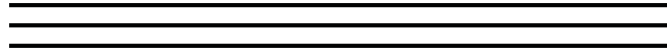




UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MEXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

“NOTAS AL PROGRAMA”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA:

CATARINA ROCK VARGA

ASESORES:

MARÍA TERESA FRENK MORA

LEONARDO CORAL

México, D.F.

Agosto, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatoria y agradecimientos

A mi esposo Emilio, con quien comparto la música, el amor y la vida.

A mi maestra y asesora Tere Frenk; sin su constante y generoso apoyo, y sin sus grandes conocimientos y experiencia, mis esfuerzos no podrían prosperar.

A mi maestro y asesor Leonardo Coral, de quien he aprendido a profundizar en los misterios de la música.

A mi maestra María Elena Mercado, a quien debo su valiosa guía durante mi primera formación en la carrera.

A mis maestros de la Escuela Nacional de Música, de quienes he aprendido tanto y a quienes considero mis queridos amigos.

A don Fernando Solana, quien hizo posible que combinara el trabajo con mis estudios.

A mi hija Ana, quien además de asistir a mis recitales, me ayudó a formatear y digitalizar este trabajo.

A mi familia y mis amigos y amigas, por haber apoyado mi aprendizaje con entusiasmo y cariño.

NOTAS AL PROGRAMA

ÍNDICE

PROGRAMA.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
1. LUDWIG VAN BEETHOVEN	11
SONATA NO. 8 EN DO MENOR “PATÉTICA”, Op. 13	13
1.1. La vida de Ludwig van Beethoven (1770-1827)	13
1.2. El contexto histórico y social.....	16
1.3. Análisis de la obra	20
1.3.1. Tendencias en el estilo musical: la sonata	20
1.3.2. Estructura de la Sonata No. 8 en do menor “Patética”, Op. 13	23
1.3.3. Sugerencias para la interpretación	32
1.4. Conclusiones	34
2. FRANZ PETER SCHUBERT	37
FANTASÍA EN FA MENOR PARA CUATRO MANOS, Op. 103, D 940	39
2.1. La vida de Franz Schubert (1797-1828).....	39
2.2. El contexto histórico y social.....	40
2.3. Análisis de la obra	42
2.3.1. Tendencias en el estilo musical: la fantasía	42
2.3.2. Tendencias en el estilo musical: el romanticismo.....	44
2.3.3. Estructura de la Fantasía en fa menor	45
2.3.4. Sugerencias para la interpretación	52
2.4. Conclusiones	53
3. FRYDERYK FRANCISZEK CHOPIN	55
PRELUDIO EN RE BEMOL MAYOR, Op. 28, No. 15	
NOCTURNO EN SI BEMOL MENOR, Op. 9, No. 1	
ESTUDIO EN MI MAYOR, Op. 10, No.3.....	57

3.1.	La vida de Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)	57
3.2.	El contexto histórico y social	59
3.3.	Análisis de las obras de Chopin	61
3.3.1.	Tendencias en el estilo musical: los nocturnos	61
3.3.2.	Estructura del <i>Nocturno</i> Op.9, No. 1, en Si bemol menor	61
3.3.3.	Tendencias en el estilo musical: los estudios	62
3.3.4.	Estructura del <i>Estudio</i> Op. 10, No. 3, en Mi mayor	63
3.3.5.	Tendencias en el estilo musical: preludios	64
3.3.6.	Estructura del <i>Preludio</i> , Op. 28, No. 15, en Re bemol mayor	64
3.3.7.	Sugerencias de interpretación	66
3.4.	Conclusiones	69
4.	SERGEI RACHMANINOV	71
	FANTASÍA (FANTAISIE-TABLEAUX) PARA DOS PIANOS, “LES LARMES”, OP. 5	73
4.1.	La vida de Sergei Rachmaninov (1873-1943)	73
4.2.	El contexto histórico y social	76
4.3.	Análisis de la obra	78
4.3.1.	Tendencias en el estilo musical: <i>Fantaisie Tableaux</i>	78
4.3.2.	Estructura de la obra	78
4.3.3.	Sugerencias para la interpretación de la obra	80
4.4.	Conclusiones	81
5.	LEONARDO CORAL	83
	SUITE PARA PIANO A CUATRO MANOS	85
5.1.	La vida de Leonardo Coral (1962 -)	85
5.2.	Contexto histórico y social	87
5.3.	Análisis de la obra	90
5.3.1.	Tendencias en el estilo musical: la suite	90
5.3.2.	Estructura de la <i>Suite para piano a cuatro manos</i> de Leonardo Coral	91
5.3.3.	Sugerencias para la interpretación de la obra	96
5.4.	Conclusiones	97
	CONCLUSIONES GENERALES	99
	BIBLIOGRAFÍA	101

ANEXO I SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO DEL RECITAL PÚBLICO	105
ANEXO II OBRAS PICTÓRICAS Y TEXTOS POÉTICOS QUE INSPIRARON ALGUNAS DE LAS COMPOSICIONES DE LEONARDO CORAL.....	109
ANEXO III PARTITURAS DE LAS OBRAS	115
Ludwig van Beethoven SONATA NO. 8 EN DO MENOR “PATÉTICA”, Op. 13.....	117
Franz Peter Schubert FANTASÍA EN FA MENOR PARA CUATRO MANOS, Op. 103, D 940 ..	137
Fryderyk Franciszek Chopin	163
PRELUDIO EN RE BEMOL MAYOR, Op. 28, No. 15	163
NOCTURNO EN SI BEMOL MENOR, Op. 9, No. 1.....	169
ESTUDIO EN MI MAYOR, Op. 10, No.3	177
Sergei Rachmaninov FANTAISIE TABLEAUX PARA DOS PIANOS, “Les Larmes”, OP. 5.....	183
Leonardo Coral SUITE PARA PIANO, CUATRO MANOS	199

PROGRAMA

Preludio en re bemol mayor, Op. 28, No. 15
Nocturno en si bemol menor, Op. 9, No. 1
Estudio en mi mayor, Op. 10, No. 3

Fryderyk F. Chopin
(1810 - 1849)

Sonata No. 8 en do menor "Patética", Op. 13

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Grave / Allegro di molto e con brio
Adagio cantabile
Rondo Allegro

Intermedio

Suite para piano a cuatro manos

Leonardo Coral
(1962)

Danza arcaica
Nocturno
Vals
Danza mexicana

Fantasía (Fantaisie Tableaux) para dos pianos, Op. 5

Sergei Rachmaninov
(1873 – 1943)

Largo, "Les larmes"

Fantasía en fa menor para cuatro manos, Op. 103, D 940

Franz Peter Schubert
(1797 – 1828)

Allegro molto moderato
Largo
Allegro vivace
Tempo I

INTRODUCCIÓN

Las tendencias musicales no surgen del vacío. Los compositores heredan un gran acervo de conocimientos y visiones estéticas de sus antecesores. Heredan también algún modelo de creación musical cargado de numerosas reglas, muchas veces desarrolladas durante un periodo largo. Sin embargo, los grandes compositores, como los que se abordarán en este trabajo, aportan cambios a esas reglas que constituyen verdaderas innovaciones y apuntan hacia un nuevo estilo musical.

A su vez, los cambios en el estilo no vienen por sí solos. Responden a las condiciones sociales, siempre cambiantes, que viven los compositores. Los vuelcos más dramáticos en la música, como en las artes plásticas o las corrientes filosóficas, suelen darse durante las épocas históricas más turbulentas o, por lo menos, en los tiempos en que se producen las transformaciones más intensas de la sociedad. Muchas veces los cambios en la música corresponden al rechazo de las rigideces que enfrentan los compositores en el modelo creativo anterior. En otras ocasiones, se derivan de una alteración profunda en la psicología social, producto de las vicisitudes históricas; o bien, de la transformación de los gustos de la sociedad, así como las nuevas funciones musicales que acompañan a la evolución de la estructura social.

No sólo se producen cambios en el estilo de creación musical. A cada época corresponde una práctica muy particular de interpretación, reflejo de los gustos cambiantes y también, en buena medida, de la evolución de los instrumentos musicales.

El propósito de este trabajo es explorar los aspectos más relevantes que pudieran permitir una comprensión cabal de las obras pianísticas seleccionadas, ejercicio indispensable para su correcta interpretación. Se abordarán los antecedentes históricos y sociales que les dieron luz, incluidas las vivencias biográficas de cada compositor. Asimismo, se realizará un análisis de cada obra, enfatizando aquellos elementos innovadores de sus creadores que darían pie a un nuevo estilo musical. Finalmente, se comentarán ciertas particularidades de la interpretación de las obras, justificando su razón de ser con base en el análisis musical y el contexto histórico y social. De esta manera, en las conclusiones se buscará descubrir las cuestiones más relevantes que debería conocer y aprovechar todo intérprete de las obras analizadas.



LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770-1827

1. SONATA NO. 8 EN DO MENOR “PATÉTICA”, Op. 13

1.1. La vida de Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Nacido en Bonn, Alemania, en 1770¹, el pequeño Ludwig fue el segundo hijo de siete que tuvieron sus padres, Maria Magdalena y Johann van Beethoven. De los siete sólo sobrevivieron él y dos hermanos menores, Kaspar Anton Karl y Nikolaus Johann, con los que mantendría una estrecha relación en Bonn y después, en Viena. Los cuatro hermanos restantes murieron a los días de nacidos o en los primeros dos años de vida.

