

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Notas al Programa

como opción de tesis que presenta

Ollintzin Guadalupe Hernández Quintanar

Para obtener el título de

LICENCIADA EN PIANO

Cátedra de Piano y Asesor de Notas al Programa

Mtro. Paolo Mello Grand Picco

México, D. F. enero 2013

Gratitudes

Antes que nada y, primero que todo, quiero expresar mi sentimiento de gratitud al *Eterno*, que en su infinita bondad y grandeza me ha permitido llegar a este momento, rodeada de mi familia, maestros y amigos, tesoros invaluables que ya son parte de mí.

Imi, gracias por darme la vida, fortaleza, por guiarme e iluminarme en aquellos momentos en donde las telarañas mentales querían opacar mi luz. Eres lo más maravilloso que he tenido en la vida, te amo.

A mi maestro, Paolo, gracias por darme las bases de mi formación pianística durante todos estos años, los cuales han sido testigos de que la música y el amor a un instrumento pueden llegar a crear puentes muy grandes de afectividad y unión.

Me siento muy afortunada de haber sido tu alumna y lo agradezco, siempre.

Mtro. Sergio Cárdenas, lo admiro con todo mi corazón. Gracias por compartir su conocimiento y experiencia, sus enseñanzas han sido muy significativas en mi formación. Su presencia es música y eso ha sido un gran regalo en mi vida, gracias.

Mtro. Francisco Viesca, gracias por su calidez, sus palabras y su apoyo.

A todos y cada uno de mis maestros: Lupita Martínez (q.e.p.d.), Eréndira Ochoa, Paty Morales, Edith Ruiz, Ninowska Fernández-Britto, Evguenia Roubina, Tere Frenk, Gabriela Villa Walls, Eunice Padilla, Juan Carlos Laguna, Salvador Rodríguez, Rufino Montero, David Dominguez, Alejandro Escuer, Leonardo Coral, y muchos, muchos más, gracias.

A la Mtra. Margarita Covarrubias, Lic. Gabriela Ponce, Lic. Carmina Ruíz, Bárbara Rodríguez, Jorge Moreno, a los técnicos y trabajadores de la ENM: Mireya, Kaly, Montse, Estelita, Carmelita, Lupita, Jesús Reyes, Jesús Sandoval, David Duarte. Sin ustedes...mejor ni pensarlo.

A mis amigos y compañeros: Leyla, Citlali, Laura Reyes, Llany, Agustín, Esteban, Estephanie, Margie, Laura Pérez, Pablo Garibay, Rafa, Jorge Juárez y todos, todos.

A todas las personas que, por diferentes caminos, se han cruzado con el mío y me han enseñado tanto: Adrián Justus, Iván Carrillo y el equipo QUO, Julio Saldaña, Israela y Coby y los maravillosos Meyer Albuquerque Capón.

Gracias especiales al escritor uruguayo Eduardo Galeano, en cuyas palabras he descubierto la magia del lenguaje escrito. Gracias Maestro, por escribir como escribe, por pensar como piensa, por decirlo y volverlo a decir.

Índice general

	Pág.
Introducción.....	1
Programa del recital.....	2
J. S. BACH – F. BUSONI: Chacona en re menor.....	3
FERRUCCIO BUSONI. Aspectos biográficos.....	3
Contexto histórico-social.....	4
Contexto histórico de la obra.....	4
Análisis estructural.....	5
Reflexión personal.....	12
LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonata No. 31, en la bemol mayor, Op. 110.....	13
Aspectos biográficos.....	13
Contexto histórico-social.....	14
Contexto histórico de la obra.....	14
Análisis estructural.....	16
Reflexión personal.....	28
FRYDERIK FRANCISZEC CHOPIN: Balada No. 4, en fa menor, Op. 52.....	29
Aspectos biográficos.....	29
Contexto histórico-social.....	30
Contexto histórico de la obra.....	31
Análisis estructural.....	31
Reflexión personal.....	38
ISAAC ALBÉNIZ: El Albaicín.....	39

Aspectos biográficos.....	39
Contexto histórico-social... ..	40
Contexto histórico de la obra.....	41
Origen del flamenco.....	42
Análisis estructural.....	43
Reflexión personal.....	46
SERGEI PROKOFIEV: Sonata N° 2, en re menor, Op. 14.....	47
Aspectos biográficos.....	47
Contexto histórico-social.....	48
Contexto histórico de la obra.....	49
Análisis estructural.....	50
Reflexión personal.....	65
Anexo 1.....	66
Bibliografía.....	69

Introducción

La vida es darse. Darse, no hay más.
Eduardo Galeano

En las siguientes páginas se expone una compilación de datos con respecto a las obras que interpretaré en mi Examen Público Profesional. Dicho trabajo integra una breve reseña biográfica de cada compositor, el contexto histórico-social del país en el periodo en que fue escrita la obra, algunas particularidades relacionadas con la misma, su análisis estructural y, finalmente, una reflexión personal.

El trabajo muestra un primer acercamiento a la investigación, y expone aspectos en los que más adelante se ahondará, haciendo énfasis en cuestiones de análisis, con el objetivo de adquirir un bagaje más amplio de conocimiento que permita su presentación de una manera más precisa y profunda.

Finalmente, la realización de las “Notas al Programa” contribuye, gracias a la información adquirida y su reflexión al respecto, a un entendimiento más profundo de las obras, lo cual se refleja en la exposición final de las mismas.

PROGRAMA

Chacona en *re menor*, de la Partita N° 2, para violín solo
Duración aprox. 15 min.

J. S. Bach - F. Busoni
(1685-1750) (1866-1924)

Sonata N° 31, en *la bemol mayor*, Op. 110
Duración aprox. 20 min.

L. V. Beethoven
(1770-1827)

- I. *Moderato cantabile molto espressivo*
- II. *Allegro molto*
- III. *Adagio ma non troppo*
- IV. *Fuga e- eAllegro ma non troppo*

Balada N° 4, en *fa menor*, Op. 52
Duración aprox. 10 min.

F. Chopin
(1810-1849)

De "Iberia", libro III, N° 1
El Albaicín
Duración aprox. 8 min.

I. Albéniz
(1860-1909)

Sonata N° 2, en *re menor*, Op. 14
Duración aprox. 25 min.

S. Prokofiev
(1891-1953)

- I. *Allegro, ma non troppo*
- II. *Scherzo*
- III. *Andante*
- IV. *Vivace*

J. S. BACH – F. BUSONI: Chacona en re menor

FERRUCCIO BUSONI

Aspectos biográficos

Ferruccio Michelangelo Benvenuto Busoni nació en la ciudad de Empoli, Florencia, en 1866. Fue hijo de una pianista austro-italiana y un clarinetista italiano, quienes lo iniciaron desde muy pequeño en el estudio del piano. A la edad de nueve años, ingresó al conservatorio de Viena y dos años después, en 1881, continuó su formación en Graz con Wilhelm Mayer. De 1885 a 1888 radicó en Leipzig, donde trabó amistad con personalidades como F. Delius (1862-1934), G. Mahler (1860-1911), R. Henri (1873-1949) y E. Petri (1861-1962).

En 1888 fue nombrado profesor de piano en el Conservatorio de Helsinki, lugar en el que conoció a Gerda Sjöstrand, hija de un escultor suizo, con quien poco después contrajo matrimonio.

En 1890 ganó en San Petersburgo el concurso “Anton Rubinstein”, en sus dos rubros: piano y composición. Posteriormente, emigró a Estados Unidos para dar clases en el New England Conservatory de Boston. Desanimado por la poca actividad y bajo nivel musical, se trasladó a Nueva York para comenzar una prolífica temporada como concertista, la cual concluyó en 1894, con su regreso a Alemania. Durante esa década, Busoni profundizó y perfeccionó su técnica pianística y, a partir de 1898, con la creación de su “Segunda Sonata para violín”, se concentró en la composición.

Como pensador y literato, plasmó su ideología musical en el “*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*”, en 1907 (Esbozo de una nueva estética de la música), en el que sistematizó sus conceptos y teorías, además de expresar afinidad por la música electrónica y microtonal, mostrando particular interés hacia la música de A. Schoenberg (1874-1951).

En 1915 viajó a Estados Unidos para realizar una gira cuya estancia debió prolongar hasta el otoño a causa de la Primera Guerra Mundial. De vuelta a Europa, residió en Suiza por 6 años. En ese periodo conoció a J. Joyce (1882-1941), V. Lenin (1870-1924), J. Wasserman (1873-1934) y P. Jarnach (1892-1982), pensadores e intelectuales con los que intercambió ideas que enriquecieron su pensamiento como lingüista y teórico.

Con el establecimiento de la República de Weimar, regresó a Alemania en 1920 para ejercer como profesor de composición en la Akademie der Künste en Berlín. Entre sus principales discípulos destacan E. Petri (1861-1962), E. Varèse (1883-1965) y K. Weill (1900-1950).

Falleció en Berlín en 1924, a los 58 años a causa de una enfermedad renal.

Contexto histórico-social

De 1893 a 1897, gobernó en Estados Unidos de América el presidente Grover Cleveland (1837-1908), único representante demócrata entre los años de 1856 y 1912.

Durante ese periodo el país atravesó una de sus peores crisis económicas, rodeada de constantes disturbios políticos.

En 1894, en protesta a la crisis, los trabajadores ferroviarios paralizaron sus actividades en la llamada “Pullman strike”, provocando ataques de violencia contra sus principales líderes en diferentes ciudades del país.

Ante tal situación, es probable que Busoni, quien era profesor en el New England Conservatory de Boston, considerara las circunstancias del país poco favorables, por lo que decidió emigrar a Europa en 1894 y establecerse en Berlín.

Contexto histórico de la obra

Origen de la *Chacona*

La *chacona* es una danza barroca escrita en compás ternario, con el acento fuerte en el segundo tiempo. Su esquema musical se basa en una serie de variaciones continuas sobre un bajo *ostinato*, el cual tiene una configuración armónica determinada.

De acuerdo a fuentes encontradas en libros de Cervantes, Lope de Vega y Quevedo, sus orígenes se remontan a Hispanoamérica. Dichas referencias hacen mención de la *chacona* como una “danza-canción” de carácter alegre, interpretada por sirvientes, esclavos e indios americanos, con acompañamiento de guitarras, tambores y castañuelas. Era considerada por el clero como una danza de origen diabólico en alusión al contenido de sus textos y a la manera en que se bailaba por los nativos del lugar.

La *chacona* es una aportación trascendental de Latinoamérica al mundo. Llegó a España en el siglo XVI y, a partir de entonces, comenzó a difundirse por el resto del viejo continente, convirtiéndose en un género popular que pronto compitió con la *zarabanda*.

En la transición de España a Francia, la *chacona* se volvió una danza más lenta y de carácter majestuoso, con ritmo punteado y clara dirección del acento hacia el segundo tiempo (influencia de la *zarabanda*, la *pasacalle* y la *folía*).

En Alemania, la *chacona* siguió el modelo francés, mostrando una tendencia a utilizar más contrapunto e intrincadas figuraciones sobre el *ostinato*, lo que dio origen a un periodo de oro para esta danza entre los años 1675 y 1750, cuyos máximos exponentes fueron: H. Biber (1644-1704), J. K. Kerll (1627-1793), Böhm (1661-1773), J. Pachelbel (1653-1706), G. F. Haendel (1685- 1759) y J. S. Bach (1685-1750).

Tal modelo fue llevado al máximo de su expresión por el compositor J. S. Bach, en la *Chacona en re menor* con la que finalizó la *Partita IV* para violín solo, compuesta en 1720 en memoria del fallecimiento de su esposa María Bárbara.

Un siglo después de su creación y con el rescate de la música de Bach realizado por F. Mendelssohn (1809-1847), varios compositores enfocaron su atención en la *Chacona en re menor*,

dando como resultado diferentes transcripciones, entre las que destacan las de R. Schumann (1810-1856), J. Brahms (1833-1897) y F. Busoni (1866-1924).

Acerca de las transcripciones

Ferruccio Busoni fue un amante y fiel estudioso de la música de J. S. Bach y F. Liszt. Ambas figuras fueron su motivación para realizar una importante cantidad de transcripciones de la música de J. S. Bach.

En su libro “*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*”, Busoni expresa el derecho del compositor para realizar una transcripción, en los siguientes términos:

Cada notación es en sí misma la transcripción
de una idea abstracta.
En el instante en que la idea es tomada por la pluma,
ésta pierde su forma original...
una transcripción no es la destrucción del arquetipo,
el cual además, no se pierde a través la transcripción.
El acto de tocar una obra es también una transcripción
y, sean cuales sean las libertades que se deban tomar,
no puede ser nunca separada de la original.

De 1891 a 1892, Busoni, que en aquel entonces ejercía como profesor en el New England Conservatory de Boston, transcribió la *Chacona* de la *Partita IV* para violín sólo de J. S. Bach, dedicándola al pianista y compositor Eugene d'Albert, quien nunca la interpretó en público por considerarla controversial. Esta situación obligó al compositor a realizar el estreno el 30 de enero de 1893, en la ciudad de Boston.

Análisis estructural

Abreviaturas usadas en el análisis:

c. = compás
cc. = compases
m. d. = mano derecha
m. i. = mano izquierda
16avos = dieciseisavos
var. = variación

Exposición del tema, cc. 1 al 8, basado en la secuencia armónica:

$i-ii^{\circ}_2-V_{6/5}-i-VI-IV-i_6-V_7-i_{6/4}-i-ii^{\circ}_2-V_{6/5}-i-VI-ii^{\circ}_{6/5}-V_7-i$

El tema, escrito en *re menor*, con textura semejante a un coral, comienza en anacrusa y está compuesto por un periodo de ocho compases, dividido a su vez en dos frases. El punto culminante de dicho tema se encuentra en el c. 7 cuando llega al segundo grado semidisminuido en primera

inversión, después del cual resuelve a la séptima de dominante y luego a la tónica, para dar inicio a la primera gran parte de la *Chacona*.

Joh. Seb. Bach
Zum Konzertvortrage für Pianoforte bearbeitet von
F. E. Busoni

Andante maestoso, ma non troppo lento
Feierlich gemessen, doch nicht schleppend

Las primeras dos var. se caracterizan por el uso de ritmo punteado (referencia de las oberturas de Lully y las danzas de corte francesas). La var. 3 es de carácter expresivo y *cantabile*, por la melodía en la m. d. y el tema expuesto una octava inferior en la m. i. La var. 4, de textura armónica, desarrolla el tema al unísono en ambas manos; presenta dos elementos principales contrastantes: uno en *p* y otro en *quasi f* en un registro más grave, ambos conformados por acordes.

Las var. 5 y 6 comienzan a generar mayor movimiento, intensidad y densidad armónica, a través del cambio de agrupación rítmica, ahora en octavas con la m. i., en figuras de 16avos, a las que después se añade la derecha, mismas que desembocan en la var. 7, *f marcatisimo*, la cual conjunta octavas, acordes y sextas.

En las var. 8 y 9, hay un cambio de escritura presentado con las escalas en ambas manos, las cuales en la var. 9 recorren casi todo el teclado y llegan a un gran punto climático en el arpeggio descendente, al unísono, sobre el acorde de séptimo grado disminuido con séptima. Éste sirve de enlace a la var. 10, cuyo cambio de *tempo* y carácter a *dolce espressivo* prepara la atmósfera que se presenta a continuación, mucho más introspectiva y melancólica, la cual comienza a partir de la var. 11.

Dicha variación está conformada por un motivo basado en cuartas, quintas y sextas, ligadas de dos en dos, sobre una línea melódica estructurada por un arpeggio disminuido ascendente en la m. i. Tales características, le confieren una cierta inestabilidad armónica, además de la indicación *dolente*, ésta última, tomando en cuenta la referencia de la estética musical del barroco, en la que la ligadura de dos en dos significaba suspiros o lamentos.

7

Los primeros cuatro compases de la var. 12 son completamente contrastantes por el cambio de carácter, agrupación melódica y rítmica. Están basados en tetracordes ascendentes y descendentes repartidos entre las dos manos y en un registro más agudo.

La var. 13 regresa súbitamente a la atmósfera anterior. A partir de ahí y hasta la var. 17, se encuentra la sección cuya escritura se asemeja más a la del violín por el uso de arpeggios con gran amplitud, notas dobles y notas pedal sobre las que se va trazando el tema.

distintamente

ossia:

sempre piu f poco a poco; animando il tempo
non legg.

Pedale ogni quarto
Pedal su jedem Viertel

En la var. 18 se amplía el rango de registro e intensidad, aunado al *poco a poco allargando il tempo*, con los cuales retorna, paulatinamente, a una escritura más pianística, con octavas, notas repetidas y acordes en ambas manos.

Esta gran sección concluye con la var. 20, la cual conjunta elementos de otras variaciones expuestas anteriormente: las octavas en 16avos de la m. i. presentes en la var. 5, a las cuales se superponen los tetracordes en 32avos de la m. d. semejantes a los de la var. 12 y, los acordes de enlace entre cada compás, presentes en la var. 4.

La var. 20 conecta con la reexposición del tema, *tempo primo*, ahora más grandioso, y violinístico, por las octavas quebradas de la m. i.

Tempo I

ff *ff molto tenuto*



Con la presentación del tema concluye la primera parte de esta *Chacona*. Las siguientes 10 variaciones están escritas en el homónimo mayor (*re mayor*). La var. 21 semeja un coral, por su escritura a cuatro voces, en el registro grave del piano, lo que le otorga una sonoridad cálida y a la vez solemne, enfatizada por las indicaciones *quasi tromboni* y *dolce*. En la var. 22, se observa un aumento de voces y ampliación del registro, hasta desembocar en la var. 23 que contrasta con las anteriores por la escritura y el carácter, *Allegro moderato ma deciso*.



En la var. 24, la m. i. lleva el tema, tomando la misma melodía de la var. 21 con ligeras modificaciones en el bajo, mientras la m. d. acompaña con arpeggios. La var. 25, se estructura con la repetición insistente de la dominante en diversos registros del piano. La n° 26, además de reiterar con mayor insistencia dicho grado, agrega de igual forma la tónica, con el uso de acordes y octavas en ambas manos, que semejan el sonido de campanas, las cuales gustaban mucho a Busoni.



