalles) así también como sus diseños de máquinas que posteriormente fueron tomados en cuenta.

Mi objetivo principal fue compartir esta experiencia con músicos, compañeros y también con personas que no son cercanas al quehacer musical. Explicar los elementos necesarios para la adecuada comprensión de las obras. Parte del enfoque de este trabajo fue centrado en la obra y su sentido extra musical, es decir, lo que concierne al perfil biográfico del compositor, la estética de la época, contexto histórico, la relación de la obra con otros campos artísticos y todos los pormenores en cuanto a las condiciones en que fue

compuesta, influencias (musicales, ideológicas) del compositor, así como su función dentro de la música. El análisis en términos musicales, aclara todo lo necesario para una visión integral sobre las obras.

Principalmente me sentí atraído por varios fenómenos que me llevaron a construir este punto de vista. El primero fue escuchar los discos de música clásica en formato de vinilo. Las informaciones que ahí se vertían eran muy claras para apreciar el sentido de esta música y brindar mayor interés hacia a estos valores.

El segundo fenómeno es el ser “fan”. El fanatismo positivo consiste en estar al tanto de todos los detalles del objeto de culto. En mi adolescencia tuve libros, discos, posters, películas, vídeos y biografías de mis músicos favoritos del ámbito popular. Todo acerca de ellos siempre me resultó importante porque suponía que era la clave para conocer mejor cómo realizaban su trabajo.

Fue así como decidí llevar a la práctica esta actividad dentro de mi repertorio clásico imaginando que aún vivían todos estos compositores y tratando de encontrar aquella chispa de cercanía en la que todo “fan” disfruta a sus ídolos. El resultado que obtuve, más allá de lo que ofrece la mercadotecnia actual, es una impresión muy grande sobre lo que es posible aprender de estas obras además de lo musical. Para mí fue muy grato conocer todo lo extramusical en cuanto a los valores humanos y el compromiso de estos músicos con la sociedad de su época, su pasión por el arte y las manifestaciones culturales.

Bibliografía

- Argenta, Fernando. *Clásicos Populares: La música clásica a través de sus genios*. España: Ed. Espasa Calpe, 1998.
- Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce A Bio – Bibliography*. Estados Unidos de América: Praeger, 2004.
- Boyd, Malcolm. *Bach*. Gran Bretaña: Oxford University Press, 1995.
- Caldwell, John. "Tocatta". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley. Nueva York: Macmillan Publishers Limited, 1980, tomo 3, págs. 18-20.
- Carrascosa, Ángel. *Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1995.
- Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. México: UNAM Difusión Cultural Unidad Editorial, 1982.
- De la Guardia, Ernesto. *Las sonatas para piano de Beethoven, Historia y análisis*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1985.
- Debussy, Claude. *El Señor Corchea, Antidiletante*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978.
- Dickinson, A.E.F. "The Piano Music". *The Music of Tchaikovsky*. Abraham, Gerald (ed.) Estados Unidos de América: W.W. Norton. 1974, págs. 114-123.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música*. España: A. Machado Libros, 2008.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música. 2005.
- Gago, Luis Carlos. *Bach*. España: Alianza Cien, 1995.
- Geiringer, Karl. *Johann Sebastian Bach: La culminación de una era*. España: Altalena Editores S.A., 1982.
- Hanslick, Eduard. *De lo bello en la música* (trad. Esp. Alfredo Cahn), Buenos Aires: Ricordi, 1947.
- Joachim Moser, Hans. *Estética de la música*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1966.
- Massin, Jean y Brigitte. *Ludwig Van Beethoven*. Madrid, España: Ed. Turner Música, 1967.
- Minturn, Neil. *The Music of Sergei Prokofiev*. Estados Unidos de América: Yale University Press, 1997.
- Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*. México: CONACULTA, 1998.
- Mundy, Simon. *Tchaikovski*. Barcelona, España: Ed. Ma non troppo, 2001.
- Nice, David. *Prokofiev from Russia to the West*. Estados Unidos de América: Yale University Press, 2003.
- P. Morgan, Robert. *La Música del Siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. España: Akal, S.A., 1994.

- Pérez Adrian, Enrique. "Sergei Prokofiev". *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Juan Salvat (Dirección) México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1983, tomo 15, págs. 17-21.
- Randel, Michael *Diccionario Harvard de Música*. México: Editorial Diana, 1997.
- Rattalino, Piero. *Historia del Piano: El instrumento, la música y los intérpretes*. España: Span Press Universitaria, 1997.
- Robinson, Harlow. *Sergei Prokofiev*. Argentina: Javier Vergara editor, 1987.
- Ruiz Silva, Carlos. "Piotr Chaikovski". *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Juan Salvat (Dirección) México: Salvat Mexicana de Ediciones S.A., 1983, tomo 10, págs. 84-96.
- Ruiz Silva, Carlos. "Piotr Chaikovski". *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Juan Salvat (Dirección) México: Salvat Mexicana de Ediciones S.A., 1983, tomo 11, págs. 15-16.
- Salazar, Adolfo. *Juan Sebastián Bach*. México: Alianza Música, 1990.
- Scheman K. Thomas y Biancolli, Louis. *The Beethoven Companion*. New York: Doubleday 8 Company, 1972.
- Schoenberg, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. España: Editorial Labor, 1990.
- Steinitzer, Max. *Beethoven*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- V. Nestyev, Israel. *Colección Los Grandes Músicos, Prokofiev*. Buenos Aires: Ed. Schapire S.R.L., 1960.