A los cuatro años, Beethoven recibió sus primeras lecciones de música de su padre: un maestro severo y estricto que, según se dice, con frecuencia le pegaba. El niño dio su primer recital en Colonia cuando tenía siete años, pero no alcanzó fama como niño prodigio (como al parecer fue la intención de su padre).

Se cree que a los ocho años recibió lecciones de teoría musical y al teclado del viejo organista van den Eeden, así como de otros organistas. De Tobías Friedrich Pfeiffer recibió clases de piano y de un pariente, Franz Rovantini, lecciones de violín y viola; pero en la escuela no llegó más allá de la primaria.

A los once años consiguió ser asistente (sin sueldo) y alumno de composición de Christian Gottlieb Neefe, que había sido nombrado organista de la corte del príncipe elector. Por esas fechas, Beethoven dejó la escuela y publicó su primera obra (*Variaciones “Dressler” para piano, WoO63*) (si bien su primera obra de gran envergadura, *Tres tríos para piano, violín y violonchelo, op. 1*, se publicó en 1792).

En 1783, Neefe publicó en el *Magazin der Musik* la siguiente apreciación del talento musical de Beethoven, la cual, junto con la recomendación de su maestro, le valió al niño ser nombrado como músico en la corte del príncipe elector de Colonia, Maximiliano Francisco:

“Luis van Beethoven, hijo del tenor cantor ya mencionado, un niño de once años, tiene un talento de lo más promisorio. Toca el piano con

¹ No se conoce con certeza el día de su nacimiento. Su acta de bautismo lleva por fecha el 17 de diciembre de 1770, por lo que se supone que nació el 16 de diciembre.

gran destreza y poder, lee muy bien a primera vista y no se requiere decir más que la principal obra que ejecuta es la *Clave Bien Temperada* de Sebastián Bach....Este joven genio merece ayuda para que pueda viajar. Seguramente será un segundo Wolfgang Amadeus Mozart si sigue como ha comenzado.”²

A los 17 años, con apoyo del conde Ferdinand von Waldstein, Beethoven viajó a Viena por primera vez. En esa ocasión posiblemente Mozart, a quien conoció brevemente, le escuchó tocar el piano. Sin embargo, la madre de Beethoven enfermó y murió ese mismo año, por lo que el joven músico tuvo que regresar a Bonn. Su padre, alcohólico y sumido en la depresión, perdió su empleo como músico de la corte del príncipe elector. Beethoven se tuvo que hacer cargo de sus hermanos, empleándose como violista en la orquesta e impartiendo clases de piano.

En 1792, el conde Waldstein alentó a Beethoven para que regresara a Viena y estudiara con Haydn. Le escribió la siguiente dedicatoria:

“Querido Beethoven: Irás a Viena en cumplimiento de tus deseos que por largo tiempo se han frustrado. El Genio de Mozart aún está de luto y llora por la muerte de su discípulo. Encontró un refugio pero no una ocupación en el incansable Haydn; por medio de él desea unirse a otro. Con la ayuda de un trabajo asiduo recibirás el espíritu de Mozart de manos de Haydn. Tu fiel amigo, Waldstein.”³

Así, Beethoven viajó nuevamente a Viena, donde habría de permanecer durante el resto de su vida. Estudió composición con Haydn durante un año pero, aunque éste reconoció el gran talento de su alumno, el arreglo no fue satisfactorio para Beethoven. Años después éste habría de comentar que no había aprendido nada del gran maestro. Haydn partió hacia Londres y después, Beethoven estudió contrapunto con Albrechtsberger, Schenk y Salieri.

Como pianista y compositor, tuvo un éxito casi inmediato en Viena. Gracias a los contactos de sus mentores en Bonn, accedió a los círculos aristocráticos de la gran capital austriaca. En los salones privados rápidamente adquirió fama como virtuoso, a pesar de que no dio su primer concierto público vienés sino

² Citado por Joseph Kerman y Alan Tyson (con Scott G. Burnham), en “Beethoven, Ludwig van”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007-2013, www.oxfordmusiconline.com consultado el 07/03/2013.

³ Citado por Joseph Kerman y Alan Tyson (con Scott G. Burnham), *op. cit.*

hasta 1795. Los mecenas aristócratas le proporcionaron apoyo financiero y hasta alojamiento en sus palacios.

La felicidad se le escapaba, sin embargo. Se cree que desde 1796⁴ notó los primeros síntomas de la sordera; acontecimiento trágico que transformó a este genio musical en un ser retraído y hosco, incapaz de tener una vida social. Para 1802, la sordera se había manifestado plenamente, como lo atestigua la desgarradora carta –el *Testamento de Heiligenstadt*-- que escribió a sus hermanos en ese año:

“Debo confesar que vivo una vida miserable. Durante casi dos años he dejado de asistir a las funciones sociales, simplemente porque encuentro que es imposible decirle a la gente: estoy sordo. Hubiera sido más fácil en cualquier otra profesión, pero en la mía es un lastre terrible.”⁵

Se enamoró de algunas de sus pupilas de alta alcurnia, como la condesa Teresa Brunswick y la joven viuda, la condesa Josefina Brunswick; pero la distancia social no le permitió concretar su deseo de casarse. Años después, en 1812, escribió una carta dirigida a la “Amada inmortal”, uno de sus grandes amores, cuya identidad no ha sido posible determinar de manera fehaciente. Se considera que probablemente se trató de Antonie von Birkenstock, una mujer casada y con hijos.⁶ Una vez más el romance no prosperó, y Beethoven nunca se casó.

En cierto sentido, quiso tener una vida familiar recogiendo a su sobrino y criándolo como hijo propio. Sus hermanos se habían establecido también en Viena y, antes de morir en 1815, Kaspar Karl designó a Ludwig, junto con la madre del niño, como guardián de su hijo Karl. Pero Beethoven tenía una pésima opinión de su cuñada Johanna, a quien consideraba moralmente indigna para encargarse de la educación de su hijo.⁷ Después de varios años de litigios y gracias a ciertas influencias, Beethoven consiguió quedar como el guardián legal único de Karl, y lo separó de la madre. Intentó formar lo como músico, sin éxito.

⁴ En 1801 confesó su sordera en una carta a su amigo Wegeler. Menciona que durante los últimos dos años había rehuido todo contacto humano por causa de su deficiente audición.

⁵ La carta fue encontrada después de la muerte de Beethoven, y es conocida como el *Testamento de Heiligenstadt*. Citada por Joseph Kerman, *et. al, op. cit.* Traducción propia del inglés al español.

⁶ Ver, por ejemplo, Glenn Stanley, *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2000, p. 11, y Joseph Kerman y Alan Tyson, *op.cit.*

⁷ En 1812, Beethoven también intervino legalmente para separar a su hermano Johann de su amante, por considerarla moralmente indigna. Logró que la expulsaran de Linz, donde por entonces vivía Johann. Pero el intento fracasó porque Johann terminó casándose con su pareja.

El joven intentó suicidarse un año antes de morir Beethoven, afectando a éste profundamente.

Para entonces, Beethoven llevaba años sufriendo, no sólo por la sordera (para 1818 la falta de audición era total), sino por diversas enfermedades que le causaban cólicos abdominales y otras dolencias. Después de varias operaciones y a raíz de una pulmonía, en 1827 murió el genio de Bonn. Asistieron al funeral público unas veinte o treinta mil personas, entre ellas su gran admirador Franz Schubert. Hoy ambos yacen lado a lado en el cementerio Zentralfriedhof de Viena.

1.2. El contexto histórico y social

Beethoven abandonó la escuela a tierna edad, pero no por ello fue ajeno a los grandes movimientos culturales e intelectuales y las revoluciones sociales que sacudieron a Europa durante su vida. Llegó a dominar el latín y el italiano. Sus lecturas lo llevaron a conocer a los grandes filósofos de la antigüedad griega y las obras de Shakespeare, Schiller y Goethe. Leyó libros sobre ciencias naturales. Se formó ideas revolucionarias sobre la transformación de la sociedad a través de los escritos de Voltaire, Rousseau y Kant. Y es que Beethoven nació en el Siglo de las Luces. Las ideas de la Ilustración permeaban la sociedad. En Francia, en 1789 –cuando Beethoven tenía 18 años—las ideas de la Ilustración habrían de culminar en la Revolución francesa. Uno de los documentos fundamentales de la Revolución, la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (aprobada por la Asamblea Nacional), en cierto modo resumía esas ideas cuando proclamaba que:

“Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en cuanto a sus derechos.... Esos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión.... La libertad consiste en poder hacer todo aquello que no cause perjuicio a los demás.... Ningún hombre debe ser molestado por razón de sus opiniones, ni aun por sus ideas religiosas, siempre que al manifestarlas no se causen trastornos del orden público establecido por la ley.”

Las monarquías europeas también se transformaron, dando lugar al despotismo ilustrado. Entre los más grandes monarcas de la nueva tendencia de fines del siglo XVIII se pueden mencionar Federico el Grande en Prusia, Catarina la Grande en Rusia y José II en Austria. Intentaron abolir la servidumbre, promover

la tolerancia religiosa, e impulsar el desarrollo agrícola e industrial. Fueron amantes de las artes y fomentaron la música. Buscaron cambiar la sociedad a través de la razón y la ciencia, rompiendo con las restricciones de la religión y las tradiciones.