La var. 27, presenta el tema con acordes en la m. d., mientras la m. i. acompaña con un contrapunto y pedal de *re*, a lo largo de cuatro compases. En la siguiente frase, la contramelodía expuesta anteriormente por la m. i. es superpuesta con el tema, en la m. d., mientras la m. i. realiza octavas en una progresión de tetracordes descendentes.

The image shows two systems of musical notation for Variation 27. The first system is marked "a tempo misurato" and "ff". The right hand (m. d.) plays chords, while the left hand (m. i.) plays a contrapuntal line with a "non legato" marking and a "fa" (F) pedal. The second system continues the piece, with "non legato" in the right hand and "fz" in the left hand.

La var. 28, *più largamente*, se encuentra en el registro grave del piano, cuyo tema en la m. d. es acompañado por trémolos medidos en la m. i., lo cual sirve de preparación al punto climático, que llega en las siguientes dos variaciones.

En la n° 29, aumenta el número de voces, a manera de un gran coral solemne y grandioso.

The image shows musical notation for Variation 29. The right hand (m. d.) has markings "non affrettare!" and "nicht eilen!". The left hand (m. i.) has a "non legato" marking. The piece is in a low register.

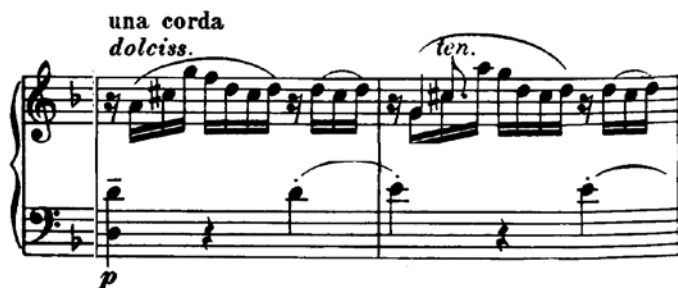
Contrastante es la var. 30, con *fuoco* y *martellato*, cuyos acordes repetidos le confieren un carácter de gran virtuosismo a manera de *tocatta*. Concluye con un trino cadencial que resuelve en la tónica, de nuevo en modo menor.

The image shows musical notation for Variation 30. The right hand (m. d.) is marked "con fuoco" and the left hand (m. i.) is marked "martellato". The piece concludes with a "fz" dynamic marking.

A partir de aquí, comienza la sección conclusiva, *più sostenuto*, la cual retorna a una atmósfera de tranquilidad, que recuerda a la var. 21 (*quasi tromboni*).

El tema es expuesto por la m. i. (como en el comienzo de la obra), sólo que en esta ocasión, el primer acorde es el sexto grado mayor, tonalidad que genera mucha más luminosidad dentro de la atmósfera menor.

La var. 32, *dolcissimo*, continúa con el mismo carácter junto con la var. 33, *dolce tranquillo*, las cuales presentan una escritura más transparente.



En la var. 34, aparece la indicación de *languido* y *flebile*, creando una atmósfera de vaguedad o incertidumbre, la cual se va definiendo en las siguientes variaciones, a través de la repetición de la nota *la*, que funciona como pedal y dominante y que resuelve hasta la var. 37. Estas tres variaciones, van en *crescendo* (siempre con la nota pedal de *la*, que sirve como dominante) y *accelerando* por el tipo de escritura, las cuales desembocan en la última variación, misma que se despliega en arpeggios ascendentes en la m. d. y acordes descendentes en la m. i. con la indicación *Più vivo* y concluye en una gran escala sobre el grado de la dominante, terminando en la última exposición del tema.

Éste se presenta de manera majestuosa, *Largamente maestoso*, por medio de acordes de cuatro sonidos en ambas manos. En los últimos cinco compases, el compositor escribe *sempre più allargando*, para finalizar, triunfalmente, con un acorde de tercera de picardía.

Reflexión personal

La *Chacona* Bach-Busoni es una obra monumental que exige una sólida formación y madurez para el pianista, tanto en el aspecto musical, como en el técnico. La manera magistral en la que está realizada la transcripción, permite que las exigencias técnicas siempre estén en función del resultado musical, paralelamente a la realización de un trabajo de perfeccionamiento.

A nivel de estudio, es de gran utilidad hacer grupos de variaciones que compartan características similares:

Las variaciones 5, 6, 7, y 24 a 30, tienen en común el uso de octavas y acordes.

Las variaciones 8, 9, 12, 20, 23 y final de la 37, se desenvuelven con escalas.

Las variaciones 14 a 19, usan arpeggios de gran extensión.

Las variaciones 3, 4, 10, 21, 31, 32 y 33, son las que tienen desarrollos polifónicos y que sugieren otros colores encaminados hacia las sonoridades en *p*.

La agrupación anterior favorece el proceso de memorización y asimilación, debido a que al comprender un tipo de ataque o sonoridad en una variación, es posible aplicarlo a las demás variaciones del grupo en el que ésta se encuentre.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonata No. 31, en *La bemol mayor*, Op. 110

Aspectos biográficos

Ludwig van Beethoven nació en 1770 en la ciudad de Bonn, perteneciente al Sacro Imperio Romano Germánico. Fue hijo de Johann van Beethoven, tenor de la corte electoral, quien a su vez fue nieto de un reconocido maestro de capilla y vinicultor, proveniente de la región de Flandes, Bélgica.

Desde temprana edad Beethoven mostró grandes aptitudes artísticas. A los 8 años recibió la formación musical de Tobías Friedrich Pfeiffer, amigo cercano de su padre y, posteriormente, de Cristian Gottlieb Neefe (1748-1798), organista de la Corte Electoral de Bonn que lo introdujo en el estudio profundo del contrapunto, a través del conocimiento del *Clave Bien Temperado* de J. S. Bach.

A los 17 años y con el apoyo económico del conde Ferdinand von Waldstein, realizó su primer viaje a Viena, el cual fue interrumpido por la noticia de la gravedad de salud de su madre, quien falleció al poco tiempo en Bonn. Tras este hecho, y en ausencia de su padre, Beethoven quedó a cargo del cuidado y manutención de sus dos hermanos, por lo que debió trabajar como violinista de una orquesta y maestro de piano. Dicha actividad le permitió relacionarse con las familias burguesas más influyentes de la ciudad de Bonn.

En 1792, regresó a Viena financiado por el príncipe elector de Bonn. Ahí recibió lecciones de composición de F. J. Haydn (1732-1809), esporádicamente de A. Salieri (1750-1825) para música vocal y, más tarde, de contrapunto con Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809).

Después de algunos años, perdió el apoyo del príncipe elector y comenzó una actividad como profesor de piano y compositor. Tiempo después volvió a recibir una pensión por parte de la aristocracia, cuyo fin era garantizar la permanencia del compositor en Viena, la ciudad donde escribió prácticamente toda su producción.

Entre los años de 1798 a 1813, compuso los primeros 50 *opus*, que incluyen sonatas para piano, tríos y varias sinfonías, algunas de las cuales reflejan sus ideas que simpatizan con el heroísmo y los principios de la Revolución francesa.

Paralelamente a esta fructífera época de composición, una enfermedad auditiva, junto con otras enfermedades que padeció, iban en aumento. En 1802 escribió el Testamento de Heiligenstadt, en el que expresó su profundo dolor al reconocer que su sentido auditivo –el máspreciado para un músico–, se viese cada vez más deteriorado.

En el aspecto sentimental, Beethoven no logró concretar una relación de pareja debido a la diferencia de clase social con las mujeres con quienes se relacionó y a los constantes arrebatos de carácter del compositor.

Al morir su hermano Kaspar, en 1815, y recibir la tutoría de su sobrino Karl (la cual debió compartir con la madre), volcó en él toda su atención, al extremo de verse envuelto en una lucha jurídica entre los años 1815 y 1820, con tal de obtener el completo poder tutorial. Finalmente lo logró, pero su sobrino sólo le procuró dificultades y conflictos, llegando incluso a un intento fallido de suicidio de Karl.

Dichas circunstancias provocaron un deterioro en su integridad física y emocional, que se reflejó en su producción musical. En ese periodo, que comienza en 1815 y concluye en 1827, escribió sus últimas cinco sonatas, la *Novena Sinfonía* y la *Misa Solemnis*.

En 1826, durante una visita que realizó a su hermano, la salud de Beethoven sufrió un deterioro considerable, por lo que decidió regresar a Viena. La rapidez con la que realizó aquel viaje agravó su estado, causándole una severa pulmonía que, aunada a sus padecimientos anteriores, dio fin a su vida el 26 de marzo de 1827.

Contexto histórico-social

En los años de 1814-15, se realizó el Congreso de Viena a causa del fin de la Revolución y la caída de Napoleón Bonaparte. En dicha capital, se reunieron los personajes más importantes de Europa, como el zar Alejandro de Rusia (1777-1825), el emperador Francisco de Austria (1768-1835), el rey Guillermo de Prusia (1783-1851), el duque de Wellington de Inglaterra (1769-1852), Charles Maurice de Talleyrand de Francia (1754-1838) y el Príncipe de Metternich (1773-1859).

El congreso tenía como objetivo reorganizar el territorio europeo y restaurar las formas de gobierno precedentes a la Revolución, para lo cual siguió los principios de “legitimidad y compensación”.

En consecuencia, algunas tierras fueron restituidas a las grandes familias reales, lo que trajo consigo el retorno a las monarquías absolutas y, con ello, un cambio de medidas sociales, políticas y económicas. Por otro lado, los territorios que no se encontraban dentro de las grandes potencias europeas, se vieron subyugados por el dominio de diferentes naciones a las que fueron entregados, siguiendo el principio de compensación.

Durante los siguientes treinta años, Europa vivió nuevamente bajo las restricciones del Absolutismo, implantado por Francisco I de Austria bajo el lema de “la Europa de la Restauración”.

El Congreso de Viena significó una época tranquila en la vida de Beethoven, al ser un invitado frecuente en las reuniones que celebraban los eminentes miembros de dicho Congreso y recibir un gran reconocimiento como compositor.

Contexto histórico de la obra

Paralelamente a la nueva organización político-social de aquel entonces, inició el tercer periodo de composición de Beethoven, de acuerdo a la clasificación del musicólogo ruso Wilhelm von Lenz (1809-1883).

La *Sonata Op. 110* fue concluida en la Navidad de 1821. En palabras de Vincent d'Indy: “[...] la obra refleja una victoria íntima, pues se sucede en una serie de contrastes, sin violencia. Además, recurre por segunda vez en sus sonatas al *recitativo* (la primera vez lo hace en la Sonata Op. 31 No. 2, “La Tempestad”) como elemento de expresión, que reaparece en la Novena Sinfonía y en el Cuarteto Op. 132[...].”

De igual forma, en este periodo destacó el regreso al estilo polifónico y contrapuntístico de los antiguos compositores alemanes, reflejado en la *fuga* con la que concluye la *Sonata*.

La *Sonata Op. 110*, no tiene dedicatoria y es probable que Beethoven la haya concebido como una obra para sí mismo (según d'Indy), pues ofrece un autorretrato, a través de su estado de tranquilidad interior con las tonalidades cristalinas del primer movimiento; el dolor que lo aquejaba, plasmado en el *Arioso* del tercer movimiento; mientras que la celebración de la vida presente, en el cuarto movimiento, resalta con un himno triunfal.

Referencias a propósito de la *Sonata*

Durante el siglo XVI, la palabra *sonata* fue utilizada como una abreviatura de “canzona da sonare” (canción para ser “sonada”). Era a una pieza instrumental sin estructura definida con la que se establecía una diferencia entre las obras vocales –usualmente denominadas “cantatas”– y las obras instrumentales, que no eran más que la adaptación del estilo “vocal” al instrumento.

En el siglo XVII se conformaron dos tipos de sonata. La *sonata da chiesa*, estructurada generalmente en cuatro movimientos, caracterizados por alternar entre ellos tiempos rápidos y lentos, y la *sonata da camera*, con un número semejante de movimientos, conformados generalmente por danzas de la época. Ambos tipos de *sonata* eran escritos para dos o tres instrumentos de cuerda, con un acompañamiento de bajo continuo realizado por algún instrumento de teclado.

A partir de la primera mitad del siglo XVIII, se desarrolló la *sonata* barroca para clavecín en un solo movimiento con estructura bipartita monotemática, cuyo máximo exponente fue Domenico Scarlatti. En la segunda mitad del mismo siglo, la *sonata* alcanzó su máximo desarrollo y adquirió una nueva forma: bitemática y tripartita. Entre otras aportaciones, la sonata integra un mayor número de movimientos hasta alcanzar tres o cuatro: *Allegro*, *Adagio*, *Minuetto (Allegretto)* y *Allegro*.

Como resultado de la estructuración de la *sonata*, se estableció una forma para cada movimiento: El *Allegro* inicial presenta la forma *Allegro* de sonata, conformado por dos temas principales y dividido en tres partes (exposición, desarrollo y recapitulación). El segundo movimiento puede tener forma de *lied* o *romanza* (por lo regular ternaria ABA), *rondó* (ABACA) o *tema con variaciones*. El tercero (o segundo) es un *minuetto* (por la influencia de la *suite* barroca) que posteriormente se transformó en *scherzo*. El cuarto (o tercero) por lo general es un *rondó*, aunque en ciertas ocasiones está en forma *Allegro* de sonata.

En ocasiones, la estructura clásica presenta modificaciones en el orden u omisión de algunos movimientos, el uso de una Introducción antes del *Allegro*, el empleo de la fuga y otras innovaciones, de las cuales Beethoven fue uno de los máximos exponentes.

Análisis Estructural

Abreviaturas usadas en el análisis

- c. = compás
- cc. = compases
- m. d. = mano derecha
- m. i. = mano izquierda
- 16avos = dieciseisavos

Primer movimiento

Moderato cantabile molto espressivo

En compás de $\frac{3}{4}$ y tonalidad de *la bemol mayor*, la exposición de la *Sonata* (c. 1 al 39) da inicio con el primer tema, el cual abarca del c. 1 al 12.

Los 4 compases del inicio están escritos a cuatro voces (a manera de un coral) y son de suma importancia, ya que la melodía de la soprano es la base del tema de la *fuga* en el cuarto movimiento, y la célula armónico-rítmica de los primeros 2 compases es el eje a través del cual se desenvuelve, posteriormente, el desarrollo.

A partir del c. 5, el tema continúa con una melodía de gran belleza y sencillez, acompañada por la m. i. En el c. 10 hay una inflexión hacia el cuarto grado (con un retardo en la m. d.), para dar paso a una cadencia auténtica que resuelve a la tónica en el c. 12, en donde comienza el primer puente.

L. van Beethoven, Op. 110
am 25. Dezember 1821

Moderato cantabile molto espressivo.

FUGA.
Allegro ma non troppo.

5 2 5 2 4 1

Del c. 12 al 19 se encuentra el primer puente de transición, basado en arpeggios que pasan por diferentes tonalidades y que conecta, en el c. 20, al episodio (cc. 20 a 28) de enlace al segundo tema. Dicho episodio inicia en *la bemol* y continúa en una atmósfera suave y delicada, la cual se va transformando en la anacrusa al c. 24, en donde comienza a dirigir la tensión armónica hacia la

dominante, región en la que se mantiene durante los siguientes compases para resolver definitivamente a *mi bemol mayor*, con la entrada del segundo tema.

El segundo tema comprende del c. 28 al primer tiempo del c. 36 y está en la dominante. La primera frase adquiere un carácter mucho más enérgico y grandioso, mientras que la segunda regresa nuevamente a la atmósfera *p* y *dolce*.

Segundo tema

Del c. 34 al c. 39, se presenta la sección conclusiva de la exposición que da paso al desarrollo (c. 40 al 55), el cual tiene como base la célula temática presentada en los dos primeros compases de la sonata. Dicha célula es expuesta en la m. d. varias veces, a través de diferentes tonalidades en la región de la subdominante del relativo menor (*re bemol mayor* y *si bemol menor*), por medio de las inflexiones realizadas en la m. i. con escalas.

En el c. 55, prepara el regreso a *la bemol mayor*, tonalidad que resuelve en el c. 56, en donde comienza la recapitulación de la sonata, la cual abarca del c. 56 al 105. La primera parte del tema es expuesta dos veces, una en la m. d. (cc. 56-59) y la otra en la m. i. (c. 60-62).

Primer tema en la m. d.

The image shows a musical score for the first theme in the right hand (m. d.). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand part features a series of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. The left hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes.

Primer tema en la m. i.

The image shows a musical score for the first theme in the left hand (m. i.). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand part features a series of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. The left hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. A *cresc.* marking is present in the left hand part.

A partir de ahí, continúa el tema en la m. d., pero en el cuarto grado, *re bemol mayor*, mismo que en el c. 67 es enarmonizado a *do sostenido*, para que funcione como retardo de segunda en el acorde de *si mayor* (c. 68), dominante de *mi mayor*, tonalidad a la que resuelve en el c. 70, con el comienzo del puente de transición (cc. 70-75).

Del c. 76 al 86, se encuentra el episodio de transición al segundo tema, cuyos primeros dos compases se repiten dos veces, la primera en *la mayor*, cuarto grado de *mi mayor* (tonalidad en la que se halla el puente) y la segunda en *la bemol mayor*, tonalidad a la que regresa a través de un cromatismo en el último tiempo del c. 77. Dicho episodio concluye de manera igual que en la exposición y continua con el segundo tema, esta vez en la tónica (c. 87 al 92).

Finalmente, en el c. 93 se presenta la sección conclusiva de la recapitulación, exactamente igual que la primera vez, sólo que ahora en la tónica y con una extensión del c. 97 al 104, que sirve de enlace a la *coda*, la cual está conformada por dos secciones. La primera del c. 105 al c. 110, basada en el motivo arpegiado del primer puente de transición y, la segunda a manera de epílogo (cc. 111 a 116), en el cual se expone nuevamente, y por última vez, el comienzo del primer tema. Éste termina en el c. 115, en un acorde de dominante con novena menor sobre el pedal de tónica y la fundamental retardada por una apoyatura, que resuelve, concluyendo el movimiento, con dos acordes en la tónica y en *p*.

Segundo Movimiento

Allegro Molto

Presenta forma de *scherzo*, cuya estructura es la siguiente:

A (c. 1-40) B (c. 41-95) A (c. 96-143)

Está escrito en el relativo menor (*fa menor*) de la tonalidad de la *Sonata (la bemol mayor)* y en compás de 2/4, característica que, de acuerdo con Ernesto de la Guardia “[...] lo convierte en el primer *scherzo* típico de ritmo binario aparecido antes de Mendelssohn [...]”. Este movimiento contrasta con el primero por su carácter enérgico, aunado al cambio de tonalidad y de modo (al pasar a un grado menor), lo cual genera mayor dramatismo.

La parte A, está conformada por dos secciones. La primera (c. 1 al 8), estructurada en un periodo, con repetición. La primera frase, del c. 1 al c. 4, va de la tónica a la dominante, manteniéndose en *p*, y concluye en *f*, permaneciendo en este grado de los cc. 5 al 8, para conectar con su repetición o la sección siguiente. Ambas manos se mueven por movimiento contrario, característica que está presente también en la parte B.

The image shows the first section of the second movement, measures 1 through 8. The tempo is marked 'Allegro molto.' and the time signature is 2/4. The key signature is two flats (B-flat major / F minor). The score is written for piano in treble and bass clefs. The first four measures (measures 1-4) are marked with a piano dynamic (*p*). The last four measures (measures 5-8) are marked with a forte dynamic (*f*). The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with some triplets and slurs. A circled number '5' is written above the fifth measure, indicating a fingering for the right hand.

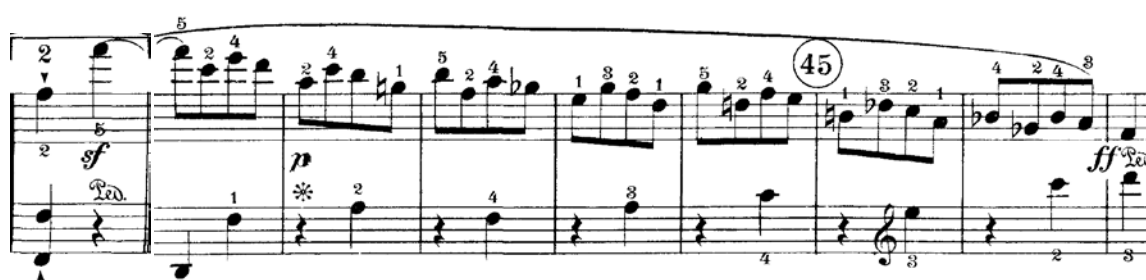
Continúa la segunda sección de A, del c. 9 al 40, cuyos primeros 8 compases mantienen el carácter de la frase anterior, aunque con un cambio de articulación en ambas manos, a través de inflexiones (enfanzadas por el bajo cromático sincopado), que conducen a una cadencia al relativo mayor en los cc. 15 y 16.

The image shows the second section of the first part of the second movement, measures 9 through 16. The tempo is 'Allegro molto.' and the time signature is 2/4. The key signature is two flats. The score is written for piano in treble and bass clefs. The first four measures (measures 9-12) are marked with a forte dynamic (*f*). The last four measures (measures 13-16) are marked with a fortissimo dynamic (*ff*). The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with some triplets and slurs. The right hand has a chromatic descending line in the first four measures.

A partir del c. 17, comienza la siguiente frase, que podría ser la reminiscencia de una canción popular alemana. La primera vez es presentada en el relativo mayor (*la bemol*) y la segunda vez regresa a *fa menor*, la cual concluye en dos acordes (sexto y segundo grados) en *ff*. Toda esta segunda sección tiene repeticiones.



Anacrusa al c. 40 comienza la parte B (cc. 40-95), en el sexto grado, *re bemol mayor*. Está basada en un único motivo con figuras de octavos en la m. d. en movimiento descendente, y un acompañamiento en contratiempo de la m. i. en movimiento ascendente, el cual es expuesto varias veces.



La primera vez, está en *re bemol mayor* de los cc. 40 al 48; del c. 48 al 56 sigue la misma estructura, pero hace una inflexión hacia el final, hacia su subdominante (*sol bemol*), tonalidad en la se repite dicho motivo de los cc. 57 al 72, mientras en los cc. 71 al 73 realiza una inflexión a *mi bemol menor*, que conecta en los cc. 74 y 75, con dos acordes en *sf* en el último tiempo a *re bemol mayor* (c. 76), en donde expone nuevamente el motivo inicial de la parte B, repitiéndolo una octava inferior del c. 84 al 91. Concluye con una breve extensión (cc. 92 al 95), en los cuales alterna con ambas manos el motivo inicial de esta parte, en *una corda*.

Finalmente, regresa la parte A, la cual es expuesta exactamente igual que la primera vez, sólo que ahora concluye con una *coda* que abarca de los cc. 144 al 158, formada por acordes en *ff* interrumpidos por un compás de silencio. En el c. 152 cambia la dinámica a través de un *diminuendo* que concluye en un acorde en *mf* y en la tonalidad del homónimo (*fa mayor*) que, además de tener un acompañamiento por la m. i., basada en un arpeggio ascendente, cuya última nota se prolonga en una fermata y sirve de conexión al tercer movimiento, funciona como dominante de la tonalidad inicial del siguiente movimiento.



Tercer movimiento

Adagio ma non troppo- Fuga, Allegro ma non troppo

Ambos movimientos, tercero y cuarto, se pueden integrar en uno solo por dos razones: la primera, que entre ambos no hay interrupción y, la segunda, que comparten secciones entre sí (como en el caso del *Arioso* del tercer movimiento, el cual aparece nuevamente en la sección intermedia de la *fuga*).

Otra característica, que justifica la idea de pensar en ambos movimientos como uno solo, es que el tiempo lento, *Adagio ma non troppo*, no tiene la extensión habitual de las sonatas del compositor, dentro de este estilo.

El comienzo del *Adagio* semeja a una fantasía por la libertad en la agrupación rítmico-melódica de los temas, la sutileza de los matices y ambigüedad de las regiones tonales.

La introducción (c. 1-7) comienza en el grado de *si bemol menor*, lo que da una sensación de continuación con la *coda* del movimiento anterior. Sin embargo, hacia el c. 4 prepara el camino de regreso hacia *la bemol* a través del acorde de *mi bemol* con séptima que abre la sección *Recitativo più adagio*, en la que una melodía expuesta por la m. d., concluye en *la bemol* menor para conectar anacrusa al c.5., con el *Adagio*, sobre el acorde de *si mayor* con séptima (dominante de *mi mayor*, que es enarmónico de *fa bemol*).

Dicho pasaje es interesante porque la m. d. toca solamente un *la*⁶□ con valores cada vez más reducidos y ritmo sincopado, que podrían interpretarse como una súplica, a manera de *bebung* del clavicordio.

A través del último *la*, desciende un breve elemento melódico en 8avos. con la indicación de *cantabile* y en *una corda*, que llega al acorde de *mi mayor* en el c. 6, seguido por dos acordes disminuidos en la m. i. Entre ambos, aparece una nueva tonalidad y la indicación de *Adagio*, que enlaza al c.7 y con un cambio de medida, 12/16, a una nota repetida en ambas manos, a la cual se añaden en el c. 8 los sonidos para formar el acorde de *la bemol menor*, patrón rítmico-armónico que continúa en la m. i. como un *ostinato* durante toda la sección del *Arioso*, modulando a diferentes tonalidades.

El *Arioso dolente* comienza en el c. 9. La primera frase (cc. 9-12), inicia en la tónica y concluye en la dominante. Está conformada por una melodía descendente en grados conjuntos con ritmo sincopado.

□ Nomenclatura del índice Riemann.

(Klagender Gesang)
Arioso dolente.

La segunda frase, c. 13 al c. 17, regresa a *la bemol menor*, sólo que su dirección melódica cambia, ahora ascendente, y también el color armónico a través de una inflexión a *do bemol mayor* (relativo mayor) en el c. 14, regresando en el c. 18, al cuarto grado, *re bemol menor*. De los cc. 21 al 24, aparece un contrapunto (expuesto en la voz de la contralto en la m. d.), que a través de apoyaturas y resoluciones con la soprano, conduce al punto de mayor tensión armónica en los cc. 23 y 24, con una cadencia de séptimo grado disminuido y séptima de dominante que resuelve a *la bemol menor*.

Concluye en los cc. 25 y 26, con una melodía al unísono, en el registro grave del piano, que traza las tres primeras notas, en dirección descendente, de la escala de *la bemol menor*, cuya última nota en el c. 26 sirve de enlace a la primera de la *fuga*.

Cuarto movimiento

Fuga

Exposición

El tema es expuesto por primera vez del c. 27 al 31, en la voz del tenor y en la tonalidad de *la bemol mayor*. Del c. 31 al 34, la contralto presenta la respuesta (real) en la dominante, *mi bemol mayor*, seguida por dos compases de enlace derivados del final del sujeto en la m. d. y la continuación del *contrasujeto* en la m. i.

FUGA.

Allegro ma non troppo.

Musical score for FUGA, measures 30-35. The score is in 6/8 time with a key signature of two flats. It features a piano (*p*) dynamic and a *sempre p* instruction. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece.

Del c. 36 al 40, aparece el sujeto en la soprano, seguido por una parte libre que utiliza la última célula melódico-rítmica del tema, la cual se desarrolla a través de una progresión descendente de los cc. 40 a 45. En el c. 45, reaparece el tema octavado en la m. i., que continúa con un puente del c. 49 al 53.

Del c. 53 al 57 vuelve el tema en *la bemol mayor* en la voz de la contralto.

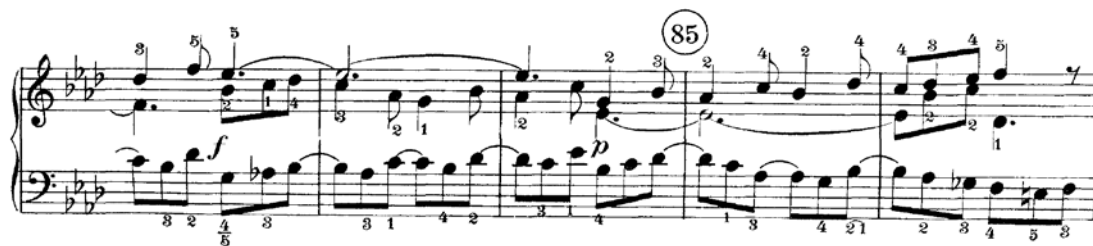
Parte central

Comienza con el primer *episodio*, cc. 57 al 62, basado en una progresión descendente que utiliza las tres últimas notas del *sujeto*. De los cc. 62 al 66, hay una repercusión del tema en la soprano, en *mi bemol mayor*.

Musical score for FUGA, measures 66-72. The score is in 6/8 time with a key signature of two flats. It features a piano (*p*) dynamic and a *sempre p* instruction. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece.

Del c. 66 al 72, se encuentra el segundo *episodio*, basado en una progresión ascendente que utiliza las cuatro últimas notas del *sujeto*, expuestas tres veces. En los cc. 73 al 76, se encuentra otra repercusión con el tema en el bajo (octavado), en *sol mayor* y con una extensión de seis compases (76 al 81). A partir de ahí, comienza el tercer episodio, el cual abarca hasta el c. 87 y utiliza el tema en disminución con ligeras variantes, expuesto tres veces: cc. 81, 83 y 85.

Musical score for FUGA, measures 80-85. The score is in 6/8 time with a key signature of two flats. It features a piano (*p*) dynamic and a *sempre p* instruction. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece.



De los cc. 87 al 91, aparece la repercusión del episodio con el tema en *re bemol mayor*, en la voz de la contralto, seguido por el tema en la soprano, en *la bemol mayor*, del c. 91 al 95, con extensión de tres compases, basada en una progresión descendente que utiliza el final del tema. Del c. 98 al 100, la nota pedal en *mi bemol* (dominante) prepara la sección final de la *fuga*, la cual abarca del c. 101 al 113.

Sección final

Comienza con los sujetos en *stretto* de los cc. 101 al 105, cuyo orden de aparición es el siguiente: en el c. 101 se encuentra el tema octavado en el registro grave y en la dominante, en el c. 103 entra el tema en la voz del tenor y en la misma región tonal, al que le continúa el tema en la soprano en el c. 105, en la tónica con una extensión del c. 108 al 110. En los cc. 110 al 113, se encuentra la conclusión de la *fuga*, sobre el arpeggio de séptima de dominante de *la bemol mayor*, y finaliza en un acorde que modula sorpresivamente a *sol menor* (c.114), con un cambio de medida a 12/16.



L'istesso tempo di Arioso.



L'istesso tempo di Arioso

Repite el *Arioso*, variado, del tercer movimiento. Presenta dos compases a manera de introducción, sólo que esta vez el primero en arpeggio y el segundo en acordes. Cambia la tonalidad, ahora en *sol menor* y también con variantes en las melodías, manteniendo la estructura intacta.

Del c. 116 al 119 aparece la primera frase, comienza en la tónica y concluye en la dominante, esta vez tiene una diferencia rítmico-melódica, pues presenta notas ligadas de dos en dos y silencios de 16avos, los cuales dan la sensación de desfallecimiento o respiración entrecortada, por lo que Beethoven anota la indicación “perdiendo las fuerzas, doloroso”.

La segunda frase abarca de los cc. 120 al 123 y tiene una breve inflexión a su relativo *si bemol mayor* en el c.122.

El segundo periodo abarca de los cc. 124 al 131, cuya melodía descendente, a partir del c. 125, recuerda el *bebung* del tercer movimiento, ya que repite dos veces la misma nota, a manera de súplica.

Del último 16avo del c. 131 al c. 134, unas octavas seguidas por acordes, en la región del homónimo (*sol mayor*) e interrumpidas por silencios, enlazan con la segunda parte de la *fuga* a través de un arpeggio ascendente, cuya última nota es la primera del tema.

L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente

Continúa el cuarto movimiento con la *fuga* inicial, pero ahora utilizando la inversión del tema, en la tonalidad homónima de la sección intermedia: *sol mayor*

Exposición

Abarca del c. 137 al 152, en la cual se presenta el tema invertido en la contralto (c.137-141), comenzando en la dominante, seguido por la respuesta real en la soprano (c.140-144) y en la tónica, a la que continúa el tema en el tenor (c. 144 al 148), con el final variado, para concluir la exposición en la soprano, del c. 148 al c. 152.

592 *l'istesso tempo della Fuga.*

*poi a poi di nuovo vivente
Nach und nach wieder auflebend.*

A partir del c. 152 aparece el tema original, expuesto en el bajo, sigue en la contralto en el c. 153, de nuevo en el bajo c. 154 y en la contralto c. 155, finalmente en el tenor, cc. 155-157. Simultáneamente, se presenta el tema en la soprano y en aumentación, a partir del c. 152 hasta el 160. En los cc. 157-158, se encuentra la parte final variada del tema en disminución, expuesta tres veces. En el c. 158, aparece el tema en disminución en la voz del tenor, seguido en el c. 160 por el mismo tema expuesto en la soprano y la contralto simultáneamente, a distancia de sexta, mientras el bajo lo expone en aumentación y octavado.

De los cc. 168 a 170, hay un pasaje que comienza en el sexto grado de *sol menor* (*mi bemol mayor*) y presenta un cambio de agrupación métrica, basándose en el tema incompleto en doble disminución, el cual se alterna entre ambas manos.

A partir del c. 170 al 174, aparece el tema invertido en aumentación y en la voz de la contralto, a la vez que el tenor lo lleva en disminución e incompleto. La soprano presenta el tema original también en disminución e incompleto.

En el c. 174 regresa la armadura de *la bemol mayor*, donde expone nuevamente el tema, en la tónica y octavado en el bajo, con una ligera variante al final. De los cc. 178 al 182, la contralto expone el tema en aumentación, con una extensión de dos compases (segunda mitad del c. 182 y primera del 184). A partir de los cc. 184 al 188, se presenta el tema original en *la bemol mayor* y en aumentación, esta vez con acordes, lo que crea una atmósfera más grandiosa, casi sinfónica. Continúa una extensión del mismo con el elemento derivado de la parte final del tema; el cual es presentado 4 veces: c. 188 (en *re bemol mayor*), c. 190 (*la bemol mayor*), c. 192 (dominante) y c. 194 (acorde disminuido con séptima sobre *si* becuadro que resuelva a la tónica en primera inversión al c. 196). De los cc. 196 al 200, hay una sección conclusiva que conduce a la *coda* con la última presentación del tema en *la bemol mayor*, la cual abarca del c. 200 al 205, con una extensión en el c. 203. Continúa una prolongación basada en las últimas cuatro notas del tema (repetidas dos veces), que llega hasta el c. 209. Concluyendo de los cc. 209 a 213, con una serie de arpeggios descendentes y ascendentes en *la bemol mayor*, que recorren todo el teclado y culminan con un acorde en ambas manos.

Reflexión personal

En la *Sonata Op. 110*, escrita en el periodo correspondiente al tercer estilo de composición de Beethoven, se aprecia una concepción musical diferente a su obra anterior.

El primer movimiento presenta una atmósfera de armonías cristalinas y utiliza dos temas principales no muy contrastantes entre sí. Los arpeggios en los que se basan los puentes requieren una sonoridad perlada y transparente. Para lograr tal sonoridad, se sugieren varios tipos de estudio como el desplazamiento por bloques, utilizando variedad de ritmos con diferentes articulaciones y ataques.

El segundo, es un movimiento de carácter enérgico y decidido que evoca la música que clama y simpatiza con los principios de la Revolución.

El *Arioso dolente* del tercer movimiento muestra, a través de su melodía sincopada y los constantes silencios que la interrumpen, la pérdida de fuerza que en ese momento siente el compositor, expresada de manera conmovedora en aquella melodía.

El cuarto movimiento es un homenaje a los grandes exponentes de la música polifónica alemana, encabezados por J. S. Bach. Se basa en una fuga a cuatro voces que utiliza la inversión del tema durante la segunda parte. De la alternancia entre ambos temas, original e invertido, se va construyendo el camino hacia la conclusión, el cual desemboca en un grandioso himno triunfal.

FRYDERIK FRANCISZEC CHOPIN: Balada No. 4, en *fa menor*, Op. 52

Aspectos biográficos

Federico Francisco Chopin nació en Polonia en 1810. Su padre fue un profesor literato francés, y su madre, una mujer polaca perteneciente a la nobleza. Chopin fue el segundo de cuatro hijos y el único varón.