Todo lo que intentaron reformar para bien del pueblo, sin embargo, lo hicieron desde un poder absoluto. Muchas de las reformas que quisieron imponer generaron descontento y oposición de la Iglesia Católica o de parte de quienes perdieron sus privilegios.

José II, Emperador del Sacro Imperio Romano, tal vez el más ilustrado de los monarcas absolutos, tuvo que dar marcha atrás en muchas de sus reformas. Al morir en Viena en 1790, pidió que se inscribiera el siguiente epitafio en su tumba: "Aquí yace José II, que fracasó en todo lo que emprendió."

Beethoven fue comisionado para componer una cantata fúnebre en ocasión del fallecimiento de José II, la cual completó en unos cuantos días; pero no se estrenó la obra en la ceremonia que se había planeado por causa de su dificultad técnica y los requerimientos orquestales, que superaban a los elementos disponibles. Unos meses después, Beethoven compuso una cantata para la ascensión al trono de Leopoldo II, hermano y sucesor de José II, pero por las mismas razones, tampoco se presentó la obra.⁸

Leopoldo II también fue un monarca ilustrado pero, para aplacar a los opositores, fue más moderado en sus reformas. De todos modos, ya se habían levantado los vientos del cambio, en Austria y en toda Europa. Las ideas de la Declaración de los Derechos del Hombre se transmitían por doquier, y le acompañaban grandes convulsiones históricas.

En 1792, año en que Beethoven se trasladaba definitivamente a Viena, murió Leopoldo II y le sucedió su hijo Francisco II, monarca que después encabezó las guerras contrarrevolucionarias europeas. En ese mismo año, la Revolución francesa devenía en el Reino del Terror bajo Robespierre. Un par de años después éste también fue guillotinado y, en 1795, se estableció la primera república francesa constitucional, el Directorio, que duró sólo 4 años. Después Napoleón, que ya se había distinguido como general en las guerras contra Austria en el norte de Italia y contra la Gran Bretaña en Egipto, subió al poder como Primer Cónsul.

⁸ Las cantatas no se ofrecieron al público hasta muchos años después de morir Beethoven. La cantata fúnebre para José II se estrenó en 1884.

Desde el inicio de su gobierno, Napoleón logró restablecer la paz, se arregló con la Iglesia Católica, introdujo reformas administrativas y codificó las leyes. Combinó lo mejor de la Ilustración y del Antiguo Régimen. En la guerra, logró victorias en batallas como la de Austerlitz, forzando a Francisco II a disolver el Sacro Imperio Romano y quedar sólo como Francisco I, primer Emperador de Austria. Hasta tuvo que dar a Napoleón la mano de su hija, María Teresa.

Napoleón, visto como héroe revolucionario, logró la admiración de Goethe y Beethoven. Éste le quiso dedicar su tercera sinfonía, la *Eroica*, que compuso entre 1802 y 1804. (El primer movimiento ha sido visto como expresión de la lucha heroica; el segundo –la marcha fúnebre—como evocativo de los caídos en esa lucha, y los últimos dos como expresión de regocijo por el triunfo final.) Sin embargo, Beethoven, al saber que Napoleón se había aut coronado emperador, rompió enfurecido la dedicatoria. Años después habría de componer la *Victoria de Wellington*, para celebrar la derrota de Napoleón.

De todos modos, Beethoven conservaba sus ideas sobre la libertad y la lucha contra la opresión. Su ópera *Fidelio* (1805), estrenada durante la ocupación francesa de Viena, celebra la libertad y el fin de la tiranía aun en una obra dedicada al amor conyugal. Y en 1810, Beethoven compuso la música incidental para el estreno en Viena del drama de Goethe, *Egmont* (creado en 1787), que glorifica al héroe luchando por la libertad individual.

No toda la obra de Beethoven está imbuida de estas ideas. No hay que olvidar que Beethoven se hizo fama al inicio de su vida en Viena, en razón de sus presentaciones en los salones aristocráticos. Su virtuosismo al piano dentro del estilo clásico vienés forjó muchas de sus composiciones durante su primer periodo en Viena. Como escribió en una carta a Eleonora von Breuning en 1793:

“Las V(ariaciones) serán algo difíciles de tocar ... muchos de ellos (los pianistas en Viena) son mis mortales enemigos, y quise de esta manera vengarme de ellos, pues sabía de antemano que aquí y allá pondrán las Variaciones frente a ellos, y que estos caballeros se verán mal.”⁹

Después sobrevino su sordera, y ésta dio lugar a otro concepto de lucha: la del hombre contra el destino. Este conflicto aparece en la *Quinta Sinfonía* (1808):

⁹ L.v. Beethoven, “Carta a Eleonora von Breuning, Bonn”, en *Beethoven's Letters*, con anotaciones de A.C.Kalischer, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1972, p. 6. Traducción propia del inglés al español.

el tema es el llamado del destino y el triunfo del hombre sobre lo predestinado. Según Anton Schindler, asistente de Beethoven que posteriormente escribió su biografía, Beethoven explicó el inicio de su sinfonía en Do menor con la siguiente sentencia: “Así llama a la puerta el Destino.”¹⁰ Los musicólogos concuerdan en que Schindler es una fuente poco confiable; pero ¿por qué habría de inventar esta frase? Para Beethoven, ciertamente el motivo inicial era muy importante: aparece a lo largo de la sinfonía y es el elemento unificador de la obra.

En esta sinfonía, así como en la *Sonata Patética*, ¿Beethoven representaba tal vez su propia batalla contra la sordera? 1798, fecha de composición de la *Sonata Patética*, corresponde al primer periodo de Beethoven en Viena. No fue sino hasta unos años después que la sordera se manifestó plenamente.¹¹ Pero Beethoven ya intuía los primeros síntomas al componer la *Patética*. Así, se ha interpretado el carácter de la obra en el sentido de que expresa sus sentimientos profundos en torno a la lucha del hombre contra su destino.¹² En palabras de Beethoven, en una de sus primeras cartas cuando apareció la sordera: “Agarraré al Destino por el cuello; ciertamente no me destrozará por completo. Ay, sería maravilloso poder vivir mil vidas.”¹³

Finalmente, el estilo tardío de Beethoven incorpora todos estos elementos (el heroísmo, la lucha contra el destino, la defensa de la libertad) pero además, se distingue por la meditación filosófica y espiritual en obras como la *Missa Solemnis*, la novena sinfonía, y los cuartetos.

¹⁰Citado por Friedrich Kerst y Henry Edward Krehbiel, *Beethoven: the man and the artist, as revealed in his own words*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1964, reimpresión de la obra publicada por B.W. Huebsch, 1905, p. 45. Traducción propia del inglés al español.

¹¹ El desgarrador *Testamento de Heiligenstadt*, la carta de Beethoven a sus hermanos en la que vierte sus angustias y desesperación por la pérdida de la audición, data de 1802.

¹² Valentina Konen, *Historia de la música universal [Istoria zarubezhnoj muzyki]*, vol. III, Moscú: Muzyka, 1976, pp. 118-119.

¹³ Citado por Joseph Kerman y Alan Tyson (con Scott G. Burnham), “Beethoven, Ludwig van: La sordera”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007-2013, p. 2, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 24/02/2013.

1.3. Análisis de la obra

1.3.1. Tendencias en el estilo musical: la sonata

La *Sonata Patética* de Beethoven pertenece al estilo de la sonata clásica. En el clasicismo vienés, el principio fundamental de una sonata es el de **contraste**: contraste temático, dinámico, de carácter, y de estructura entre los movimientos de la obra y aun al interior de cada uno de ellos. Al menos uno de los movimientos, generalmente el primero, se organiza de acuerdo con la *forma sonata*, en la que se presentan dos temas contrastantes y se desarrollan de la manera que se explica adelante.

La sonata clásica típicamente consta de tres o cuatro movimientos, cuyo carácter es el siguiente:

Primer movimiento (*allegro*)

Segundo movimiento (*andante* o algún movimiento lento)

Tercer movimiento (*minueto y trio* o, a partir de Beethoven, *scherzo y trio*)

Cuarto movimiento (*allegro* o *presto*, con frecuencia en forma *rondo sonata*)

Al inicio del periodo clásico (comprendido entre 1750 y principios del siglo XIX), la mayoría de las sonatas tenían sólo tres movimientos, y solían suprimir el minueto. Paulatinamente se usó más el esquema de cuatro movimientos y éste se extendió a los cuartetos y las sinfonías, que también incorporaron la *forma sonata*.

Distinción entre la *forma sonata* y la sonata como género

La sonata como género debe distinguirse de la *forma sonata*. El **género de sonata** abarca a obras sumamente disímolas que, desde el barroco, llevan por título “sonata”. Las sonatas del barroco tuvieron un papel importante en el desarrollo de las sonatas del clasicismo, pero su carácter y estructura difieren enormemente del esquema clásico.¹⁴ Más aún, al interior de un mismo periodo --

¹⁴ En el barroco, el término *sonata* describía obras instrumentales para ser “sonadas”, por oposición a las *cantatas*, destinadas a ser “cantadas”. En la época de Arcangelo Corelli (1652-1714) se practicaban dos formas bajo el nombre de sonata:

- La *sonata da chiesa*, o de iglesia, frecuentemente compuesta para violín y bajo continuo. Consistía en una introducción lenta, un *allegro* a veces fugado, un *cantabile* y un final enérgico, en forma de *minueto*.
- La *sonata da camera*, o de salón. Consistía en variaciones sobre temas de danza y desembocaría en la *suite* o *partita*.

el barroco o el clásico-- las sonatas pueden presentar divergencias realmente notables. Sin embargo, todas, por el simple hecho de llamarse “sonatas”, pertenecen al *género de sonata*.

En el clasicismo vienés, se considera que Haydn, Mozart y Beethoven son los compositores que más contribuyeron a forjar la sonata clásica. Sin embargo, muchas de sus sonatas se apartan del esquema de la sonata descrito anteriormente y, además, no todas las sonatas de un mismo compositor se adhieren a un formato específico.

A su vez, la **forma sonata** se refiere sólo a la estructura de alguno de los movimientos de la sonata. Casi siempre corresponde al primer movimiento en tempo **allegro**, por lo que a veces se le llama “forma allegro de sonata” o “forma del primer movimiento” (aunque, desde finales del periodo clásico, la forma sonata aparece con frecuencia en el movimiento lento o el movimiento final).

El movimiento que se presenta con la forma sonata puede estar dotado de una **introducción**, pero ésta es opcional. Tiene tres secciones llamadas **exposición, desarrollo, y reexposición**.

La **exposición** consta de dos temas (o, con frecuencia, dos temas que se componen de varias partes cada uno, por lo que en ocasiones los musicólogos se refieren a ellos como dos *grupos de temas*). El primero generalmente está en la tonalidad de la sonata (la tónica), y el segundo suele presentarse en una tonalidad vecina. Es decir, en las sonatas cuya tonalidad es mayor, por lo general el segundo tema o grupo se presenta en la tonalidad de la dominante; y cuando la sonata está en tonalidad menor, el segundo tema o grupo corresponde usualmente a la tonalidad relativa mayor. El carácter de los dos temas es contrastante. Entre ellos hay un **punte** (o pasaje de transición) cuya función es modular de una tonalidad a la otra. Al final, la exposición suele tener una sección conclusiva o **codetta**. Después, la exposición se repite.

El **desarrollo** retoma los dos temas (o grupos) y los desarrolla, pasando por varias combinaciones y modulaciones. Además de cambiar de tonalidad, los temas se pueden fragmentar y combinar de distintas maneras. También es posible que el material del puente vuelva a aparecer y se transforme. En ocasiones aparecen otros temas adicionales, pero de menor importancia dentro de la estructura general.

Muchas sonatas del barroco, como las de Domenico Scarlatti (1685-1757), constaban de sólo uno o dos movimientos estructurados en forma binaria (AB), la cual difiere radicalmente de la forma sonata.

La **reexposición** vuelve a presentar los dos temas, pero ahora ambos suelen presentarse en la tonalidad principal de la sonata (la tónica). Por lo tanto, el puente se tiene que modificar, pues ya no modula hacia otra tonalidad. Al final del movimiento puede haber una **coda**; es decir, un fragmento musical para terminar.

¿El movimiento es de forma binaria o ternaria? Ha habido mucha discusión al respecto. Las tres secciones se pueden representar como ABA, lo cual sugiere una forma ternaria. Sin embargo, como la primera sección no es cerrada (no termina en la tónica), varios musicólogos¹⁵ consideran que se trata de una forma binaria: el desarrollo y la reexposición serían dos subsecciones de la segunda parte, de manera semejante a la forma binaria de tipo A/BA.

Considérese la opinión de James Webster:

“Un movimiento típico de forma sonata consta de tres secciones principales, incrustadas en una estructura tonal de dos partes... El viejo desacuerdo sobre si la forma sonata es binaria o ternaria, es inútil y superficial: la forma es una síntesis de principios binarios y ternarios. Tiene dos partes, en el sentido de que la exposición tiene la misma estructura tonal que la primera mitad de una forma binaria: es abierta, termina sobre la dominante, y es tonalmente incompleta. Así, a pesar de la sensación conclusiva al final, la exposición requiere una resolución por medio de una segunda parte que dé equilibrio y cierre en la tónica... Las secciones tienen el patrón ABA... (pero) en una forma ternaria verdadera, la primera A queda completa en sí misma, y cierra en la tónica; B es tan sólo una sección contrastante, y la última A no es más que un replanteamiento.”¹⁶

Dejando de lado esta discusión, la **forma sonata** puede representarse de la siguiente manera:

¹⁵ Ver, por ejemplo, Charles Rosen, *Sonata Form*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1988, pp. 17-18.

¹⁶ James Webster, “Sonata form”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford U. Press 2007-2013, pp. 1-2, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 05/01/2013. Traducción propia del inglés al español.

(Introducción) I Exposición I Desarrollo I Reexposición I
(Coda)

	<u>I Tema I / Puente / Tema II I</u>	<u>I Tema I / Puente / Tema II I</u>
En tonalidad mayor: I	V	I Varias tonalidades I
En tonalidad menor: i	III	I Varias tonalidades I

Hay que enfatizar que los compositores clásicos, incluido Beethoven, no siempre se adhieren a esta estructura de la forma sonata. Además, algunas veces las sonatas constan de sólo dos movimientos, o cuatro.

La *Sonata Patética* de Beethoven sí corresponde a la sonata clásica típica (tiene tres movimientos) y su primer movimiento se estructura de acuerdo con la *forma sonata*, como se puede observar en la siguiente representación:

Primer movimiento de la *Sonata Patética*

I Exposición I Desarrollo I Reexposición I
Coda

<u>I Tema I en 2 partes / Puente / Tema II I</u>	<u>I Tema I en 2 partes / Puente / Tema II I</u>
i	i
Do menor	Do menor
III	i
I Varias tonalidades I	i
Mi bemol mayor	Do menor

1.3.2. Estructura de la Sonata No. 8 en do menor “Patética”, Op. 13

Primer movimiento: *Grave / Allegro di molto e con brio*

Aunque el primer movimiento de la sonata se ajusta a la forma sonata, hay divergencias de opinión sobre si la primera sección en tempo *Grave* es una **introducción** o constituye el **primer tema** del movimiento. Es muy común encontrar análisis que consideran esta sección como introducción. Como ejemplo, se puede citar la obra de Donald Francis Tovey, *A Companion to Beethoven's*

Pianoforte Sonatas.¹⁷ Según este autor, el primer tema de la forma sonata no se presenta sino hasta la sección *Allegro di molto e con brio*.

De otro lado, existen razonamientos que rechazan el que la sección *Grave* sea una introducción. En primer lugar, no es costumbre repetir el tema de una introducción a lo largo del resto del movimiento; en esta sonata, el tema de la sección *Grave* aparece dos veces después, al inicio del desarrollo y al inicio de la coda del primer movimiento.

Segundo, si bien la sección *Allegro di molto e con brio* comienza con un cambio muy dramático en *tempo* y en carácter respecto a la sección anterior, la tonalidad es la misma y hay ciertas similitudes temáticas con la sección *Grave*. Así, es posible conceptualizar a ambos, la sección *Grave* y el inicio del *Allegro*, como el primer tema, en dos partes.

Las diferencias en el análisis de la estructura guardan cierta importancia porque inciden en la interpretación de la obra. Si la sección *Grave* es una introducción, entonces, en principio, la repetición de la exposición debería llevarse a cabo a partir del inicio del *Allegro*. De lo contrario, debería hacerse desde el inicio de la obra.

Al respecto, Charles Rosen comenta lo siguiente:

“Se ha argumentado que la repetición de la exposición del primer movimiento debe incluir la introducción *Grave*, y Rudolf Serkin así lo interpretaba. No podemos decidir la cuestión consultando el manuscrito, pues éste se ha perdido. En la primera edición, el inicio del *Allegro di molto e con brio* ciertamente es precedido por una barra de compás con puntos, y esto normalmente indica una repetición; de manera extraña, no hay dos puntos, sino cuatro. ¿Tiene esto importancia? Tiene sentido musical iniciar la repetición ya sea al comienzo del *Allegro* o con el *Grave* – al menos no sería un absurdo musical comenzar en el punto posterior, como lo sería en la Sonata en Si bemol menor de Chopin.”¹⁸

¹⁷ Donald Francis Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (complete analyses)*, edición original de Associated Board of the R.A.M. and the R.C.M., Londres, 1931, reimpresión de AMS Press Inc., Nueva York, 1976, p. 68.

¹⁸ Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2002, p. 142. Traducción propia del inglés al español.

El pianista húngaro Andras Schiff, después de escuchar a Rudolf Serkin, se convenció de que lo correcto es repetir la exposición desde el inicio. Así lo manifiesta en su serie de conferencias radiofónicas sobre las 32 sonatas de Beethoven.¹⁹ El pianista considera que en la Sonata Patética, la sección *Grave* no es una introducción, sino el primer tema, pues se repite varias veces, en varias tonalidades. En cambio, en la Sonata en Do menor Op. 111, Beethoven presenta la introducción una única vez; el tema no vuelve a aparecer. Esto ayuda a revelar la manera en que el propio compositor concebía la estructura de su obra.