Desde muy pequeño mostró grandes aptitudes para el piano y la composición. Sus principales maestros fueron Adalbert Zywny, Jozef Elsner y Wilhelm Würfel. Debido a que su padre era catedrático del Liceo de Varsovia, Chopin recibió desde muy joven una fuerte influencia de literatura y poesía que, posteriormente, le sirven de inspiración en la creación de su obra.

A los 19 años viajó a Viena, Praga y Dresden para realizar una serie de conciertos en los que gozó de gran aceptación, por lo que decidió volver al año siguiente y establecerse en Viena. A su regreso, en 1830, el compositor se desanimó fuertemente al no tener el mismo recibimiento que la primera vez y, después de unos meses, decidió trasladarse a París. Durante este viaje, pasó por diversas ciudades, entre ellas Stuttgart, en donde recibió la noticia de la toma de Varsovia por los rusos, hecho que determinó su decisión de no volver a Polonia.

A diferencia de Viena, en donde encontró un ambiente competitivo y hostil, en Francia Chopin llegó a su segunda casa. El compositor quedó impresionado por la ebullición de actividad artística: la ópera, la pintura y la poesía; aunque en el fondo, lo que más impacto le causó, fue la efervescente actividad musical de ese momento. En París conoció a personalidades como G. Rossini (1792-1868), L. Cherubini (1760-1842), F. Kalkbrenner (1785-1849); y estrechó lazos de amistad con H. Berlioz (1803-1869), F. Liszt (1811-1886), G. Mayerber (1791-1864).

Al poco tiempo de su llegada logró ser reconocido como pianista y compositor en los círculos artísticos y en las familias aristocráticas. Éstas últimas se volvieron un apoyo importante en la vida del compositor, cuando Chopin decidió sustentarse económicamente como pedagogo y dedicarse por completo a la composición.

Durante el verano de 1835, en un viaje a Dresden, se encontró con María Wodzinka, joven polaca con quien entabló una relación afectiva muy profunda. Al no recibir la autorización del padre de María, el conde Wodzinski, para unirse en matrimonio con ella, Chopin sufrió un fuerte deterioro emocional que terminó por agravar su precaria salud.

Tras este hecho, el compositor comenzó una relación sentimental con la escritora francesa Aurore Dupin (1804-1876), mejor conocida por su seudónimo “George Sand”, a quien conoció en 1836 en una reunión organizada por F. Liszt (1811-1886).

En 1838, Chopin, Sand y sus hijos viajaron a Palma de Mallorca para pasar el invierno en un lugar con clima caluroso; sin embargo, poco después tuvieron que cambiar de alojamiento a causa de problemas con los vecinos, que se mostraron temerosos al contagio de los malestares del músico. Decidieron dirigirse a la cartuja de Valdemosa, ubicada a pocas horas de Palma. En este lugar, húmedo y frío, la salud de Chopin decayó de manera particular y, después de varias revisiones médicas, se le diagnosticó tuberculosis. Sin embargo, su médico francés de cabecera, el doctor Cauvières, fue el único que puso en duda dicho diagnóstico, aduciendo que la mejoría momentánea que Chopin había tenido lo descartaba, sugiriéndole únicamente reposo.

A partir de ese momento, el compositor decidió pasar los veranos en la casa que Sand tenía en Nohant (en las afueras de París) para dedicar más tiempo a la composición, y los inviernos en París, donde daba clases y, ocasionalmente, conciertos. Tal ritmo de vida les permitió a ambos llevar una relación estable durante varios años.

En Nohant, compuso y retocó parte de su obra. En el verano de 1842, acompañado por E. Delacroix (1798-1863), amigo muy cercano del compositor y la escritora, escribió la *Balada Op. 52 en fa menor*, la *Mazurca Op. 50*, la *Polonesa Op. 53 en la bemol mayor* y el *Scherzo Op. 54 en mi mayor*.

Después de algunos años la relación entre ambos artistas se debilitó. La escritora mostraba interés hacia otros círculos artísticos que irritaban a Chopin, además de que el compositor se encontraba cada vez más delicado de salud. En 1844, la noticia de la muerte de su padre lo afligió particularmente, junto con una serie de situaciones familiares que, paulatinamente, llegaron a hacer insostenible la relación con la poetisa. En 1847, el matrimonio de Solange, hija de la escritora, con el joven escultor Auguste Clésinger (1814-1883), provocó la ruptura definitiva de Chopin y George Sand.

En 1848, el compositor viajó a Londres y Escocia para realizar una serie de conciertos. Ahí se encontró con un gran público de admiradores, entre los que destaca su discípula escocesa Jane Stirling; sin embargo, durante dicha estancia, Chopin nunca se sintió a gusto y cayó en una fuerte depresión que deterioró considerablemente su salud. Regresó a París a los pocos meses y falleció en octubre de 1849.

Recientes investigaciones científicas han logrado descifrar su enfermedad y prematura muerte, llegando a la conclusión de que sus padecimientos fueron causados por un factor hereditario descubierto hace algunas décadas, denominado fibrosis quística.

En el aspecto emocional y anímico, el compositor mostró desde muy pequeño dificultad para expresar sus sentimientos, una personalidad proclive a caer en estados de depresión y salud deficiente. Por otro lado, la relación constante que mantuvo con las clases aristocráticas y con sus amigos de juventud, influyeron significativamente en el nacimiento de su sentir patriótico hacia Polonia, junto con el profundo dolor e impotencia que lo acompañó durante toda su vida al no poder hacer nada con respecto a la opresión extranjera padecida en su país natal, al cual engrandeció y exaltó en su obra.

Contexto histórico-social

En 1830, en Francia, la Revolución de Julio tuvo como consecuencia la implantación del rey Luis Felipe (1773-1850), Duque d'Orléans. La hábil y equilibrada política del rey garantizó riqueza y prosperidad a las clases altas, lo que favoreció a Chopin durante el tiempo en el que basaba su economía como pedagogo de las familias aristocráticas.

Con el paso de los años, la impopularidad del rey Luis Felipe aumentó a tal grado, que los grupos políticos existentes –socialistas y republicanos– terminaron por conformar banquetes para criticar al gobierno. En 1848, un año antes de la muerte de Chopin, Luis Felipe prohibió la reunión de un banquete, provocando un levantamiento que lo obligó a abdicar el trono y huir del país.

Contexto histórico de la obra

La *Balada Op. 52 en fa menor* fue escrita en 1842, durante una estancia en Nohant. En ese año, dos fallecimientos marcaron profundamente la vida del compositor: el de Adalbert Zywny, su primer maestro en Polonia, y el de Jan Matuszynski, su gran amigo de juventud.

Es posible, según lo atestigua R. Schumann (1810-1856) en una confesión que le fue hecha por Chopin durante una visita a Leipzig, que el compositor polaco se haya inspirado en los poemas de su contemporáneo y compatriota Adam Mickiewicz, exiliado por los rusos.

En esa confesión, Chopin le comentó a Schumann que así como la tercera *Balada* tenía su fuente de inspiración en el poema “La Ondina”, la cuarta hacía alusión al poema “Los tres Budris” o “Los Tres Hermanos”, cuyo texto es el siguiente:

Los tres Budris
(Balada lituana)

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

Aunque no es posible encontrar una correlación directa entre el texto y la música, es un hecho que Chopin se sirvió de la poesía nacional polaca para dar al mundo una colección de poemas musicales.

Análisis estructural

Abreviaturas usadas en el análisis

- c. = compás
- cc. = compases
- m. d. = mano derecha
- m. i. = mano izquierda
- 16avos = dieciseisavos

La cuarta *Balada* de Chopin sugiere forma *sonata*, ya que ésta se puede estructurar en tres partes, exponiendo en la primera dos temas principales contrastantes (*fa menor* y *si bemol mayor*); tiene una sección central, a manera de desarrollo, seguida por la recapitulación. La obra comienza con una breve introducción y concluye a través de una brillante y difícil *coda*.

Dicha forma se complementa con nuevos elementos, tales como, el uso de la variación, esencialmente del primer tema, y el contrapunto.

La introducción (cc. 1 al 7) gira en torno a la dominante, con resoluciones al homónimo mayor en el segundo y cuarto compás, en donde las cuatro notas iniciales forman un elemento melódico

presente durante la segunda semifrase del primer tema y que, posteriormente, sirve de enlace al regreso de la introducción en el c. 129.

BALLADE

FR. CHOPIN
Op. 52

Andante con moto

4

1 *p*

Tad. * Tad. * Tad. *

3

Tad. * Tad. *

El primer tema, expuesto por única vez con una extensión inicial de cuatro octavos, abarca del c. 8 (con anacrusa) hasta el c. 22. Está conformado por tres frases en diferentes tonalidades. La primera, del c. 8 al 12, en la tónica (*fa menor*), la segunda, del c. 13 al 18, en el relativo mayor (*la bemol mayor*) y, la tercera, de la anacrusa al c. 19 hasta el c. 22, en el homónimo mayor (*fa mayor*), que a su vez funge como dominante de *si bemol menor*, tonalidad a la que resuelve en el c. 22. Se repite nuevamente lo anterior (cc. 23 a 37) con su primera variación melódica.

Primer tema

a tempo

2

mezza voce

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

Primera variación

Del c. 58 al 71 aparece la segunda variación del primer tema, cuya diferencia radica en el contrapunto en figuras de 16avos que presenta la voz inferior de la m. d., lo que le confiere mayor movimiento y densidad armónica. Ésta vez, la tercera frase de dicho tema presenta un cambio de escritura en ambas manos, las cuales llevan octavas y acordes que desembocan en el c. 71 a un acorde disminuido sobre la sensible de *si bemol*, el cual, al no resolver, genera una gran tensión; este compás conecta al puente de transición que conduce al segundo tema. Dicho puente (cc. 72-80) está conformado por una progresión armónica, llevada en el bajo de la m. i., a través de inflexiones que, finalmente, conducen a *fa mayor* con séptima (dominante de *si bemol mayor*), donde permanece de los cc. 74 a 80, para resolver a *si bemol mayor* en la anacrusa al c. 81, con la entrada del segundo tema.

Es importante hacer notar que los primeros cuatro compases (80-84) preparan la entrada al segundo tema, el cual comienza en el c. 84, con la indicación *dolce*, y concluye en el c. 99. Por el cambio de métrica sugiere una *barcarola* y, por la textura armónica un *coral*. Los compases introductorios están en el cuarto grado mayor (*si bemol mayor*) de la tonalidad original, mientras el tema en sí se encuentra en el sexto grado de esta tonalidad (*sol menor*), presenta diversas inflexiones a lo largo de su exposición y concluye en *si bemol mayor*.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, marked 'dolce', shows a right hand with intricate sixteenth-note patterns and a left hand with octaves. The second system continues the piece, featuring similar textures and includes performance markings such as asterisks and 'Ped.'.

Del c. 100 al 128 se encuentra la parte central, o desarrollo, la cual está dividida en tres secciones. La primera, del c. 100 al 107, elaborada sobre un elemento nuevo de carácter rapsódico. Comienza en el acorde de séptima de dominante de *sol menor* (relativo menor de la tonalidad en la que concluye el segundo tema), y resuelve en el c. 103, para luego repetir el mismo pasaje en la tonalidad de *la menor*. Se caracteriza por un cambio de métrica, en frases conformadas por inicios sincopados que contrastan con el segundo tema, además de que añade un elemento de sextas en la m. d., el cual será desarrollado en la siguiente sección.

La segunda, del c. 108 al 121 comienza nuevamente en el quinto grado de *sol menor* y resuelve en el c. 109; vuelve a repetir este pasaje (cc. 110-111), ahora en *fa menor*. La melodía en la m. d. continúa con el ritmo sincopado y el uso de las sextas. En el c. 112 resuelve a *re bemol mayor* y en el c. 113 a *la bemol mayor*, ambas tonalidades a través de sus respectivas dominantes. Esta última, *mi bemol mayor*, permanece hasta el c. 119 y resuelve a la tónica en los últimos dos (cc. 120-121), los cuales enlazan a la tercera y última sección del desarrollo, a través del acorde de dominante de *la bemol mayor*. Ésta, se elabora sobre la segunda frase del primer tema, con elementos

contrapuntísticos, polifónicos a dos voces, repartidos entre ambas manos. Es un pasaje que presenta constantes cambios armónicos y funge como puente de enlace a la recapitulación, enarmonizando *la bemol* a *sol sostenido*, el cual funciona como sensible de *la mayor*, tonalidad en la que comienza el regreso de la introducción y el primer tema (del c. 129 al 134).

128

ritardando

dim.

pp

131

Al término de la introducción, se presenta una cadencia sobre un arpeggio de *la mayor* que sirve como dominante de re menor, la cual prepara la entrada del primer tema en esta tonalidad.

134

dolciss.

rall.

49

De la anacrusa al c. 135 hasta el c. 151, comienza la tercera parte de la Balada, en la que reexpone el primer tema, cuya primera semifrase es tratada en forma imitativa, a manera de canon, en las tres primeras frases, presentando así su tercera variación. Comienza en la dominante de *re menor*, finalizando la frase en *fa mayor*, luego repite el tema recorriendo las tonalidades del inicio de la obra: *la bemol mayor* y *si bemol menor*.

TEMA (tercera variación, a manera de canon)

A partir del c. 152 vuelve a repetir, modificada, esta sección (tal como en la exposición), siendo ya la cuarta y última variación. Ésta, da un efecto de mayor movimiento a través del cambio de métrica en la m. i., con el uso de arpeggios en figuras de 16avos, y la variante de la melodía en la m. d. por medio de una serie de ornamentaciones melódicas (verdaderos melismas) que evocan sus nocturnos.

En la tercera reexposición variada del tema (c. 162) se omite la segunda semifrase y en su lugar se conecta el puente sobre la armonía de la dominante de *si bemol* (c. 164-169), que enlaza al segundo tema. Sin embargo, Chopin no resuelve al grado que debiera corresponder (*si bemol*), sino al tercer grado de *si bemol, re bemol mayor*, en el que da comienzo el segundo tema, el cual abarca del c. 169 al c. 191. Conserva la métrica utilizada en la m. d. de la variación precedente, pero ahora en la m. i., lo que da una sensación de continuación con la variación anterior, y mayor “luminosidad” debido al color de la región armónica, enfatizada por los acordes que realizan la melodía del segundo tema.

En los cc. 175 y 176, se invierte la métrica en las dos manos, ya que los tresillos de 16avos pasan ahora a la m. d., mientras la izquierda acompaña con arpeggios en 16avos.

Además, hay una variante rítmica del tema, debido a que la melodía no entra de manera regular (cada tres o seis notas), como hasta ahora, sino cada cuatro notas, convirtiéndola en hemiola (la relación 3:2 se vuelve 6:4). Este pasaje presenta un interesante contraste por la diferencia de métrica y de escritura; se mueve en la región de la dominante menor de la dominante (*mi bemol menor*) del segundo tema y de su séptima de dominante (*la bemol*).

Del c. 186 al 191, finaliza la sección correspondiente al segundo tema, con una apasionada progresión ascendente.

En el c. 191, da comienzo el cuarto episodio hasta el c. 210, el cual conduce del segundo tema a la *coda*, cuyos primeros cuatro compases evocan su estudio op. 25 no. 12.

Los últimos ocho compases (cc. 203 a 210), generan gran expectativa por estar en la región de la dominante, con acordes en *pp* y sobre un pedal de *do*.



La *coda* abarca del c. 211 al 239, y está compuesta por diversos elementos melódicos nuevos que concluyen la *Balada* en una gran apoteosis.

Después de diferentes secciones que se intercalan entre las regiones de la tónica, subdominante y dominante, un largo arpeggio descendente en *fa menor*, en ambas manos y al unísono (cc. 233-237), termina, por medio de la cadencia completa ampliada, con acordes en la tonalidad original.



Reflexión personal

La *Balada en fa menor, Op. 52*, es una obra en la que el compositor integró varios elementos relacionados con sus trabajos anteriores, sobre todo, con los estudios. Éstos se pueden observar en el uso de las sextas (sección central), las octavas (algunos puentes de transición), los arpeggios de gran amplitud en la mano izquierda (última variación del tema), los arpeggios en ambas manos que recorren el teclado por bloques de desplazamiento (sección previa a la *coda*) y las terceras cromáticas del final.

Por ello, se recomienda abordar esta obra con un determinado trabajo técnico previo, que incluya pasajes de obras del mismo compositor similares entre sí, con el objetivo de enriquecer el resultado final en el aspecto musical, favorecido a su vez por un proceso gradual de acondicionamiento físico.

Lo anterior, sin perder de vista la poesía plasmada en aquellos pasajes que recuerdan a sus *nocturnos* o la *barcarola* y el extraordinario refinamiento que ofrece en el arte de la variación.

ISAAC ALBÉNIZ: *El Albaicín*

Aspectos biográficos

Isaac Manuel Albéniz nació el 29 de mayo de 1860, en Campodrón, España. Un año después, la familia del músico se estableció en Barcelona por razones de trabajo de su padre.

Inició su formación musical desde los tres años y medio de edad bajo la guía de su hermana Clementina. Tres años después viajó con su familia a París, donde recibió lecciones de Antoine-Francois Marmontel (1816-1898), con el objetivo de ingresar al Conservatorio de esa ciudad. Sin embargo, un accidente infantil ocurrido en dicha institución, le bloqueó la posibilidad de efectuar su examen de admisión, por lo que regresó a España e ingresó al Conservatorio de Madrid. De vuelta a su país natal, realizó, junto con su hermana Clementina, varias giras de conciertos por el norte de España, en las que causó una gran impresión por su capacidad de improvisación.

Aventurero desde muy temprana edad, y con tan sólo ocho años, decidió abandonar su hogar y tomar el primer tren con rumbo indefinido. Este viaje se convirtió en su primera gira, dando una serie de recitales por varias ciudades de la península Ibérica.

A pesar de que no planeaba regresar a su casa, volvió a Madrid a raíz de la noticia del suicidio de su hermana Blanca. Ahí estudió durante algunos meses con Eduardo Compta, discípulo de Manuel Mendizábal y de A. Marmontel.

Al poco tiempo se marchó a Andalucía y Cádiz. En esta última ciudad, el gobernador, amigo de su padre, lo amenazó con enviarlo de vuelta a la casa de su familia. Ante tal hecho, Albéniz, joven y aventurero, se sintió motivado para salir del país, embarcándose en el vapor “España”, con rumbo a Puerto Rico.

Llegó a América a los doce años de edad. En un principio se vio obligado a dormir en la calle y pasar hambrunas, hasta que comenzó a dar conciertos y logró estabilizar su economía. De Puerto Rico viajó a Argentina, Uruguay, Brasil y, por último, a Cuba, donde tuvo un reencuentro con su padre, quien lo perdonó por todas sus aventuras y, de manera simbólica, le cedió su autorización para viajar hacia los Estados Unidos de América.

Después de una breve estancia en Norteamérica y con 14 años de edad, Albéniz entró en un periodo de búsqueda e introspección, llegando a la conclusión de que debía perfeccionar su técnica y adquirir una formación musical sólida. En 1874, regresó a Europa y, durante nueve meses, tomó lecciones en Leipzig con Carl Reinecke (1824-1910) y Salomon Jadassohn (1831-1902).

De vuelta a Madrid, recibió el apoyo del Conde de Murphy (1836-1899) para continuar sus estudios en el Conservatorio de Música de Bruselas, de donde egresó con honores tres años después. Durante ese periodo, Albéniz estudió con J. Rummel (1818-1880), Louis Brassin (1840-1884), F. A. Gevaert (1828-1908) y August DuPont (1796-1874), y trabó una gran amistad con Enrique Fernández Arbós (1863-1939), violinista y director de orquesta.

A los veinte años de edad se trasladó a Budapest para estudiar con Franz Liszt (1811-1886), a quien siguió en sus viajes por Austria, Alemania e Italia.

En la década de 1880, el músico llegó al momento cumbre de su vida profesional como concertista, realizando varias giras por Cuba, México, Argentina y España. Así mismo, ocurrieron

dos eventos importantes en su trayectoria musical y personal: El primero de ellos fue el acercamiento que tuvo con Felipe Pedrell (1841-1922), figura en la que encontró la base y motivación para la conformación de un nacionalismo español; y el segundo fue su matrimonio con Rosina Jordana, en 1883, después del cual fijó su residencia en Barcelona, aunque en 1885 regresó a vivir a Madrid.

En 1889 ofreció un considerable número de conciertos en Londres, ciudad en la que decidió residir hasta 1893, alternando su residencia con España durante los veranos. Durante este último año, el banquero y escritor inglés Francis Money-Coutts le ofreció una pensión anual para que musicalizara sus textos poéticos, con lo que amplió su producción musical en el género operístico, así como, en las canciones para voz y piano.

En 1894 residió junto con su familia en París y, a partir de entonces, centró su atención en la composición, alejándose paulatinamente de los escenarios. Ahí conoció a G. Fauré (1845-1924), C. A. Debussy (1862-1918) y P. Dukas (1865-1935), de quienes recibió una gran influencia impresionista apreciable en su obra posterior.

A pesar de que en España –Barcelona y Madrid– su producción no gozó de gran recibimiento, la ópera *Pepita Jiménez*, estrenada en Barcelona en 1896, le brindó uno de sus mayores éxitos.

En 1900 murió su madre y volvió a España, alternando su residencia entre Madrid y Barcelona. En 1903, se estableció por razones de salud en Château Saint-Laurent, cerca de Niza, y a partir de entonces realizó estancias entre este lugar y París.

El primero de abril de 1909 recibió del gobierno francés, en Cambo-les-bains, la Legión de Honor, a propuesta de Fauré, Debussy, Dukas, V. d'Indy (1851-1931) y P. Lalo (1866-1943). Falleció ese mismo año el 18 de mayo.

Contexto histórico-social

A causa del intento fallido de la primera república, que sólo logró mantenerse once meses, en 1874 fueron restablecidos en España los Borbones. En el periodo de Alfonso XII (1857-1885), que abarcó de 1875-1885, se estableció una monarquía constitucional de la que surgió un punto de partida para una era de pacificación y de reorganización interior. Por otro lado, se presentó un incremento de las dificultades y los conflictos sociales, aunados a las guerras que el país enfrentó en América, en las que perdió los territorios de Puerto Rico, Cuba y las Filipinas (1898).

A pesar del florecimiento y despertar cultural que comenzaba a vivir España durante ese periodo, las obras de Albéniz nunca gozaron de gran recibimiento. Ésta es, probablemente, la causa por la que el compositor residió tantos años fuera de su país, trasladándose en 1894 a París.

En esa época, Francia estaba regida por la Tercera República, instaurada después de la caída de Napoleón III (1808-1873). En 1905, se aprobó la “Ley de Separación de Iglesia y Estado”, bajo el gobierno de Émile Combes (1835-1921), lo que tuvo como consecuencia la expulsión de varias congregaciones religiosas del territorio francés. A pesar de los disturbios que causó la aprobación de dicha Ley, y los constantes cambios de dirección por los que pasó la Tercera República (debido a la lucha por el poder entre los bandos monárquicos y bonapartistas), Francia atravesaba por un momento de tranquilidad que permitió a Albéniz componer la *suite Iberia* entre los años de 1905 y 1908, en las ciudades de Niza y París.

Contexto histórico de la obra

Durante el año 1905, Albéniz llevó a escena una de sus más importantes obras operísticas: *Pepita Jiménez*, estrenada en Bélgica en el Théâtre Royal de la Monnaie, junto con la zarzuela “La Florida”.

El éxito que obtuvo con *Pepita Jiménez* lo motivó a comenzar nuevos proyectos operísticos; entre ellos, la ópera *Merlín*, que no pudo llegar a ser representada en vida de Albéniz, y *La Loba*, un proyecto que sólo se quedó en la idea de su concepción.

La falta de interés que mostraba España hacia sus óperas, y el hecho de no poder concretar los proyectos comenzados en Bélgica, llevaron a Albéniz de regreso al piano. El resultado fueron las “12 Iberias” (como él las llamaba), una obra monumental cuyo título original es *12 nouvelles impressions*.

Escrita durante un periodo de madurez, *Iberia* refleja la influencia del impresionismo francés y el dominio que tenía el compositor del instrumento. En dicha obra, Albéniz captó la esencia de un lugar, ciudad, fiesta o danza peninsular (la mayoría del sur de España) y la plasmó a través de los ritmos y las melodías típicas, los rasgueos de la guitarra, el zapateado, los palmeos y el *cante jondo*, a los que les imprime su sello personal e innovador con el uso de armonías novedosas e impresionistas.

De 1905 a 1908 Albéniz escribió la *suite Iberia*, dividida en cuatro cuadernos de tres piezas cada uno, como se muestra a continuación:

- Primer cuaderno (dedicado a Madame Jeanne Chausson)

- Evocación

- El Puerto

- Fête-Dieu a Sevilla

Estrenado por Blanche Selva, en la Salle Pleyel de París, el 9 de mayo de 1906.

- Segundo cuaderno (dedicado a Blanche Selva)

- Rondeña

- Almería

- Triana

Estrenado por Blanche Selva en St-Jean de Luz del país Vasco de Francia, el 11 de septiembre de 1907.

- Tercer cuaderno (dedicado a Marguerite Hasselmans)

- El Albaicín

- El Polo

- Lavapiés

Estrenado por Blanche Selva, el 2 de enero de 1908, en un recital conformado por los tres primeros cuadernos de *Iberia*, celebrado en casa de la Princesa Edmond de Polignac (gran mecenas de la música de aquel tiempo).

- Cuarto cuaderno (dedicado a la esposa de Pierre Lalo)

- Málaga

- Eritaña

- Jerez

Albéniz decidió concluir la colección con Navarra; sin embargo, su prematura muerte no se lo permitió.

El Albaicín es la primera obra del tercer cuaderno, compuesto durante noviembre y diciembre de 1906 en el suave clima de Niza, donde Albeniz se estableció por recomendación de sus médicos, debido a la enfermedad de Bright con la que fue diagnosticado.

El título de esta obra evoca al legendario barrio de Granada, el cual abarca la totalidad de la colina en donde se instalaron los ziríes durante la época musulmana, volviéndose la capital del reino Nazarí antes de la desaparición del califato de Córdoba en el siglo XI. Dicho reino fue el núcleo de la Granada musulmana junto con La Alhambra y el Realejo, y se convirtió en la fuente de inspiración musical de Albéniz para algunas de sus obras, lo que se puede apreciar en el *Prélude* de los *Chants d'Espagne*.

La esencia de la *suite Iberia* radica en los elementos del folclor andaluz, el cual estableció sus características hacia el siglo XVIII, dentro de un género denominado flamenco, en el que se conjunta la música, el canto y el baile.

Origen del flamenco

La situación pluricultural que vivió España desde que es invadida por los musulmanes, en el año 711, hasta que logró su libertad en el año de 1492, dio cabida al florecimiento simultáneo de variedad de culturas; entre ellas la judía, la gitana y la cristiana.

De la interacción de dichas culturas surgió el flamenco, género musical característico de Andalucía.

Los elementos del flamenco son: el *toque*, el *cante* y el *baile*.

El *toque* es interpretado en la guitarra por el *tocaor*. La música se caracteriza por el uso de la armonía modal, el empleo constante de la cadencia andaluza (la cual utiliza el tetracorde superior de la escala frigia en dirección descendente), la *falseta* (una frase melódica) y el *floreo* (notas que se intercalan entre las sucesiones de acordes).

El guitarrista hace uso de diferentes tipos de técnicas: la *alzapúa*, ejecutada por el pulgar; el *picado*, un efecto de *staccato* y acento en la misma nota; el *rasgueo*, rozar las cuerdas con la mano derecha, utilizando el envés de las uñas en un movimiento descendente o ascendente sobre las cuerdas y, finalmente, el *trémolo*, una sucesión rápida de repeticiones de la misma nota.

El *cante* es interpretado a viva voz por el *cantaor*. Las características de dicho canto reviven la influencia de la música árabe y hebrea por los melismas y las coloraturas constantes que lo componen.

El *baile* está a cargo del *bailaor*. El baile flamenco conformó sus características hacia 1850 en los “Cafés cantantes”, espacios públicos que permitieron la interacción de dos corrientes dancísticas en boga por aquellos tiempos: la escuela de las “bailarinas boleras” –interpretada por los españoles– y las “calés andaluzas” –bailada por los gitanos–. De su interacción surgió y se consolidó el estilo del baile flamenco, promoviendo su difusión a nivel nacional.

Dentro del cante flamenco, se les denomina *palos* a la variedad de estilos que existen, de acuerdo a los criterios de compás, carácter y origen.

Entre los *palos* más comunes se encuentran: la *caña*, el *romance*, las *seguiriyas*, los *soleares*, la *toná*, el *polo*, la *bulería*, el *fandango*, la *malagueña* y la *rondeña*.

La sección introductoria de *El Albaicín* (del c. 1 al 48) tiene influencias de la *bulería*, el *palo* flamenco típico de la zona de Jerez de la Frontera, producto de la mezcla del *corrido* y los *soleares*. Dicho *palo* es de carácter bullicioso, festivo y alegre; está escrito en modo *dórico*, en *tempo* rápido, compás ternario, y utiliza constantemente el ritmo redoblado.



Tales elementos permiten que en dicho *palo* se luzcan mucho el *jaleo* y las *palmas*, por lo que se utiliza, constantemente, en la conclusión de la juerga flamenca.

Del c. 49 al 68 Albéniz utilizó la *malagueña*, un *palo* originario de Málaga. La *malagueña* procede, junto con la *rondeña*, de los antiguos fandangos malagueños en boga hacia el siglo XVII, los cuales eran acompañados por la *bandola* –instrumento de cuerda empleado por los árabes de la península Ibérica. Fue el estilo más utilizado en la primera mitad del siglo XIX.

Entre sus características generales se encuentran un gran registro melódico, lo que le da al *cantaor* libertad para alargar las frases a su interpretación personal, usa el modo frigio, es de carácter triste, carece de un baile propio y el toque de la guitarra es lento.

Albéniz llamó a esta sección *Malagueña*; sin embargo no es posible que haya tomado la idea de las características del *palo* como tal, pues son marcadas las diferencias entre dicha sección y una *malagueña*.

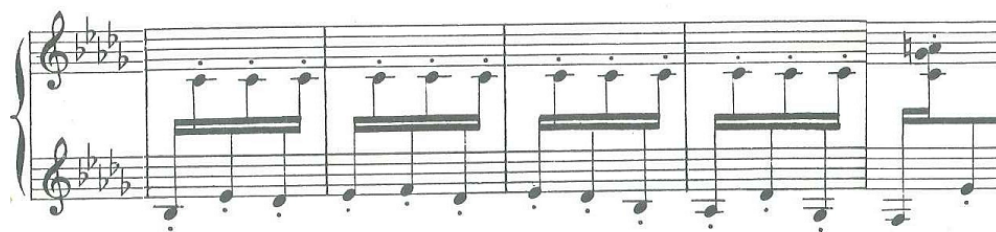
Análisis estructural

Abreviaturas usadas en el análisis

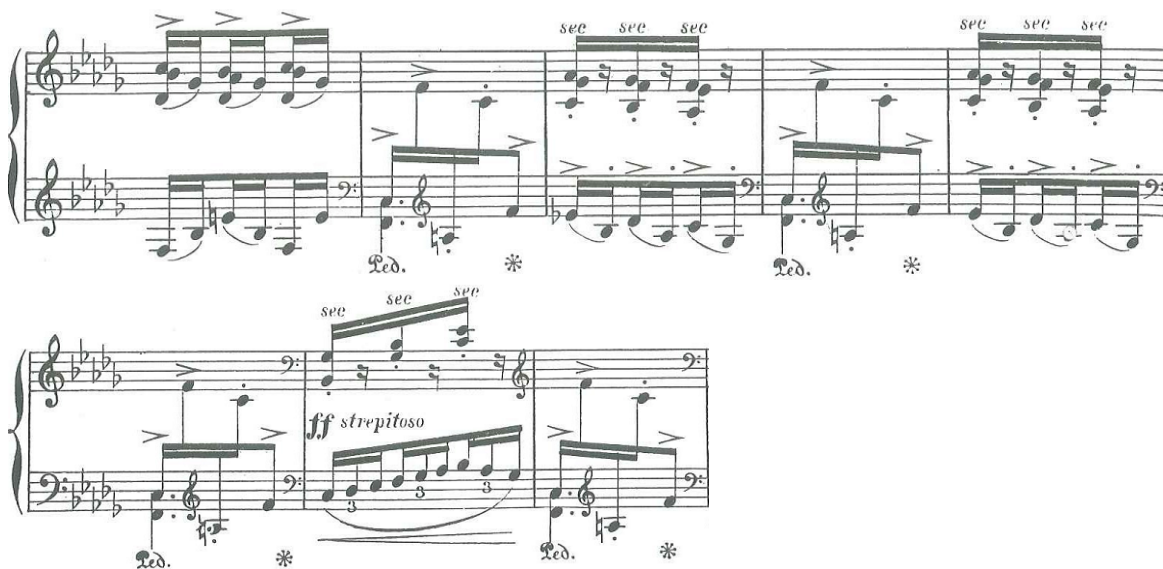
- c. = compás
- cc. = compases
- m. d. = mano derecha
- m. i. = mano izquierda
- 16avos = dieciseisavos

La escritura inicial evoca, indudablemente, a la guitarra, “uno de los tres ángeles necesarios del flamenco” (siendo los otros dos el *cantaor* y el *bailaor*) de acuerdo a la tradición. Dicho instrumento está presente durante los primeros 48 compases, a través de una introducción que, por su comienzo y estructura, se asemeja a un preludio improvisado.

Los primeros 14 compases se limitan a un juego rítmico en notas salteadas sobre el tetracorde menor de *si bemol* (tónica) a *mi bemol* (subdominante). En el c. 17, con la llegada a *fa* (dominante), se establece el tetracorde superior frigio sobre *si bemol* (*si bemol, la bemol, sol bemol, fa*).



Lo que más destaca de ésta introducción es el ritmo, basado en un juego constante de 16avos que forman un patrón hemiolico característico de las *bulerías*. Poco a poco va aumentando la intensidad tanto rítmica como armónica para dar paso, en el c. 49 a la sección A, la cual llega hasta el c. 68, a la que Albéniz mismo denominaba una “malagueña”, danza en medida ternaria cuyo acento se encuentra en el primer tiempo y es interrumpido por frecuentes “falsetas” de tresillos (cc. 58, 60, 66 y 68).

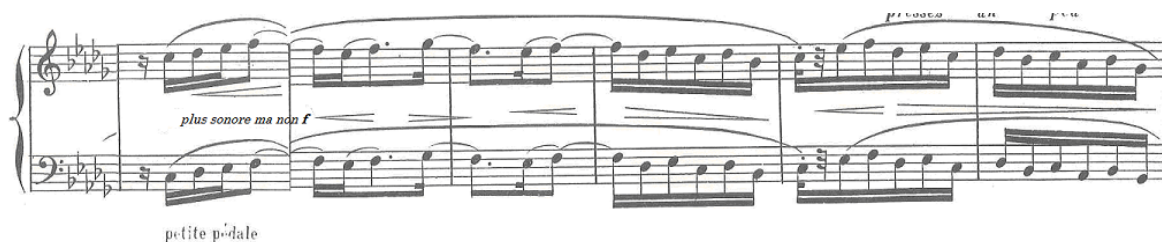


En cada compás se puede apreciar una clara manifestación del *bailaor* en el flamenco. El taconeo y las castañuelas están presentes en los marcados acentos de los cc. 50, 52, 54, 56, 62 y 63. Del c. 69 al 98 se encuentra la sección B, que contrasta completamente con la A, al pasar de un carácter jovial, danzante y rítmico, a uno melódico y, en cierta forma, melancólico.