Este trabajo acepta la opinión de Andras Schiff, en cuanto a que la sección *Grave* introduce el primer tema de la forma sonata. Sin embargo, teniendo en cuenta la primera edición de la Sonata (ver el facsímil), parecería recomendable iniciar la repetición de la exposición a partir del *Allegro di molto e con brio*, como indica esa partitura. Ésta es la práctica común, con muy raras excepciones. Sólo un pianista virtuoso de la talla de Rudolf Serkin podría darse el lujo de contravenir la costumbre; y si la primera edición de la obra es copia fiel del manuscrito original, entonces —dejando de lado si la sección *Grave* es introducción o no—Beethoven probablemente coincidiría con la idea del pianista Robert Silverman:

“Comprendo a quien desee escuchar (o ejecutar) la introducción por segunda vez. Sin embargo, el impulso abrumador del *Allegro* se malogra por la interrupción y se pierde por completo la tremenda impresión causada por el retorno de la introducción al inicio del *Desarrollo*.”²⁰

Algo similar opina el pianista Robert Taub:

“Para estar seguro, he probado interpretar la obra de ambas maneras. Encuentro que reiniciar en el compás 11 eleva la sorpresa, el contraste y el drama cuando regresa la música lenta al terminar la exposición y más tarde en el movimiento. Pero repetir la exposición desde el compás 1 —y por lo tanto escuchar dos veces todo el *Grave*—aminora el impacto de estas recurrencias.”²¹

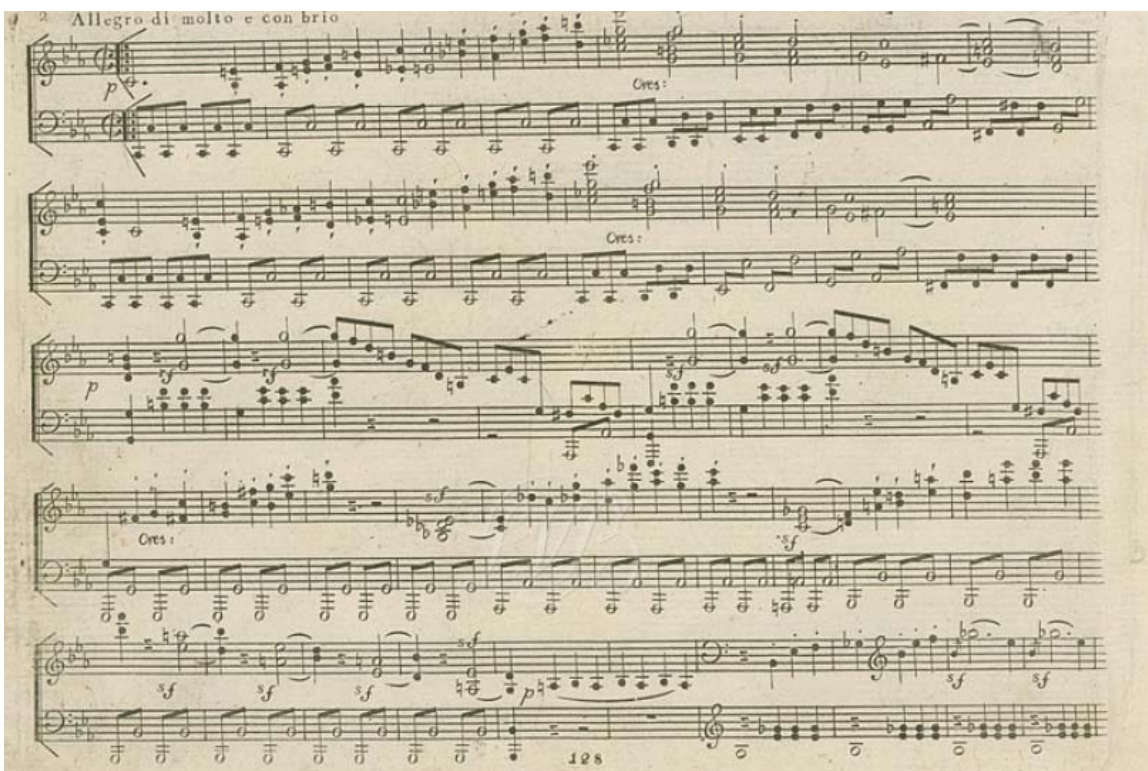
¹⁹ Andras Schiff, “Piano Sonata in C Minor Op. 13”, *Schiff on Beethoven*, Parte II, serie de conferencias radiofónicas del Guardian Unlimited, Londres, Reino Unido, 2006, <http://www.guardian.co.uk/podcast/0,,329467939,00.xml>, consultado el 11/11/2012.

²⁰ Robert Silverman, “The Beethoven Piano Sonatas”, notas al programa de la colección de CDs, *Robert Silverman’s Beethoven 32 Piano Sonatas*, Orpheum Masters, s/f.

²¹ Robert Taub, *Playing the Beethoven Piano Sonatas*, Amadeus Press, Nueva York, 2002, p. 158. Traducción propia del inglés al español.

Facsímil de la primera edición de la Sonata No. 8 “Patética” de Ludwig van Beethoven

(Inicio de la sección *Allegro di molto e con brio*)



The image shows a facsimile of the first page of the first movement of Beethoven's Sonata No. 8, 'Pathétique'. The title 'Allegro di molto e con brio' is written at the top. The music is in G major and 2/4 time. It features a dramatic opening with a piano (p) dynamic and a crescendo (Cres.) leading to a fortissimo (sf) dynamic. The score is arranged in two systems, each with a treble and bass clef staff. The page number '128' is visible at the bottom center.

Tema 1

Las dos partes del Tema 1 se pueden concebir como un cuestionamiento del hombre al destino: la primera parte, de modo suplicante, angustiado, desesperado; y la segunda, en plena rebeldía iracunda. El carácter de ambos es por tanto de un dramatismo trágico; el tema es un diálogo en que la súplica del hombre es respondida con el tajante e implacable rechazo del destino.

Primera parte del Tema I:



The image shows the first part of the first theme of Beethoven's Sonata No. 8. The tempo is marked 'Grave' and the time signature is common time (C). The music is in G major. The notation is in two staves, treble and bass clef. The first part of the theme is marked with a fortissimo (ff) dynamic and features a dramatic, anguished character with a series of chords and a descending line.

Segunda parte del Tema I:

El dramatismo de esta sección es reforzada con efectos orquestales, pues hay un trémolo en el bajo de tipo sinfónico.



Tema 2:

Algunos autores consideran que el Tema 2 inicia en la sección comprendida en los compases 51-88.²²



Sin embargo, este pasaje está en la tonalidad de Mi bemol **menor** y modula hacia otras tonalidades hasta aterrizar, al final, en Mi bemol **mayor**, la tonalidad usual para el segundo tema de la exposición. Por lo tanto, aunque tiene gran belleza melódica, es mejor considerar que se trata de un puente (o pasaje de transición) y que el Tema 2 inicia en el compás 89.²³

Es de notar que en esta sección, la escala predominantemente cromática de la mano derecha es correspondida en la izquierda por una escala diatónica en Mi bemol mayor:

²² Ver, por ejemplo, Tovey, *op. cit.*, pp. 69-70, o Robert Taub, *Playing the Beethoven Sonatas*, Amadeus Press, Nueva York, 2002, p. 158.

²³ Agradezco mucho a mi maestro y asesor, Leonardo Coral, haberme explicado esta interpretación del análisis.



Segundo movimiento: *Adagio cantabile*

El carácter de este movimiento, en *tempo* lento, con sonoridad opaca en el acompañamiento de la línea melódica, es de gran expresividad y profunda reflexión.

Tema principal A



En la conferencia citada de Andras Schiff, el pianista sostiene que el *Adagio* tiene forma rondó, porque en este movimiento Beethoven presenta el tema tres veces, con dos episodios intermedios y una coda. Es decir, el movimiento tendría la forma **AA' B A C A Coda**.

No es usual, sin embargo, que el segundo movimiento de una sonata sea un rondó, como en cambio sí lo es el último movimiento. De hecho, el tercer y último movimiento de la Sonata Patética es un rondó, y así lo indica claramente el autor; pero no hay tal indicación para el segundo movimiento.

Una interpretación más lógica de la estructura del *Adagio* es la siguiente²⁴:

²⁴ Agradezco mucho a mi maestro y asesor, Leonardo Coral, haberme explicado la estructura que se presenta aquí.

Forma ternaria A B A

La primera sección A es de forma compleja; es decir, está compuesta por varias subsecciones, en forma aa'ba. Inicialmente, Beethoven presenta el tema principal en la tonalidad de La bemol mayor. Inmediatamente después, el mismo tema se presenta una segunda vez, pero con una variante: hay un cambio de registro y mayor densidad de textura, como si toda una orquesta repitiera el tema. Después aparece un segundo tema, y la sección concluye con el retorno del tema principal.

La segunda sección B, en tonalidad de La bemol **menor**, es una sección muy contrastante respecto de las secciones exteriores A. Representa el clímax del movimiento. Aumenta en intensidad por la introducción del ritmo de tresillos, y hay un gran *crescendo*. Además, la tonalidad menor aporta un fuerte contraste con la tonalidad mayor de las secciones exteriores A. La importancia climática de B revela que se trata de la sección media de una forma ternaria. No es simplemente un episodio más entre los retornos del tema principal.