La sección B está basada en la melodía de un *cante jondo* (legado del canto litúrgico medieval), cuyas características son: la construcción en grados conjuntos y en modo frigio, está escrita al unísono, a una distancia de dos octavas, lo que recuerda al canto gregoriano, tiene un principio acéfalo, cuyo silencio inicial podría hacer referencia a una respiración, y la última nota de cada dos compases está ligada a la primera del siguiente. Cada frase es interrumpida por un motivo rítmico melódico de dos compases que, por su escritura, representa la intervención lejana del guitarrista o

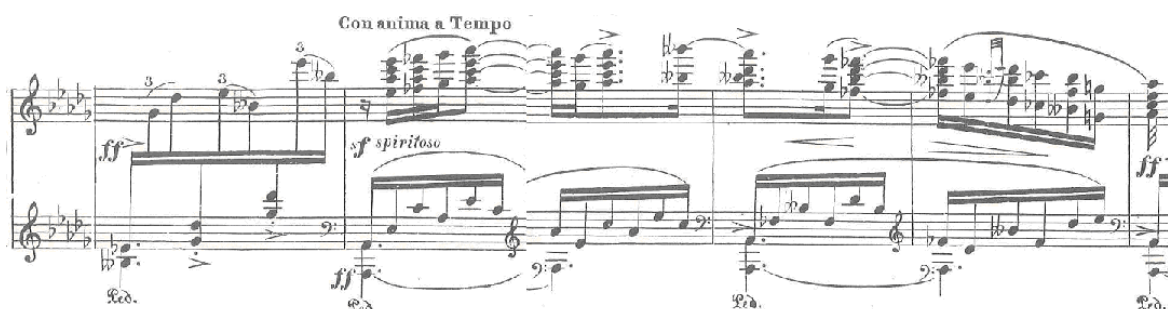
□ frases melódicas o floreos que se intercalan entre las sucesiones de acordes de acompañamiento

de las castañuelas. En una ocasión, el tema del *cante* es ampliado tres compases con un *melisma* que baja por intervalos melódicos de terceras descendentes (cc. 84-86).



La obra se desenvuelve a través de la constante interacción entre dichas secciones: A y B. De tal manera, que del c. 99 al 130, aparece nuevamente la sección A (“malagueña”), con ligeras modificaciones. Del c. 131 al 152, se encuentra la sección B (*cante jondo*) y del c. 153 al 164 se repite la sección A, también variada.

A partir del c. 165 se expone el tema B, del *cante jondo*, sólo que esta vez aparece la indicación “Con ánimo”. La escritura es completamente diferente, ahora el tema aparece con acordes y octavas en la m. d., mientras que la m. i. refuerza la armonía con bajos octavados cada primer tiempo y arpeggios ascendentes en 16avos. En dicho pasaje, la obra alcanza el primer punto culminante, desbordante y apasionado.



Del c. 173 al 178, la m. i. lleva la primera semifrase del tema B *cante jondo* (dos compases), el cual es acompañado por la m. d. en figuras de 16avos, ligados con la siguiente articulación: 3+2+2+4. Dicha célula se expone tres veces y es interrumpida en los cc. 179 y 180 por la serie de tresillos presente en la *malagueña*.

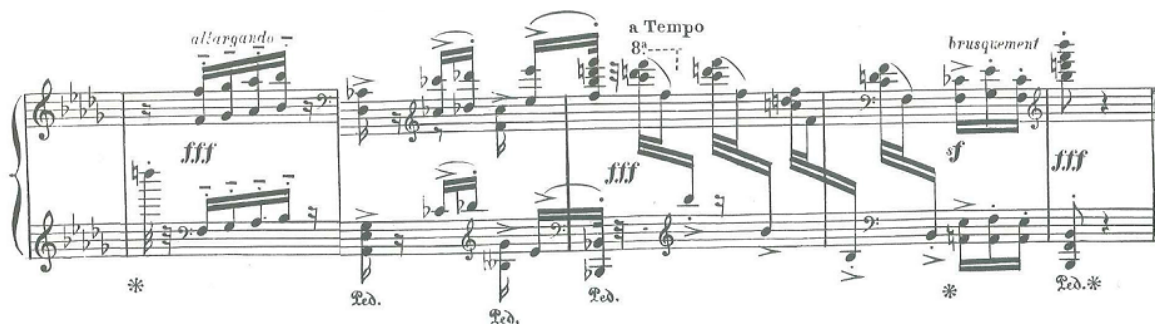
En el c. 181, aparece una sección similar a la anterior (“Con ánimo”), y la siguiente, semejante a la de los cc. 173 a 178, ahora tiene una extensión de solo cuatro compases, del 189 al 192, en donde llega a una dinámica de *fff*, con la cual repite el tema del *cante jondo*, durante cuatro compases y de manera grandiosa. Continúa en el c. 197 con la interacción del tema B, entre ambas manos, desarrollando esta parte climática, la cual es interrumpida del c. 229 al 244 por la sección A.

Del c. 245 al 252 aparece la melodía del *cante jondo*, pero con una extensión de tres compases en *ppp*, en la cual se superponen armónicamente los acordes de *sol bemol mayor* y *fa mayor*, sobre la nota pedal de *fa* que sirve de enlace a la siguiente sección.

En el c. 253 da inicio la parte más sublime de la obra. Sobre la nota pedal de *si bemol*, la melodía del *cante jondo* se desenvuelve en acordes y octavas, pero con otro carácter, Albéniz escribe “*p et très doux*”. La respuesta a esta frase, cinco compases más adelante, tiene la insólita dinámica de *ppppp*, la cual claramente sugiere la atmósfera que le quiso imprimir el compositor.

Es éste el *epílogo*, o la sección conclusiva de la obra, dividida en dos secciones: la primera del c. 253 al 280, cuya escritura es similar a la parte climática, pero con la dinámica señalada, y la segunda del c. 281 al 296, en la cual la textura es modificada. Ahora la m. d. y la m. i. llevan el tema del *cante jondo* en terceras y sextas paralelas, sobre la nota pedal de *si bemol* y cada vez en un registro más grave.

Finalmente, la sección concluye del c. 289 al 296, con el tema expuesto solamente en la m. i. y en el índice acústico tres [□]. Del c. 297 al 313 se desenvuelve la *coda*, basada en una estructura similar a la sección A, pero con una ampliación de tres compases ascendentes (cc. 306-308), que sirve de conexión a la última exposición del primer inciso del tema del *cante jondo* ahora en *fff* y *allargando* (c. 309), interrumpido con octavas y acordes que le dan gran dramatismo y grandiosidad, para concluir con una secuencia de cuatro acordes con la indicación *brusquement* en las dos manos, el último en *si bemol* mayor.



Reflexión personal

Iberia es una de las obras cumbres dentro de la literatura pianística, en la que Albéniz plasmó en sonido los paisajes de España. La maestría con la que fue escrita, permite al pianista abordar una serie de texturas, colores y exigencias técnicas, al mismo tiempo que es envuelto en imágenes, lugares y culturas.

El *cante jondo*, proveniente de los moros, es de vital importancia dentro de la obra. Generalmente, se presenta en *p*, con una *corda* (para darle otro color) y al unísono en ambas manos. Su importancia radica en que dicho tema es la base de la sección central, en la que es llevado a otra dimensión con el uso de octavas y acordes, culminando en un pasaje apoteótico, pasional y desbordante, reflejo del temperamento y la sangre española.

Los colores impresionistas y los contrastes entre las partes de este cuadro sonoro, constituyen una base importante de la obra, dándole al pianista una gama muy amplia en la búsqueda de toques, efectos y pedales.

[□] Nomenclatura del índice Riemann

SERGEI PROKOFIEV: Sonata N° 2, en re menor, Op. 14

Aspectos biográficos

Sergei Prokofiev nació en Sontsovka en abril de 1891, dentro de una familia que lo encaminó desde niño en el estudio de las ciencias naturales, las lenguas extranjeras y el arte.

En 1909 egresó del Conservatorio de Moscú como pianista y, en 1914, como compositor y director de orquesta. En dicho examen, interpretó su propio *Concierto núm. 1* para piano y orquesta. Entre sus principales maestros figuran Aleksandr Goldenweiser (1875-1961), Reinhold Glière (1875-1956) y Mikhail Mikhailovich Chernov.

Las técnicas de composición que utilizó durante su juventud, sobre todo en el periodo previo a su salida de Rusia, se caracterizaron por el uso de melodías claras y cambios de armonía constantes dentro de los parámetros tonales. Debido a tales características, él y su producción musical no sufrieron de las restricciones y penalizaciones que por aquel entonces comenzaban a afectar a su país a causa de los conflictos políticos y sociales. Sin embargo, dichas situaciones llegaron a perjudicarlo fuertemente en la última época de su vida.

En 1908, se integró a las “Noches de Música Contemporánea”, un grupo conformado por intelectuales y artistas que realizaba conciertos en San Petersburgo. Sus primeras cuatro *sonatas* para piano, los *Sarcasmos op. 17*, la *Suite Escita*, la *Sinfonía Clásica* (en memoria de Haydn) y el *ballet Ala i Lolli*, son algunas de sus obras más destacadas de aquella época.

En 1918, decidió emigrar a Estados Unidos de América a causa de la Revolución de Octubre. En ese periodo, Prokofiev se consolidó como pianista y después como compositor. En sus recitales incluía obras de diferentes compositores y, posteriormente, fue introduciendo obras de su propia autoría para lograr la aceptación del público local, escéptico a las innovaciones musicales. Realizó varias giras incluyendo una a Canadá.

Durante esa estancia compuso, entre otras obras, *El amor de las tres naranjas op. 33* (1919), la *Obertura para clarinete escrita sobre temas hebreos*, el *Cuarteto de cuerdas y piano op. 34* (1919) y los *Cinco poemas op. 21* (1921), inspirados en la obra del poeta simbolista Balmont (1867-1942).

En 1922 viajó a Europa, donde conoció a Lina Llubera, cantante de origen español con quien contrajo nupcias al año siguiente en Ettal, Alemania. Al poco tiempo, la pareja se trasladó a París.

En el viejo continente, Prokofiev escuchó y asimiló las nuevas tendencias y técnicas musicales de composición. Escribió una nueva versión de su *Concierto No. 2*, para piano, la *Sonata No. 5, Op. 38*, la *Sinfonía No. 2 Op. 40*, sobre la cual él mismo comentaba haber encontrado la inspiración en la atmósfera parisina.

A pesar de encontrarse fuera de la Unión Soviética, el compositor nunca perdió el contacto con su país natal. En 1932, realizó una gira por la Unión Soviética, y en 1936 decidió regresar para establecerse ahí junto con su esposa e hijos.

En un principio, Prokofiev se sintió alentado y contento con su regreso debido a que, aparentemente, su país le ofrecía grandes expectativas. Sin embargo, una serie de acontecimientos marcaron el declive de su carrera profesional y de su vida misma.

En 1948, se divorció de Lina Llubera y contrajo matrimonio con Mira Mendelson. Dicha situación convirtió a su primera esposa en una ciudadana extranjera dentro de un país que atravesaba una difícil situación socio-política. Lina, quien trabajaba como traductora en diferentes embajadas, intentó tramitar su documentación para regresar a Europa, sin pensar que eso se volvería una sospecha para el gobierno. En consecuencia, en 1948 fue acusada de espionaje y condenada a veinte años de trabajo en el campo, de los cuales sólo cumplió ocho.

La humillación pública y el desgaste emocional que esta experiencia causó al compositor, afectaron significativamente su salud.

El segundo hecho fue de índole musical. En 1941, cuando la Unión Soviética fue invadida por Alemania, Prokofiev, junto con otros artistas, salió de Moscú para su protección durante dos años. Las circunstancias que dicha situación generó –al centrar la atención en el conflicto político–, dio a los artistas mayor libertad en el uso de aportaciones musicales novedosas, siendo Prokofiev uno de los compositores que incluyó variedad de elementos nuevos en sus obras.

De 1946 a 1948, Andrey Zhdanov (1896-1948), responsable de asesorar el desarrollo de la cultura idealista en la época de Stalin, realizó una revisión de las obras compuestas durante la guerra, y encontró en algunas composiciones de Prokofiev influencias no permitidas de la música occidental. Por lo tanto, el músico recibió un citatorio de Zhdanov, en el que se le acusó por el uso de “distorsiones formalistas con tendencias anti-democráticas”.

En octubre de 1948, Prokofiev envió una carta a la Unión de Compositores, en la cual argumentaba que su estado de salud le impedía presentarse ante dicho citatorio y aceptaba su responsabilidad en el uso de formalismos y atonalidad, reflejos de la música de occidente.

Los hechos anteriores marcaron profundamente los últimos años que Prokofiev vivió en Rusia. A partir de entonces, el compositor, quien siempre había gozado de buena salud, se volvió un hombre enfermo e inseguro.

A pesar de que Prokofiev nunca fue miembro del Partido Comunista, sus ideales y sentimiento patriótico siempre estuvieron a favor de la causa revolucionaria y el nacimiento de una nueva nación. Paradójicamente, fue su propio país el responsable de acabar con él y su creatividad.

Ante los eventos políticos y sociales que siempre tuvieron mayor importancia, su fallecimiento pasó desapercibido al ocurrir el mismo día que el gran líder socialista I. Stalin (1878-1953), el 3 de marzo de 1953.

Contexto histórico-social

A principios del siglo XX, Rusia atravesó una serie de protestas sociales y cambios políticos que marcaron en definitiva el devenir de su historia.

En 1905, el zar Nicolás II (1868-1918), representante de la dinastía Romanov, la cual llevaba en el poder más de 300 años con un gobierno autócrata, decidió emprender la lucha por el control del Pacífico para levantar la economía del país. Sin embargo, la resistencia de Japón dio origen a la guerra ruso-japonesa, en la que Rusia sufrió una fuerte derrota, trayendo consigo mayor descontento hacia el zar y el surgimiento de los “soviets”. Éstos últimos, comités de obreros y

soldados en las grandes ciudades que fueron de vital importancia en la conformación del socialismo soviético.

Para disminuir las exigencias del pueblo, el zar formó la “duma”, una asamblea legislativa con el propósito de redactar una constitución. Sin embargo, hacia 1917, cuando la дума fue disuelta por el zar, dos grupos políticos cobraron fuerza: los moderados –o mencheviques–, representados por el socialista A. Kerenski (1881-1970), y los radicales –o bolcheviques– cuyos líderes eran V. I. Lenin (1870-1924), L. Trotski (1879-1940) e I. Stalin.

En octubre de ese mismo año, los bolcheviques destituyeron el gobierno de Kerenski y conformaron un gobierno de comisarios del pueblo dirigido por Lenin y un departamento de asuntos exteriores representado por Trotski. A partir de entonces y hasta 1921, Rusia libró una guerra civil.

En 1922, Lenin sufrió un ataque de apoplejía, por lo que se vio obligado a ceder el poder a Stalin, quien gobernó de 1927 a 1953. Sin embargo, en 1924 falleció Lenin y, con la afirmación de Stalin como dirigente, Trotski fue exiliado a México y asesinado unos años más tarde por órdenes del nuevo mandatario. El gobierno de Stalin se convirtió en un régimen duro y autoritario, basado en el miedo y la represión.

Son muchos los artistas, entre ellos Prokofiev, que padecieron las restricciones y penalizaciones a causa de aquel régimen que, en su propósito de afirmar un arte folklórico-nacional, simplemente bloqueó y obstaculizó el desarrollo artístico de una nación.

Contexto histórico de obra

La *Sonata núm. 2, Op. 14, en re menor* fue escrita en 1912 en Moscú, dos años antes de que Prokofiev finalizara sus estudios en el Conservatorio, en las disciplinas de pianista concertista y director de orquesta.

Algunas otras obras compuestas en aquel tiempo son las *Cuatro piezas para piano Op. 3 y Op.4*, la *Sinfonietta en la mayor Op. 5*, *Diez piezas para piano Op. 12*, *Coros con acompañamiento de orquesta basados en poemas de Balmont, Op. 7 y Op. 9* y las *sonatas para piano núm. 3 Op. 28 (1917) y núm. 4 Op. 29 (1917)*.

La *Sonata núm. 2 Op. 14*, utiliza armonías y melodías que muestran un estilo temprano basado en influencias neoclásicas. Por tales razones, su producción musical no fue objeto de atención en aquellos años, previos a la guerra civil. Sin embargo, a raíz de la Revolución de Octubre en 1917, Prokofiev emigró del país, al cual regresó 16 años después.

Análisis Estructural

Abreviaturas usadas en el análisis

c. = compás

cc. = compases

m. d. = mano derecha

m. i. = mano izquierda

16avos = dieciseisavos

Primer movimiento

Allegro ma non troppo

Forma *Allegro* de Sonata

En la tonalidad, cercana a *re menor* y compás de 2/4, la exposición abarca del c. 1 al 126. El primer tema, c. 1 al 8, está formado por una frase en movimiento ascendente en la m. d., que va por intervalos de terceras, sincopando la nota del último tiempo, llevando simultáneamente un contrapunto en la voz inferior. La dirección del tema va hacia el c. 8, en donde concluye con un acorde en *f* de *si mayor* con novena y quinta omitida para dar paso al primer puente, que sirve de enlace a la repetición del primer tema.

Op.14

Allegro, ma non troppo
non legato

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 19. The right-hand part (m. d.) features a melodic line with eighth notes and accents, while the left-hand part (m. i.) provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.*, and the instruction *non legato*. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4.

Del c. 8 al c. 19 se encuentra un puente de transición, importante por dos razones: la primera, que enlaza con la repetición variada del primer tema y, la segunda, que su estructura establece el patrón rítmico-melódico en el que se desenvolverá, posteriormente, el desarrollo.

Los primeros compases continúan en la armonía del acorde final del primer tema. Dicho puente está conformado por una melodía en figuras de cuartos (con acentos) en la m. i. e intervalos armónicos en la m. d. de segunda mayor (y tercera mayor en los cc. 17 y 18), con ritmos binarios y ternarios formando síncopas en la última nota de cada grupo.



Del c. 20 al 27 se expone nuevamente el primer tema, esta vez con una variante en la polifonía de la m. d. Concluye en el c. 28, afirmando el acorde de la dominante de *re* (*la mayor*), región tonal por la que se extiende en los siguientes tres compases (cc. 28 al 30), que conectan, súbitamente, con un acorde de *sol menor* (cuarto grado de *re*), para dar inicio a una sección de transición al segundo tema. Dicha sección (cc. 32 al 63), genera un momento de distensión, al encontrarse en la región de la subdominante, a la que además el compositor añade *p* y *più mosso*. Está constituida por una frase de 4 compases que se repite en una progresión que pasa por las tonalidades de *sol menor*, *fa menor*, *mi bemol menor* y *re bemol menor*.

Es interesante observar que los primeros dos compases de la m. d., se convertirán en el motivo utilizado durante el acompañamiento del desarrollo, cuyo giro melódico (I-VII-I) tiene su origen en el pasaje de la m. i. del puente anterior (cc. 8 a 10).

Puente



Desarrollo



De los cc. 47 al 59, se presenta una variante de la sección anterior. La m. d. realiza intervalos de quintas y cuartas justas, los cuales son interrumpidos por escalas en la extensión de una octava, mientras la m. i. acompaña con arpeggios en 8avos. Los últimos cuatro compases de esta sección (cc. 60-63), además de tener carácter conclusivo, conducen por medio de un cromatismo sincopado en la m. i. a la sensible de *mi*, tonalidad del segundo tema.

El segundo tema que abarca de los cc. 64 al 71, está en la tonalidad de *mi menor*, y tiene una métrica diferente. Lo conforma una expresiva melodía asignada a la m. d., de carácter lírico y en estilo posromántico, acompañada por la m. i. con arpeggios ascendentes y descendentes. En dicha melodía se observa el uso del cromatismo, así como, la influencia de las escalas oriental y húngara por el uso de dos segundas aumentada (cc. 64-65 y 68- 69).

Tempo primo

De los cc. 72 al 76, se vuelve a exponer el segundo tema en *pp*, en la voz inferior de la m. d., acompañado por una escala cromática descendente en la voz superior de la misma mano y en *pp*. Esta vez, tiene una ampliación de los cc. 78 al 84, a manera de pequeña *coda*, que sirve de enlace al siguiente puente (cc. 85 al 102), el cual se encuentra en la tonalidad cercana, a *mi menor*, es de carácter más rítmico y utiliza la célula rítmico-melódica (I-VII-I), pero ahora en disminución a 16avos.

non leggiero

Del c. 103 al 108, aparece una sección lírica, basada en una melodía que surge de los primeros tres compases del segundo tema. Es armonizada con un acorde de *do mayor* con séptima, dominante del relativo mayor (*fa mayor*) el cual, no resuelve y conecta con la sección conclusiva de la exposición (cc. 115 al 126), basada en el elemento rítmico-melódico aparecido en todas las secciones de transición de este primer movimiento, sobre el cual se construirá el desarrollo del segundo puente. Esta sección es divisible en dos frases, que presentan las mismas características, aunque en tonalidades diferentes: la primera de los cc. 115 al 120 y la segunda de los cc. 121 al 126. La m. i. acompaña con acordes sincopados.

La sección lírica (cc. 103-108) es expuesta nuevamente en el cuarto movimiento, lo que le da un gran sentido de homogeneidad y unidad a la obra, confiriéndole forma cíclica.

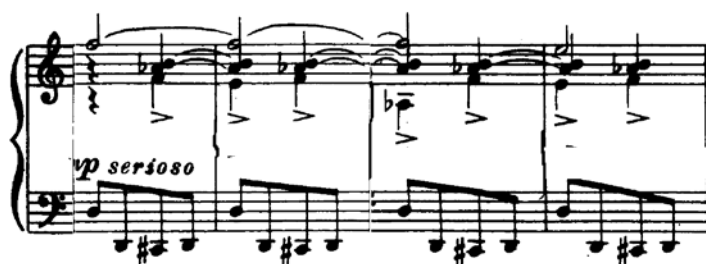
Conclusión de la exposición

El desarrollo abarca de los cc. 127 al 204 y se basa en progresiones que utilizan material de los puentes de la exposición. La m. i. realiza el mismo motivo rítmico-melódico presente a lo largo de la obra, a manera de *quasi ostinato*, el cual paulatinamente va cambiando en intensidad y registro.

De los cc. 127 al 142, hay una progresión en la m. d. que se repite 2 veces. Dicha progresión está conformada por una frase en figuras de cuartos que, de manera simultánea, lleva una voz superior en figuras de mitad, la cual va ascendiendo cromáticamente a lo largo de tres compases, siendo interrumpida por la célula de cuatro 16avos (el mismo motivo que lleva la m. i. pero en disminución), un octavo con punto y 16avo y un cuarto, para conectar con la siguiente repetición.



Del c. 143 hasta el 158, el desarrollo temático cambia, y la armonía también. Aparece el motivo principal en la voz inferior de la m. d. con figuras de cuarto acentuadas, tal como está en el puente inicial (cc. 9-19). La voz superior que antes ascendía cromáticamente se mantiene en un registro más agudo, con figuras de mitad, algunas de ellas ligadas.



En el c. 159, hay un cambio de distribución rítmica y de región armónica. Los acordes que antes se tocaban simultáneamente con el tema, ahora se desfazan para dar paso a un juego rítmico, intercalando figuras de octavos y tresillos junto con el tema que entra solo, seguido por los sonidos restantes de dichos acordes (intervalos armónicos de segundas y terceras).



Dicho pasaje conduce al clímax del desarrollo en el c. 175, al llegar al acorde de *fa mayor* con séptima menor.

A partir del c. 187, comienza la sección conclusiva del desarrollo, la cual se prolonga durante una sección de 18 compases; los primeros diez intercalan acordes sobre una nota pedal de *do sostenido* y los últimos ocho presentan un interesante pasaje a manera de canon (la m. i. con el mismo motivo en octavos usado durante el desarrollo, mientras que la m. d. lo realiza en aumentación a cuartos), dicho pasaje gira en torno a *sol sostenido*, el cual funciona como sensible de *la*, dominante de *re menor*, para enlazar en el c. 205 con la recapitulación (cc. 205-294), que da inicio con la reexposición del primer tema, ahora en el registro grave de la m. i., y que concluye en el acorde de la dominante (*la mayor*).



Ésta vez, se omite el puente para dar paso a los cuatro compases de enlace, que aparecen en la exposición, ahora presentados dos veces y que conectan a la sección de transición al segundo tema. La primera, concluyendo en un acorde de *sol menor*, y la segunda, con una variante que lleva a *do menor* (cuarto grado de la subdominante), la cual conduce a la sección *più mosso*, ahora en la dominante menor, cuya progresión pasa por las tonalidades de *la menor*, *sol menor*, *fa menor* y *mi bemol menor*.

Procede, por lo demás, igual que en la exposición, pero en las tonalidades correspondientes, para finalizar la recapitulación al término del puente que aparece después del segundo tema (cc. 255 a 275), omitiendo las dos últimas secciones finales de ésta.

A partir del c. 295 se presenta la *coda*, en la que se repite nuevamente el primer tema, expuesto dos veces (la segunda variada y en un registro más agudo), finalizando el movimiento en acordes disminuidos con acentos, que conducen a la cadencia V-I en *ff*.

Segundo movimiento

Scherzo

Está estructurado en forma ternaria A-B-A, utiliza compás de 4/4 y se encuentra en la tonalidad de *la menor* (dominante menor de *re menor*).

La parte A (c.1 a 26), es de carácter enérgico, escrita a manera de *perpetuum mobile*, conformado por una constante rítmica en octavos en la m. d., que a su vez funciona como relleno armónico del tema, el cual se encuentra en la voz superior y es repartido entre ambas manos.

Se divide en dos secciones, la primera abarca de los cc. 1 al 8 y se desenvuelve en la región de la tónica, reafirmando su llegada con cadencias anacrúsicas V-I, hacia cada inicio de compás.

Allegro marcato

La segunda sección abarca de los cc. 8 al 16 y se diferencia de la primera porque ahora la m. d. se desplaza a través de terceras ascendentes y acordes cuyas voces intermedias van descendiendo diatónica y cromáticamente para hacer inflexiones a otras tonalidades (*sol mayor, re mayor y mi mayor*), mientras que la m. i. alterna cambios de registro agudos y graves a través de intervalos de cuartas ascendentes y descendentes que reafirman la llegada a la nueva tonalidad con un cruzamiento constante de manos.

En el c. 13, llega a la dominante, *mi mayor*, tonalidad que se mantiene durante 4 compases (con un paso por su dominante *si mayor*, c.14), la cual resuelve a *la menor* en el c. 17 y enlaza con la repetición en *f* del primer periodo de A, misma que presenta una extensión de los cc. 23 a 26, para conectar con la parte B.

De la anacrusa del c. 27 al c. 57, se encuentra la parte B, contrastante por el cambio de métrica, de escritura y de carácter. Está basada en un *ostinato* de dos 8vos y un cuarto, lo que le confiere un efecto de coreografía neoclásica (*ballet*).

Los primeros cuatro compases funcionan como introducción a la sección central, debido a que establecen el patrón e impulso rítmico-melódico, base para el desarrollo de dicha parte.



La m. d. está formada por octavas ligadas anacrúsicas, las cuales van resolviendo al tiempo fuerte con diferentes intervalos, en los que se delinea la melodía, a través del frecuente cromatismo entre las voces internas. La m. i. continúa con el acompañamiento de octavas y quintas, ligadas de dos en dos.



La frase se repite tres veces: la primera del c. 31 al 39 con una nota pedal de *re*. La segunda del c. 40 al 47 con una nota pedal de *re bemol*, enarmonizada a *do sostenido* a partir del c. 44. La tercera del c. 48 al 57 con una nota pedal de *la* que enlaza al regreso de la parte A, la cual se repite exactamente igual que la primera vez.

Tercer movimiento *Andante*

Está en la tonalidad de *sol sostenido menor*, el cuarto grado ascendido de la tonalidad original de la sonata (*re menor*) y en compás de 4/4. Tiene forma binaria, con repetición variada basada en un desarrollo polifónico.

El esquema es el siguiente:

A B A' B'
(c. 1 al 22) (cc. 23 al 30) (cc. 31 al 52) (cc. 53 al 60)

A partir del c. 3, la m. i. establece el patrón rítmico-melódico con el que acompañará la sección A. La armonía se mantiene en *sol sostenido menor*, mientras que desde la anacrusa al mismo compás, la m. d. expone el motivo melódico interno que servirá de base para todo el desarrollo polifónico, el cual está estructurado por cuatro grados conjuntos que descienden y ascienden respectivamente.

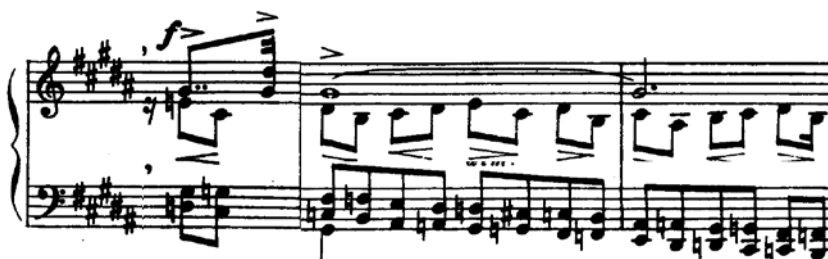


El primer periodo, abarca de la anacrusa al c. 5 hasta el c. 14, y es expuesto en la voz de la soprano. Comienza en la tónica, con una inflexión en la anacrusa al c. 7, hacia el sexto grado, *mi menor*, la cual conecta a la segunda frase en la anacrusa al c. 11, en la región de la dominante menor, *re menor*, que, posteriormente realiza una inflexión a *mi disminuido* con séptima en el c. 13, lo que incrementa la tensión e inestabilidad armónica, reforzada por un *crescendo*, para desembocar al segundo periodo (cc. 15-22), donde regresa a *sol sostenido menor*.

El segundo periodo comienza la frase de manera muy similar a la de los primeros compases, solo que con una inversión de los grados de la escala, la primera vez es I-V-I y ahora, V-I-V; así mismo, el patrón de acompañamiento en la m. i. cambia, pues ahora realiza intervalos armónicos (básicamente de sexta menor y quinta justa), que le dan una mayor densidad sonora y, en consecuencia un cambio de carácter, aunado a que la derecha continúa con el motivo interno de la polifonía, esta vez con acentos en cada nota en *f*.



Desde la anacrusa al c. 19 hasta el c. 22, se expone la última frase de la sección A, que solo utiliza el motivo anacrúsico presentado anteriormente en la m. d., mientras que la m. i. realiza un acompañamiento cromático descendente de cuartas aumentadas y quintas disminuidas, el cual tendrá variaciones rítmicas y de articulación en la parte A'.



En la anacrusa al c. 23 comienza la parte B, dividida en dos secciones. La primera del c. 23 (con anacrusa) al c. 26, cuyo principio refleja un cierto carácter brahmsiano (*Intermezzo* Op. 117, N° 1). Dicha frase se desenvuelve sobre una nota pedal de *sol sostenido*, en contratiempo. La m. d. lleva

el tema con una melodía descendente que pasa por las triadas mayores de *sol*, *fa* y *mi bemol*, mientras un contrapunto cromático descendente es presentado en la voz intermedia de la misma mano, (recordando el acompañamiento cromático del segundo tema del primer movimiento, pudiendo ser ahora su derivación motívica). Esta frase se repite dos veces, la segunda una octava más abajo. En el c. 23, hay un efecto cadencial del segundo al tercer tiempo, que pareciera llevar a *do mayor*, cuya función es crear el precedente auditivo de la nota pedal de la segunda sección, la cual abarca del c. 27 al 30, exactamente igual a la primera, pero en diferentes tonalidades.

Nota pedal *sol*



Nota pedal de *do*



Regresa A' en el c. 31, con sus respectivas variaciones: el motivo interno, base de la polifonía, repite ahora dos veces cada nota en figuras de 16avos y es reforzado por la voz del bajo que lleva el mismo motivo, pero en aumentación a cuartos (anacrusa al c. 30). También aparece una tercera voz en el registro medio como un nuevo contrapunto, cuyo motivo deriva del inicio de la primera frase.



Desde la anacrusa al c. 35 hasta el c. 44, se encuentra el primer periodo de la parte A, la cual pasa por las mismas regiones tonales que la primera vez y continúa con el acompañamiento de notas

repetidas en la m. d., mientras que la m. i. da mayor sensación de movimiento a través de líneas melódicas con cromatismos en figuras de 16avos.

El segundo periodo abarca del c. 45 al c.52, cuyos primeros cuatro compases presentan intervalos armónicos de sexta en ambas manos, lo que le da mucha más fuerza y grandiosidad. En la anacrusa al c. 49, hay otra variación en la parte de la m. i., debido a que en su primera exposición eran cuartas descendentes y ahora realiza una variación en la voz superior, por medio de tresillos de 16avos que van descendiendo cromáticamente siguiendo la estructura base de las cuartas y quintas cromáticas descendentes de la parte A. En la anacrusa al c. 51, se expone otra variación de las cuartas y quintas descendentes, esta vez con notas ligadas de dos en dos, en la voz superior.

En la anacrusa al c. 53 vuelve la parte B, la cual comienza una octava superior en relación a la primera vez, y se repite tres veces a una octava inferior, consecutivamente, permaneciendo sobre la región de la tónica (*sol sostenido menor*), para enlazar a la *coda*.

En los cc. 59 (con su anacrusa) y 60, concluye con un *adagio*, a manera de *coda*, en la tonalidad de *do sostenido menor*.

Cuarto movimiento

Vivace

Forma *Allegro* de Sonata

Exposición (cc.1-132).

En la introducción y el primer tema, el compositor emplea el compás de 6/8 que, por el tipo de agrupación métrica presentado, sugiere una danza tipo *tarantella*, la cual recuerda al último movimiento de la Sonata Op. 31, N° 3 de Beethoven.

El primer compás de la introducción (cc. 1-17), expone el inciso base del acompañamiento *quasi ostinato*, utilizado durante el primer tema. Dicha sección, comienza en *re menor*, al unísono, en el registro grave del piano y en *pp*, del cual se despliegan una serie de acordes quebrados ascendentes en la m. d. y octavas descendentes en la m. i, que desembocan en el arpeggio descendente al unísono sobre el acorde de dominante con 11^{na} para conectar a la entrada del primer tema en la tónica.

IV

Vivace

pp *cresc.*

f

scherzando *p*

De la anacrusa al c. 18 hasta el c. 33, es expuesto el primer tema, el cual se encuentra en la región de la tónica, con una inflexión a *fa menor* (c.26), y concluye en la dominante para enlazar con su repetición o con el puente de transición.

De los cc. 34 al 49, aparece el puente de transición al segundo tema, basado en el motivo rítmico-melódico del tema en la m. d. (cc. 26 a 27).

Tema

Puente



Del c. 50 y hasta el 95, se expone el segundo tema (cc. 59-72), con una introducción de ocho compases en la que ambas manos realizan un *staccato* en figuras de 8avos, lo que le da un carácter rítmico y percusivo. Dicho tema, contrasta con el primero al tener un tipo de métrica distinta, esta vez en 2/4 y estar escrito en *do mayor* (la subtónica de la tonalidad original).

Está conformado por dos frases presentadas por la m. d., la primera más estática (figuras de blancas sobre el acorde de *do mayor* y un arpeggio descendente en octavas) y la segunda, con mayor movimiento, a través de terceras ascendentes en figuras de octavos y cuartos. La m. i. continúa con el *ostinato* en figuras de 8avos en *staccato* de la introducción, sobre la tonalidad de *do mayor* con sexta descendida y cuarta ascendida agregadas, en ritmo de *polka*. Este tema aparece dos veces, la segunda con variantes.

Musical score for the second theme, measures 97-132. The score is in 2/4 time and features a piano introduction of eight measures. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Del c. 97 al 132 concluye la exposición, con un pasaje bitonal, que combina el motivo rítmico, variado, del puente en la m. d. (primero en el homónimo y después en el segundo grado del

homónimo), con el acompañamiento de octavos en la m. i., usado en el segundo tema, lo que crea una superposición de dos contra tres, en los compases de 6/8 y 2/4, respectivamente.



El desarrollo comienza en el c. 133 con la reproducción, de manera idéntica, del pasaje posterior al segundo tema del primer movimiento (cc. 103 al 114)



Del c. 145 al 160, se presenta un episodio de transición a la siguiente sección *vivace*. Dicho episodio deriva de las primeras dos notas del tema recién expuesto, a las que da un cambio de acentuación, con la segunda nota sincopada, y añade frecuentes arpeggios. La m. i. realiza un acompañamiento en figuras de 8avos en *staccato*, similar al del segundo tema de este movimiento. Dicho motivo se repite en dos periodos de ocho compases cada uno, en *accelerando*, para enlazar al *vivace*. El primero, del c. 145 al 152, se encuentra en *do mayor* con séptima y el segundo, del c. 153 al 160 en *sol menor* con séptima., tonalidad de la siguiente sección.



De los cc. 161 al 204, se encuentra la sección *vivace*. El motivo melódico está basado en dos elementos, uno derivado del primer tema en la m. d., pero variado rítmicamente, y otro de terceras cromáticas (c. 170) extraído del segundo tema (c. 70). Se repite dos veces, con una inversión del motivo. En la anacrusa al c. 173 éste pasa a la m.i. y la derecha acompaña.