La tercera sección del movimiento expone nuevamente el tema A en sus dos variantes, pero esta vez conservando el ritmo de tresillos –y la intensidad– que se había introducido en la sección B. Al final hay una coda.

Tercer movimiento: *Rondo Allegro*

No hay controversias en el análisis de este movimiento. Tiene forma rondó, de manera que el tema principal A alterna con varios temas distintos:

A B A C A B' A Coda

Se considera que este movimiento final constituye el modelo típico de la forma sonata rondó.²⁵ En esta forma, la estructura es la que se indica arriba.

De acuerdo con G.M. Tucker, “la forma sonata rondó es una forma híbrida que incorpora elementos tanto de la forma sonata como de la forma rondó. La sección B no es un episodio, sino un segundo tema; C se refiere al desarrollo o, si se introduce material nuevo, es un episodio; y el final A es la coda, derivada del tema del rondó; es decir, del primer tema ...Así, una sonata rondó se diferencia de la forma sonata porque aparece una vez más el primer tema en la tónica,

²⁵ Malcolm S. Cole, “Rondo”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007-2013, p. 8, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 01/02/2013.

después del segundo tema y antes del desarrollo; y se diferencia de la forma rondó porque el segundo tema –B—vuelve a aparecer, en la tónica.”²⁶

En el caso de la *Sonata Patética*, de manera consistente con la definición de la *forma sonata rondó*:

- Los temas A y B corresponden al primer y segundo tema. A se presenta en la tónica (Do menor), y B en la tonalidad relativa mayor (Mi bemol mayor).
- C introduce material nuevo y se puede considerar un episodio.
- El tema A antes de B´ se presenta en la tónica y, aunque B´ comienza en Do mayor, termina en Do menor, la tónica.²⁷
- Al final reaparece parte del tema A, conduciendo a la coda.

Tema principal A



Tema B



Tema C



A continuación se presenta un esquema de los tres movimientos de la Sonata:

²⁶ G.M. Tucker, “Sonata rondo form”, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press 2007 – 2013, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 16/02/2013. Traducción propia del inglés al español.

²⁷ Don Michael Randel, “Rondo”, *The Harvard Dictionary of Music*, 4a edición, The Belknap Press del Harvard University Press, Cambridge, MA, 2003, p. 742.

PRIMER MOVIMIENTO
Grave / Allegro di molto e con brio

Exposición

Estructura	Tema 1		Puente	Tema 2	Sección conclusiva
	Primera parte <i>(Grave)</i>	Segunda parte <i>(Allegro di molto e con brio)</i>			
Compases	1 - 10	11 – 50	51 - 88	89 – 112	113 – 132
Tonalidad	Do menor		Mi bemol menor	Mi bemol mayor	Do menor

Desarrollo

Estructura	Tema 1		Tema 2
	Primera parte Derivada de la sección <i>Grave</i>	Segunda parte Derivada de la sección <i>Allegro molto e con brio</i>	No se presenta
Compases	133 - 136	137 - 194	
Tonalidad	Sol menor – Mi menor	Mi menor	

Reexposición

Estructura	Tema 1	Puente	Tema 2	Coda	Coda
	Derivado de la segunda parte del primer tema, en <i>Allegro di molto e con brio</i> (variación)			Primera parte derivada de la sección <i>Grave</i>	Segunda parte derivada del tema 1 de la sección <i>Allegro di molto e con brio</i>
Compases	195 – 119	221 – 264	253 - 294	295 – 298	299 - 310
Tonalidad	Do menor	Fa menor	Do menor	Fa sostenido menor (7ª dis.) – Sol mayor (7ª de dominante)	Do menor

SEGUNDO MOVIMIENTO

Adagio cantabile

	A			B	A	Coda
Estructura	a a´	B	A	Tema nuevo con ritmo de tresillos	a a´ con tresillos	
Compases	1 – 8 Y 9 – 15	17 - 28	29 - 36	37 – 44 y 45 - 50	51 – 65	66 - 73
Tonalidad	La bemol mayor	Fa menor	La bemol mayor	La bemol menor – Mi mayor	La bemol mayor	La bemol mayor

TERCER MOVIMIENTO

Rondo Allegro

Estructura	A	B	A	C	A	B´	A	Coda
Compases	1 – 17 y puente 18 – 43	44 – 61	62 – 78 (= 1 – 17)	79 – 102 y puente 103 - 120	121 - 128 (= 1 – 8) y puente 129 - 153	154 – 167 y puente 168 – 170	171 - 178	179 - 210
Tonalidad	Do menor	Mi bemol mayor	Do menor	La bemol mayor	Do menor	Do mayor- Do menor	Do menor	Do menor

1.3.3. Sugerencias para la interpretación

Entre las características distintivas de la obra de Beethoven, resalta el intrincado entramado de sonidos, colores, contrastes dinámicos y texturas. Para dar claridad a cada sonido y cada efecto, aún más que en otras obras, todo intérprete debe respetar las articulaciones; estudiar el fraseo; enfatizar los contrastes dinámicos; resaltar las líneas melódicas al interior de cada pasaje, y

analizar con cuidado cómo y en qué momentos usar el pedal, y cuándo dejar de usarlo.

Respecto al tratamiento del *tempo*, podemos referirnos a la descripción de Ferdinand Ries, un alumno de Beethoven, sobre la manera en que el propio autor interpretaba sus obras:

“En general, Beethoven ejecutaba sus propias composiciones de manera muy personal, pero en general respetaba estrictamente los tiempos y sólo a veces, en raras ocasiones, aceleraba un poco el *tempo*. De vez en cuando retrasaba el tempo en algún *crescendo*, lo cual producía un efecto bellísimo y muy singular. Mientras tocaba daba una expresión bella y simplemente inimitable a algún pasaje, ora con la mano derecha, ora con la izquierda; pero muy rara vez añadía alguna nota o un adorno.”²⁸

Algunas sugerencias adicionales pueden resultar útiles para la interpretación de la *Sonata Patética*:

Primer movimiento

El contenido dramático de este movimiento, como en general el de todas las obras de Beethoven, sólo puede ser apreciado si el intérprete presta una rigurosa atención a la dinámica. En el caso de la *Sonata Patética*, algunos pasajes del movimiento requieren un control especial. Al inicio de la sección *Allegro molto e con brio*, es frecuente ver que los intérpretes inician el *crescendo* demasiado pronto. La indicación de Beethoven es mantener un nivel dinámico *piano* desde el inicio de la sección en el compás 11, hasta el compás 14. El movimiento ascendente de la línea en la mano derecha parece exigir una intensidad dinámica creciente desde el principio y, hasta cierto punto, esto es inevitable; pero es imprescindible atender la indicación de Beethoven e iniciar el *crescendo* en el compás 15.

Segundo movimiento

La expresión lírica de este movimiento, en tempo *Adagio cantabile*, requiere una comprensión cabal de los tres niveles de la textura. En **primer plano** se encuentra la línea melódica, en lo más agudo de los pasajes para la mano

²⁸ Citado por Friedrich Kerst y Henry Edward Krehbiel, *Beethoven: the man and the artist, as revealed in his own words*, op. cit., p. 33. Traducción propia del inglés al español.

derecha. El canto de la melodía requiere resaltarse con un toque más pesado, diferenciándolo del toque ligero y *piano* para el acompañamiento, que se ejecuta parcialmente con la misma mano derecha.

El acompañamiento, en términos de dinámica, pasa así al **tercer plano**. Tiene la función de mantener la sensación de reposo e introspección.

En **segundo plano** dinámico queda entonces el bajo, que proporciona la base armónica y debe resaltarse, aunque no tanto como la línea melódica.

Tercer movimiento

El carácter de este movimiento, en *tempo* rápido (*Allegro*) como el primer movimiento, es sin embargo más ligero y menos dramático. La claridad del fraseo y de las articulaciones --*staccato* o *legato*--, adquiere una importancia especial, y el uso del pedal es particularmente delicado. La claridad de las líneas melódicas, que pueden encontrarse ya sea en las regiones graves o las agudas, también es esencial.

Un caso particular es la sección fugada en la sección C (compases 79 – 102). El tema aparece primero en la región aguda, después en la región grave. Este procedimiento se repite una vez más, con textura más densa. Cada una de las cuatro veces que el tema se presenta, es necesario identificarlo y resaltarlo.

1.4. Conclusiones

La *Sonata Patética* de Beethoven se inscribe en el clasicismo vienés, siguiendo a compositores como Haydn y Mozart en lo que respecta a su estructura y la forma sonata del primer movimiento. Como corresponde a ese estilo, el principio de contraste está muy presente en la obra.

El estilo de Beethoven tiene innovaciones que debieron sorprender y asombrar al público de su época. Nunca antes se había escuchado una intensidad expresiva como la que se aprecia en obras como la *Patética*. Beethoven logró hacerlo aprovechando al máximo las posibilidades dinámicas que ofrecía el pianoforte, instrumento que en ese entonces se perfeccionaba notablemente. Más aún, podría decirse que en cuanto a los contrastes dinámicos, Beethoven se adelantó a los pianos del futuro.

La riqueza armónica, con un abundante uso de séptimas disminuidas y modulaciones atrevidas, apunta hacia el romanticismo en la medida en que se aleja del lenguaje de los compositores clásicos que precedieron a Beethoven.

La *Sonata Patética* es notable también por la libertad formal de la estructura, aun cuando en esta obra Beethoven se ciñó cabalmente a los principios y las formas de la sonata clásica.