De la anacrusa al c. 177 hasta el c. 204, se presenta una sección en donde aparece el segundo tema nuevamente, expuesto tres veces en *do mayor* (cc. 193 a 204), con un nuevo elemento rítmico-melódico, a partir del c. 189, el cual deriva del primer tema (cc. 29 y 30) y es expuesto en la voz inferior.

Primer tema



Elemento motivico- derivado del primer tema (cuatro 16avos y un cuarto)



En el c. 205, regresan las medidas de 6/8 y 2/4 para la m. d. e izquierda, cuya escritura inicial (cc. 205-208), retoma la de los primeros cuatro compases de la conclusión de la exposición (cc. 97 a 100).

Del c. 209 al 224, se encuentra la última sección que sirve de enlace a la introducción de la recapitulación. Se basa en derivaciones motivicas del acompañamiento *quasi ostinato* del primer tema y del acompañamiento, con ritmo de *polka*, del segundo tema. Los primeros siete compases se presentan de manera bitonal, ya que el motivo de la m.d. está en *re menor* y el acompañamiento en *mi bemol*. A partir de ahí, se despliegan dos arpeggios, el primero sobre el acorde de *re menor* con tercera mayor, sexta y sensible agregados (cc. 213 a 216) y el segundo sobre un acorde de *do sostenido menor* con cuarta ascendida y séptima mayor agregadas (cc. 221-224), que funciona como acorde de séptima de *re menor*, tonalidad a la que resuelve, en el c. 225 con la introducción, también bitonal, de la recapitulación, misma que se repite de la misma manera, a partir del c. 228 y finaliza en el c. 320 manteniendo los temas en la tonalidad original del movimiento.

A partir del c. 325, alterna elementos varios que derivan de la introducción, conclusión de la exposición y *Vivace* del desarrollo, culminando con el arpeggio descendente utilizado en la introducción y que desemboca en los cuatro compases conclusivos (y su anacrusa) por medio de acordes cadenciales de V y I grado.

Reflexión personal

La *Sonata Op. 14 en re menor*, de Prokofiev, es una obra representativa de la música clásica rusa prerrevolucionaria, correspondiente al periodo previo a la emigración del compositor.

En ese tiempo, Prokofiev estaba enfocado en dos aspectos: el teatro y el piano; además de su nato interés e inclinación hacia el neoclasicismo. El resultado final consistió en la creación de obras estructuradas bajo los cánones universalmente clásicos como la *sonata*, *marcha*, *scherzo*, *concierto*, entre los que destaca la *Sonata Op. 14*, a la cual añadió sus respectivas aportaciones.

En el lenguaje melódico, se ve una clara búsqueda en la recuperación de los temas nítidamente delineados (en contraposición a la música impresionista que los pierde en función de la armonía), los cuales son sometidos por el compositor a variaciones que los dotan de efectos caricaturescos e irónicos para enfatizar o ridiculizar una emoción. Por lo anterior, durante su ejecución es importante tener especial énfasis y atención en la diferencia de articulaciones y dinámicas de cada melodía o sección, así como en el concepto referente a la función que ésta o éstas presentan dentro del contexto general de la obra.

El retorno a la técnica del piano clásico se puede observar en el segundo movimiento (*Scherzo*) y en el cuarto, en donde utiliza saltos y cruzamiento de manos que recuerdan a Domenico Scarlatti, así como las constantes escalas que se remontan al estilo de Haydn y al de las primeras obras de Beethoven.

En el aspecto dramático, la *Sonata Op. 14*, muestra una tendencia al desarrollo escénico a través del contraste de breves episodios a manera de cuadros sonoros que, aunados a todo lo anterior, ofrece al pianista una gran variedad de elementos por explorar al abordar esta sonata.

Anexo 1

J. S. BACH – F. BUSONI: Chacona en *re menor*

Ferruccio Michelangelo Benvenuto Busoni nació en la ciudad de Empoli, Florencia, en 1866 y falleció en Berlín, Alemania, en 1924. Compositor, pianista y pensador, plasmó su ideología musical en el “*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*” (Esbozo de una nueva estética de la música), en 1907, en el que sistematizó sus conceptos y teorías, además de expresar afinidad por la música electrónica y microtonal, mostrando particular interés hacia la obra de A. Schoenberg (1874-1951). Busoni, fue un amante y fiel estudioso de la música de J. S. Bach (1685-1750) y F. Liszt (1811-1886). Ambas figuras fueron su motivación para realizar una importante cantidad de transcripciones del compositor alemán. De 1891 a 1892, cuando ejercía como profesor en el New England Conservatory de Boston, elaboró la *Chacona* de la *Partita IV* para violín solo de J. S. Bach, dedicándola al pianista y compositor Eugene d’Albert, quien nunca la interpretó en público por considerarla controversial. Esta situación obligó al compositor a realizar el estreno el 30 de enero de 1893, en la ciudad de Boston.

Origen de la *Chacona*. La *chacona* es una danza barroca de origen hispanoamericano, escrita en compás ternario, con el acento fuerte en el segundo tiempo. Su esquema musical se basa en una serie de variaciones continuas sobre un bajo *ostinato* con una configuración armónica determinada. En Europa, tal modelo fue llevado al máximo de su expresión por el compositor J. S. Bach, en la *Chacona en re menor* con la que finalizó la *Partita IV* para violín solo, compuesta en 1720 en memoria del fallecimiento de su esposa María Bárbara. Un siglo después de su creación y con el rescate de la música de Bach realizado por F. Mendelssohn (1809-1847), varios compositores enfocaron su atención en esta *Chacona*, lo que dio como resultado diferentes transcripciones, entre las que destacan las de R. Schumann (1810-1856), J. Brahms (1833-1897) y F. Busoni.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonata No. 31, en *La bemol mayor*, Op. 110

Ludwig van Beethoven nació en 1770 en la ciudad de Bonn, perteneciente al Sacro Imperio Romano Germánico, y falleció en Viena el 26 de marzo de 1827. A los 17 años, con el apoyo económico del conde Ferdinand von Waldstein, realizó su primer viaje a Viena, el cual fue interrumpido por la noticia de la gravedad de salud de su madre, quien falleció al poco tiempo en Bonn. Tras este hecho, y en ausencia de su padre, Beethoven quedó a cargo del cuidado y manutención de sus dos hermanos, por lo que debió trabajar como violinista de una orquesta y maestro de piano. Dicha actividad le permitió relacionarse con las familias burguesas más influyentes de su ciudad natal. En 1792, regresó a Viena financiado por el príncipe elector de Bonn. Ahí recibió lecciones de composición de F. J. Haydn (1732-1809) y, más tarde, de contrapunto con Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809). Entre los años de 1798 a 1813, compuso los primeros 50 *opus*, que incluyen sonatas para piano, tríos y varias sinfonías. Paralelamente a esta fructífera época de composición, una enfermedad auditiva, junto con otras enfermedades que padecía, iban en aumento. En 1802 escribió el Testamento de Heiligenstadt, en el que expresó su profundo dolor al reconocer que su sentido auditivo –el máspreciado para un músico–, se viese cada vez más deteriorado. Al morir su hermano Kaspar, en 1815, y recibir la tutoría de su sobrino Karl (la cual debió compartir con la madre), volcó en él toda su atención, al extremo de verse envuelto en una lucha jurídica entre los años 1815 y 1820, con tal de obtener el completo poder tutorial. Finalmente lo logró, pero su sobrino sólo le procuró dificultades y conflictos, llegando incluso a un intento fallido de suicidio de Karl.

Dichas circunstancias provocaron un deterioro en su integridad física y emocional, que se reflejó en su producción musical. En ese periodo, que comienza en 1815 y concluye en 1827, escribió sus

últimas cinco sonatas –entre las que se encuentra la *Sonata Op. 110*– la *Novena Sinfonía* y la *Misa Solemnis*.

La *Sonata Op. 110* fue concluida en Viena –la ciudad donde escribió prácticamente toda su producción– y se encuentra dentro del tercer periodo de composición de Beethoven, de acuerdo a la clasificación del musicólogo ruso Wilhelm von Lenz (1809-1883). En este periodo destacó el regreso al estilo polifónico y contrapuntístico de los antiguos compositores alemanes, reflejado en la *fuga* con la que concluye la obra. La *Sonata* no tiene dedicatoria y es probable que Beethoven la haya concebido para sí mismo (según d'Indy), pues ofrece un autorretrato, a través de su estado de tranquilidad interior con las tonalidades cristalinas del primer movimiento; el dolor que lo aquejaba, plasmado en el *Arioso* del tercer movimiento; mientras que la celebración de la vida presente, en el cuarto movimiento, resalta con un himno triunfal.

FRYDERIK FRANCISZEC CHOPIN: Balada No. 4, en *fa menor*, Op. 52

Federico Francisco Chopin nació en Polonia en 1810 y falleció en París en 1849. A los 19 años viajó a Viena, Praga y Dresden para realizar una serie de conciertos en los que gozó de gran aceptación. Regresó a Viena un año después con el objetivo de fijar su residencia en dicha ciudad; sin embargo, el compositor se desanimó fuertemente al no tener el mismo recibimiento que la primera vez por lo que, después de unos meses, decidió trasladarse a París. Durante este viaje, pasó por diversas ciudades, entre ellas Stuttgart, en donde recibió la noticia de la toma de Varsovia por los rusos, hecho que determinó su decisión de no volver a Polonia. Al poco tiempo de su llegada a París, logró ser reconocido como pianista y compositor en los círculos artísticos y en las familias aristocráticas. Éstas últimas se volvieron un apoyo importante en la vida del compositor, cuando Chopin decidió sustentarse económicamente como pedagogo y dedicarse por completo a la composición. En 1837, comenzó una relación sentimental con la escritora francesa Aurore Dupin (1804-1876), mejor conocida por su seudónimo “George Sand”, quien fue su amante y compañera durante los siguientes diez años, separándose dos años antes del fallecimiento del músico.

La *Balada Op. 52, en fa menor*, fue escrita en 1842, durante una estancia que Chopin realizaba en la casa de George Sand en Nohant, a las afueras de París, acompañado por el pintor E. Delacroix (1798-1863), amigo muy cercano del compositor y de la escritora. En ese año, dos fallecimientos marcaron profundamente la vida del músico: el de Adalbert Zywny, su primer maestro en Polonia, y el de Jan Matuscynski, su gran amigo de juventud. Es posible, según lo atestigua R. Schumann (1810-1856) en una confesión que le fue hecha por Chopin durante una visita a Leipzig, que el compositor polaco se haya inspirado en los poemas de su contemporáneo y compatriota Adam Mickiewicz, exiliado por los rusos. En esa reunión, Chopin le comentó que así como la tercera *Balada* tenía su fuente de inspiración en el poema “La Ondina”, la cuarta hacía alusión al poema “Los tres Budris” o “Los Tres Hermanos”.

ISAAC ALBÉNIZ: *El Albaicín*

Isaac Manuel Albéniz nació el 29 de mayo de 1860, en España y falleció en 1909, en Francia. Inició su formación musical bajo la guía de su hermana y, posteriormente, estudió en el Conservatorio de Madrid. Inquieto desde temprana edad, a los ocho años se fugó por primera vez de su casa y, a partir de entonces, se dedicó a viajar por España, Latinoamérica y Estados Unidos. En 1874, regresó a Europa para tomar lecciones en Leipzig con Carl Reinecke (1824-1910) y Salomon Jadassohn (1831-1902). A su regreso a España, recibió el apoyo del Conde de Murphy

(1836-1899) para continuar sus estudios en el Conservatorio de Música de Bruselas, de donde egresó con honores tres años después. Durante ese periodo, Albéniz estudió con J. Rummel (1818-1880), Louis Brassin (1840-1884), F. A. Gevaert (1828-1908) y August DuPont (1796-1874), y trabó una gran amistad con Enrique Fernández Arbós (1863-1939), violinista y director de orquesta. En 1878 estudió con F. Liszt (1811-1886) en Roma y Budapest.

Durante el año 1905, Albéniz llevó a escena una de sus más importantes obras: *Pepita Jiménez*, estrenada en Bélgica en el Théâtre Royal de la Monnaie, junto con la zarzuela “La Florida”. El éxito que obtuvo con *Pepita Jiménez* lo motivó a comenzar nuevos proyectos operísticos; entre ellos, la ópera *Merlín*, que no pudo llegar a ser representada en vida de Albéniz, y *La Loba*, un proyecto que sólo se quedó en la idea de su concepción. La falta de interés que mostraba España hacia sus óperas, y el hecho de no poder concretar los proyectos comenzados en Bélgica, llevaron a Albéniz de regreso al piano. El resultado fueron las “12 Iberias” (como él las llamaba), una obra monumental cuyo título original es *12 nouvelles impressions*, la cual está dividida en cuatro cuadernos de tres piezas cada uno. *El Albaicín* es la primera obra del tercer cuaderno y su título evoca al legendario barrio de Granada, núcleo de la Granada musulmana junto con La Alhambra y el Realejo. Fue compuesto durante noviembre y diciembre de 1906 en el suave clima de Niza, donde Albéniz se estableció por recomendación de sus médicos, debido a la enfermedad de Bright con la que fue diagnosticado.

La suite *Iberia* refleja la influencia del impresionismo francés y el dominio que tenía el compositor del instrumento. En dicha obra, Albéniz captó la esencia de un lugar, ciudad, fiesta o danza peninsular (la mayoría del sur de España) y la plasmó a través de los ritmos y las melodías típicas, los rasgueos de la guitarra, el zapateado, los palmeos y el *cante jondo*, a los que les imprime su sello personal e innovador con el uso de armonías novedosas e impresionistas.

SERGEI PROKOFIEV: Sonata N° 2, en re menor, Op. 14

Sergei Prokofiev nació en Sontsovka, Rusia en abril de 1891 y falleció en el mismo país en 1953. En 1909 egresó del Conservatorio de Moscú como pianista y en 1914 como compositor y director de orquesta. Las técnicas de composición que utilizó durante su juventud, sobre todo en el periodo previo a su salida de Rusia, se caracterizaron por el uso de melodías claras y cambios de armonía constantes dentro de los parámetros tonales. Debido a tales características, él y su producción musical no sufrieron de las restricciones y penalizaciones que por aquel entonces comenzaban a afectar a su país a causa de los conflictos políticos y sociales. Sin embargo, dichas situaciones llegaron a perjudicarlo fuertemente en la última época de su vida. En 1918, a causa de la Revolución de Octubre emigró a Estados Unidos de América. Posteriormente viajó a Europa, donde conoció a Lina Llubera, cantante de origen español con quien contrajo nupcias al año siguiente en Ettal, Alemania. En 1932, realizó una gira por la Unión Soviética, y en 1936 decidió regresar y establecerse ahí junto con su esposa e hijos, alentado por las nuevas expectativas que aparentemente su país le ofrecía. Sin embargo, una serie de acontecimientos marcaron el declive de su carrera profesional y de su vida misma. Los más significativos fueron el arresto de su primera esposa Lina Llubera, acusada de espionaje, y el citatorio que recibió de Andrey Zhdanov en 1948 después de la Segunda Guerra Mundial, en el que el músico fue acusado por el uso de “distorsiones formalistas con tendencias anti-democráticas”, encontradas en su obra escrita durante la guerra.

La *Sonata N° 2, en re menor, Op. 14* fue escrita en 1912 en Moscú, dos años antes de que Prokofiev finalizara sus estudios en el Conservatorio. En ese tiempo, el compositor estaba

enfocado en dos aspectos: el teatro y el piano; además de su nato interés e inclinación hacia el neoclasicismo. Dicha obra utiliza armonías y melodías que muestran un estilo temprano basado en influencias neoclásicas. El retorno a la técnica del piano clásico se puede observar en el segundo movimiento (*Scherzo*) y en el cuarto, en donde utiliza saltos y cruzamiento de manos que recuerdan a Domenico Scarlatti, así como las constantes escalas que se remontan al estilo de Haydn y al de las primeras obras de Beethoven.

Bibliografía

Scholes, Percy A., *Diccionario Oxford de la Música*, Adhasa/Hermes/Sudamericana, Barcelona, España, 1984.

De la Guardia, Ernesto, *Las sonatas para piano de Beethoven*, Ricordi Americana S. A., Buenos Aires, 1947.

Rolland, Romain, *Vida de Beethoven*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, Argentina, 1958.

Nestyev, Israel V., *Prokofiev*, Editorial Schapire S.R.L., Buenos Aires, versión Castellana por Héctor Alberto Álvarez, 1970.

Minturn, Neil, *The Music of Sergei Prokofiev*, Yale University Press, 1997.

Clark, Walter Aaron, *Isaac Albéniz, Retrato de un romántico*, Turner Publicaciones S.L., 2002.

Fabrikant, Marina, *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis*, Student Research, Creative Activity, and Performance –School of Music. Paper 3., 2006
<http://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/3>

Samson, Jim, *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge University Press, 1992.

Bailie Eleanor, *The pianist's repertoire CHOPIN A graded practical guide*, Kahn and Averill London, 2005.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. by Stanley Sadie, London, 1980.

Hamel y Hürlimann, *Enciclopedia de la Música*, Grijalbo S. A. México, 1987.

Roldán, Waldemar Axel, *Diccionario de Música y Músicos*, El Ateneo, Argentina, 1999.

Casares Rodicio, Emilio, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, España, 2002.

Peña Joaquín y Anglés Higinio, *Diccionario de la Música Labor*, Editorial Labor, España, 1954.

SEP, *Historia Mundial Contemporánea*, Progreso S. A., México, 2000.

SEP, *Historia Moderna de Occidente*, Progreso S. A., México, 2000.

<http://www.esp.andalucia.com/ciudades/granada/historia-de-alhambra.htm>

http://www.conservapedia.com/Grover_Cleveland#1892_campaign

http://www.biografiasyvidas.com/monografia/lenin/revolucion_rusa.htm

<http://www.portalplanetasedna.com.ar/rusa.htm>

<http://www.serraniaderonda.com/flamenco/historia.htm>

<http://www.esp.andalucia.com/ciudades/granada/historia-de-alhambra.htm>

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04438?q=Busoni&search>

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=chacona&button

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026?q=beethoven&search>

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099?q=Chopin&search>

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00421?q=albeniz&search>