Por las razones expuestas a lo largo de este capítulo, se concluye que, si bien el primer movimiento corresponde a la *forma sonata*, es errónea la suposición común de que el inicio (en tempo *Grave*) constituye una Introducción. En realidad, el primer tema se divide en dos partes sumamente contrastantes, y la repetición de la exposición se lleva a cabo a partir de la segunda parte del primer tema (prácticas no usuales en la sonata clásica).

El inicio del segundo tema de la exposición se presta a confusión, por la gran belleza melódica del puente entre ambos temas; pero en este caso, es mejor suponer que Beethoven atiende a los cánones de la práctica clásica: el tema inicia en el punto en que se alcanza la tonalidad relativa mayor de la tónica.

El segundo movimiento, de gran expresividad, se adelanta al lenguaje de los románticos. En cuanto a su estructura, es un tanto ambiguo, ya que se ha interpretado de distintas maneras. El análisis que se presenta aquí se fundamenta en la práctica clásica usual para un segundo movimiento de sonata pero, también, en cuestiones armónicas y rítmicas y el desarrollo del clímax: se trata de un movimiento en forma ternaria.

Finalmente, el tercer movimiento constituye un modelo para la forma sonata rondó, cuya presencia es frecuente en las sonatas clásicas. No obstante, la riqueza de texturas y articulaciones, los contrastes dinámicos y los nuevos sonidos y colores armónicos constituyen un cambio en el lenguaje musical que desembocaría en un nuevo estilo. Por ello Beethoven, que con Haydn y Mozart es uno de los grandes compositores del estilo clásico vienés, puede considerarse también como la transición hacia el romanticismo.



FRANZ PETER SCHUBERT

1797 – 1828

2. FANTASÍA EN FA MENOR PARA CUATRO MANOS, Op. 103, D 940

2.1. La vida de Franz Schubert (1797-1828)

Entre los grandes compositores de la llamada “Primera Escuela de Viena”, Franz Schubert fue el único vienés. Nació en 1797 en la capital imperial austriaca. Allí vivió sus breves 31 años, con excepción de dos cortas estancias en Zseliz, Hungría, donde fue tutor de las hijas del Conde Johann Esterházy, María y Carolina. Años después, Schubert dedicó la *Fantasia en fa menor* a Carolina, la menor de sus dos alumnas, tal vez por ser ella su amor imposible (como sostienen algunos de los biógrafos de este compositor). Alguna vez Schubert comentó a su talentosa pupila que no era necesario dedicarle alguna obra, porque todas sus composiciones estaban dedicadas a ella.

Schubert mostró su prodigioso talento musical desde muy temprana edad. Recibió sus primeras lecciones de violín de su padre y, de piano, de su hermano mayor Ignaz, a quien muy pronto superó. Después aprendió violín, piano y canto del maestro de coro Michael Holzer, quien varias veces afirmó que jamás había tenido un alumno semejante: “Cada vez que intentaba enseñarle algo nuevo, él ya lo sabía. Con frecuencia lo miraba asombrado, en silencio.”²⁹ Su padre, reconociendo el talento excepcional del niño, a los once años lo presentó al examen de ingreso al coro de la Capilla Real e Imperial, afiliada al seminario de la ciudad (el *Stadtkonvikt*). Sólo se ofrecían dos plazas y el candidato debía tener una voz excelente, además de conocimientos de teoría musical y composición.

Entre los examinadores que admitieron a Schubert se encontraban el director del seminario y Antonio Salieri. En el *Stadtkonvikt* Schubert estudió materias como latín, historia natural y general, física, geografía y religión; pero además, recibió la mejor educación musical posible. Participaba en el coro y aprendía piano, violín, y música de cámara. Salieri, compositor y maestro de capilla de la Corte Imperial vienesa, fue su maestro durante varios años, aun después de que, en 1813, Schubert salió del seminario. Además, Josef von Spaun, estudiante ocho años mayor que Schubert, había formado en el colegio una orquesta estudiantil de excelente nivel, bajo la dirección de Václav Ruzicka. Schubert se unió a la orquesta y en poco tiempo quedó como primer violín. En ocasiones, cuando Ruzicka se ausentaba, Schubert dirigía la orquesta. Esta

²⁹ O.E. Deutsch, *The Schubert Reader*, Nueva York, 1947, p. 912. Traducción propia al español.

experiencia le permitió dominar las técnicas orquestales y fue clave en la formación musical del joven compositor. Además, dio lugar a una estrecha amistad con Spaun, que duraría toda la vida.

Al salir del *Stadtkonvikt*, Schubert se vio obligado por presiones familiares a convertirse en asistente y maestro en la escuela de su padre. Esta actividad no le permitía dedicarse plenamente a la composición (aunque no dejaba de crear nuevas obras). Gracias a la influencia y el apoyo de su amigo Franz von Schober, hacia 1816 Schubert pudo separarse de la escuela. Formó con Schober y otros jóvenes intelectuales un círculo de amigos³⁰, dedicados a la poesía, la literatura, la filosofía y la música. Ellos iniciaron las veladas musicales informales conocidas como *Schubertiaden* (schubertiadas).

Desde sus días de estudiante, Schubert compuso un número sorprendente de obras: *Lieder* (canciones), misas, sinfonías, óperas, música para el teatro, sonatas y fantasías. La numeración del catálogo Deutsch llega hasta el 998: un milagro de creación musical a lo largo de menos de dos décadas. El torrente de obras continuó después de que contrajera sífilis en 1822 y aun en el último año de su vida (1828), cuando la enfermedad entraba en su fase final.

Schubert compuso más de 600 *Lieder*, y su primera fama como compositor se debió a este nuevo género. Pero Schubert también fue un prolífico compositor de dúos para piano. En 1810, su primera composición de gran envergadura fue una *Fantasia en sol mayor* para cuatro manos. Ya desde entonces Schubert mostraba cierta predilección por este género. Su obra culminaría –en el último año de vida del joven compositor– con la *Fantasia en fa menor* para cuatro manos, obra maestra que revela la madurez lograda sobre la base de cientos de composiciones, entre ellas, varias decenas de dúos para piano.

2.2. El contexto histórico y social

En 1814, cuando Schubert tenía 17 años, Viena se convirtió en el centro de una intensa actividad política y diplomática, que a su vez tuvo un gran impacto en la vida cultural de la ciudad. Napoleón había sido derrotado y se encontraba exiliado en la isla de Elba. El Congreso de Viena se reunió en la capital austriaca, encargado de restablecer la legitimidad de las monarquías, forjar un nuevo equilibrio entre los poderes europeos y resolver un sinnúmero de cuestiones pendientes, tales como cuáles serían las nuevas fronteras del mapa europeo. Casi todos los gobernantes europeos asistieron con sus ministros, representantes

³⁰ Entre los amigos de Schubert se pueden mencionar Johann Mayrhofer, Moritz von Schwind, Anselm Hüttenbrenner y Eduard Bauernfeld.

diplomáticos, funcionarios de alto nivel, y también, con sus familiares cercanos. Las negociaciones continuaron aun después del retorno de Napoleón, hasta días antes de su derrota final en Waterloo. Así, entre septiembre de 1814 y junio de 1815, el Emperador Francisco I recibió a los dignatarios extranjeros ofreciéndoles festejos suntuosos y entretenimiento de todo tipo: recepciones, banquetes, bailes, teatro, ópera y conciertos. Como comentó en aquel entonces el príncipe de Ligne, mariscal de Austria y de Rusia, cuando se le preguntó cómo iba el Congreso: “*Le congrès ne marche pas, il danse.*” (El congreso no marcha; baila.)³¹ Fue un extraordinario impulso para la vida musical de una ciudad que, de por sí, atraía a compositores de la talla de Haydn, Mozart y Beethoven.

Por aquel entonces se daban además cambios importantes en la estructura social que afectarían de manera muy significativa las formas de la producción musical. Las guerras napoleónicas, seguidas del Congreso de Viena, ponían cada vez más a los monarcas y los gobernantes en manos de los financieros.³² En Austria, crecía el poder económico de la burguesía, y las figuras más importantes de la ciencia y la filosofía ya no provenían de la aristocracia, sino de las clases medias.

Con estos cambios sociales, surgieron nuevos ámbitos en el arte musical. Los músicos ya no estaban restringidos al servicio de la Iglesia o de la corte, sino que servían a la burguesía. Se popularizaron dos tendencias: el concierto público, para el que se requerían obras de gran virtuosismo destinadas a los instrumentos solistas; y la música para el salón burgués, que con frecuencia, aunque no siempre, se destinaba a los aficionados.

El joven y prolífico Schubert compuso obras para ambas vertientes de la nueva vida musical de Viena. Compuso óperas y sinfonías para los conciertos públicos, aun cuando muy pocas de ellas se interpretaron públicamente durante su corta vida. En la otra tendencia, sus numerosos *Lieder*, que dieron lugar a un nuevo género musical, eran idóneos para las schubertiadas. También lo eran los dúos para piano, y tal vez por este motivo, como sostienen Weekley y Arganbright³³:

“Franz Schubert fue el más grande y prolífico compositor de dúos para piano (un piano, cuatro manos) que el mundo haya conocido. Uno podría preferir ciertas composiciones individuales de otros compositores de dúos, pero la elevada calidad general de los más de

³¹ Charles-Joseph, Prince de Ligne, citado en Charles Osborne, *Schubert and his Vienna*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1985, p. 18. Traducción propia al español.

³² *Ibid.*, p. 137.

³³ Dallas A. Weekley y Nancy Arganbright, *Schubert's Music for Piano Four-Hands*, PRO/AM Music Resources, Inc., White Plains, Nueva York, 1990, Introducción s/p.

setenta dúos que compuso Schubert ciertamente lo ponen al frente de todos quienes hayan escrito para este medio. Ningún gran compositor antes o después de Schubert ha producido música tan abundante para un piano y cuatro manos.”

2.3. Análisis de la obra

2.3.1. Tendencias en el estilo musical: la fantasía³⁴

La fantasía es una composición libre en cuanto a forma e inspiración, en la que la imaginación del compositor se antepone a los estilos y formas convencionales. Por lo general es una pieza instrumental, sin texto.

Aparece en el siglo XVI en varios países de Europa: Italia, España, Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania, Polonia y Hungría. En Italia, Francesco da Milano (1497-1543) para laúd, y Girolamo Frescobaldi (1583-1643) para teclado, se cuentan entre los primeros grandes compositores de fantasías.

En los siglos XVI y XVII, se llamaba fantasía a piezas instrumentales cuyo tema se desarrollaba con imitación melódica y contrapuntística. En un inicio eran más o menos intercambiables los términos “*fantasia*” y “*ricercare*”, siendo ésta la forma musical más importante precursora de la fuga. “*Ricercare*”, en italiano, literalmente significa “buscar”.

A fines del siglo XVII, en los instrumentos de teclado la fantasía comenzó a perder importancia en favor de la *toccata*, el *capriccio* y la combinación prelude-fuga. En los conjuntos instrumentales también perdió importancia la fantasía, ante el surgimiento de la sonata y la sinfonía.

Sin embargo, en el siglo XVIII tres grandes compositores mantuvieron viva la tradición de la fantasía en el teclado: Juan Sebastián Bach, Carl Philippe Emmanuel Bach, y Wolfgang Amadeus Mozart.

La libertad heredada del Renacimiento y del siglo XVII siguió siendo la principal característica de la fantasía del siglo XVIII:

- La libertad de ritmo y de tempo, hasta llegar a omitir las barras de compás.
- El desarrollo del virtuosismo en el instrumento.

³⁴La información de esta sección está contenida en William Drabkin, “Fantasia”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2007-2012, www.oxfordmusiconline, consultado el 06/06/2012.

- Los experimentos de armonía y modulación.

Algunos consideraban que la fantasía ideal tenía que ser totalmente improvisada, pero las fantasías de esta época no carecían de forma. Como en los siglos XVI y XVII, muchas fantasías adoptaban las formas y estilos de su época, tales como las invenciones o los movimientos de una sonata.

Drabkin³⁵ señala que en el caso de Juan Sebastián Bach, ninguna de sus 15 fantasías es una fuga en sentido estricto, pero casi todas tienen procedimientos imitativos de contrapunto. Con frecuencia sus fantasías son extravagantes, con arpeggios y una gran riqueza en la modulación, pero de todos modos Bach mantiene una forma rigurosa.

Las fantasías de Carl Philippe Emmanuel Bach se cuentan entre sus obras más importantes y más representativas. Son muy subjetivas y se basan en los estilos de *Empfindsamkeit*³⁶ y *Sturm und Drang*³⁷. En las obras de C.P.E. Bach, la fantasía libre no tiene barras de compás y se mueve por más tonalidades que lo usual en otros géneros.

Según Drabkin³⁸, algunas de las fantasías de Mozart tienen barras de compás a lo largo de toda la obra, y otras tienen secciones sin barras. La primera (K394 en Do mayor) en realidad es un preludio, seguido de una fuga.

Para los románticos del siglo XIX, la fantasía era algo más que un material de improvisación. La fantasía proporcionaba los medios para una expansión formal sin las restricciones de la forma sonata, que se había cristalizado en un esquema rígido. La fantasía ofrecía una libertad mucho mayor. En el siglo XIX, la fantasía aumentó en tamaño y alcance hasta convertirse en una obra de gran escala, con varios movimientos.

Beethoven, como en muchas de sus obras, a la vez se mantiene dentro de la tradición y rompe con ella. Su *Fantasía Coral*, por ejemplo, comienza con una sección para piano solo. Luego Beethoven introduce una sección que agrega al piano una orquesta sinfónica, y, al final, una tercera sección que integra un coro a lo anterior. Beethoven fue el primero en, ocasionalmente, borrar las separaciones entre los movimientos (como en sus sonatas “*quasi una fantasia*”).

Las cuatro fantasías de Schubert fueron las primeras que integraron plenamente los tres o cuatro movimientos en una obra continua. Dieron lugar a

³⁵ Drabkin, *op. cit.*

³⁶ Sentimentalismo, precursor del romanticismo.

³⁷ Estilo en la literatura y en el arte cuyo nombre proviene de la obra de Klinger que lleva este nombre, el cual significa “tempestad y arrebato”.

³⁸ Drabkin, *op. cit.*

muchas de las obras de Berlioz y de Liszt que se presentan en un solo movimiento.

En el siglo XX, la fantasía se convirtió fundamentalmente en una forma retrospectiva, especialmente la música para órgano que tiene como base los corales o los temas de Bach.

2.3.2. Tendencias en el estilo musical: el romanticismo

Schubert es generalmente reconocido como uno de los primeros compositores del romanticismo o, por lo menos, como uno de los compositores de la transición del clasicismo al romanticismo. Pero, ¿cuándo inició este periodo? ¿Cuándo terminó? No hay consenso al respecto.

Según Jim Samson³⁹, la aplicación del término a la música (que existía ya en el movimiento literario iniciado en el siglo XVIII) corresponde a una crítica de E.T.A. Hoffman⁴⁰ de la quinta sinfonía de Beethoven (1810), y su artículo posterior sobre la música instrumental de Beethoven (1813). Para Hoffman, Haydn, Mozart y Beethoven todos pertenecieron al romanticismo, por su oposición a la rigidez de los modelos del clasicismo y su tendencia a considerar que la música es primordialmente el arte de las emociones, por encima de las demás manifestaciones artísticas.

Hacia 1840 cambió la concepción del romanticismo, según Samson, estableciéndose una distinción entre este movimiento y el clasicismo vienés. Esa distinción adquirió mayor claridad en la obra del musicólogo bohemio-austriaco, Guido Adler, durante la segunda mitad del siglo XIX. Actualmente se considera comúnmente que el romanticismo inició entre 1790 y 1830 (fechas no muy precisas), y se extendió hasta el inicio del siglo XX.

Si los musicólogos no se ponen de acuerdo acerca del periodo que abarca el romanticismo, tampoco coinciden en cuanto a las características del movimiento. De manera muy general (y no universalmente aceptada), la conceptualización del romanticismo puede resumirse de la siguiente manera:

- El rechazo del formalismo clásico para incursionar en maneras de expresión más libres, en los que la idea predomine sobre la forma.

³⁹ Jim Samson, “Romanticism”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007 – 2013, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 12/04/2013.

⁴⁰ Hoffman fue un escritor, compositor y crítico musical. Además, es el personaje principal en la obra de Jacques Offenbach, *Cuentos de Hoffman*.

- El individualismo y los sentimientos como centro de la expresión artística.
- La música como el arte más sublime para la expresión de las emociones; en particular las pasiones en torno al amor y la muerte.
- Cierta preferencia por las formas pequeñas sobre las grandes formas clásicas.
- El surgimiento del piano como una de las formas de expresión predilectas, aprovechando las mejoras en el instrumento y sus nuevas posibilidades tímbricas.
- La disminución del uso de los recursos polifónicos a favor de líneas melódicas con acompañamiento.
- Un mayor uso del virtuosismo y, en ciertos casos, el desarrollo de la música programática.
- El nacionalismo en la música.
- La exaltación de la naturaleza y de los sentimientos religiosos y patrióticos.

Las obras del periodo romántico no todas se conforman de acuerdo con estas características. Cuando lo hacen, no incorporan a la vez todas las características en una misma obra.

2.3.3. Estructura de la Fantasía en fa menor

La obra de Schubert *Fantasía en fa menor, Opus 103, D940 para cuatro manos* tiene cuatro movimientos integrados, sin pausas entre ellos. Aunque la obra está en fa menor, pasa por distintas tonalidades. Los movimientos primero y último están en esa tonalidad, pero los movimientos segundo y tercero se presentan en fa sostenido menor (una región tonal lejana). Además, al interior de cada movimiento hay diversas modulaciones fácilmente observables en los constantes cambios de armadura.

La estructura básica de los cuatro movimientos es la siguiente:

- | | |
|---|--|
| I. <i>Allegro molto moderato</i> | AB (forma binaria, con variaciones) |
| II. <i>Largo</i> | ABA (forma ternaria) |
| III. <i>Allegro vivace</i> | ABA (scherzo, forma ternaria) |
| IV. <i>Tempo I (allegro molto moderato)</i> | AB (forma binaria) y coda (A) |

A continuación se presenta un análisis más detallado de la estructura de cada movimiento, a manera de mostrar los temas y sus variantes, así como los cambios de tonalidad.

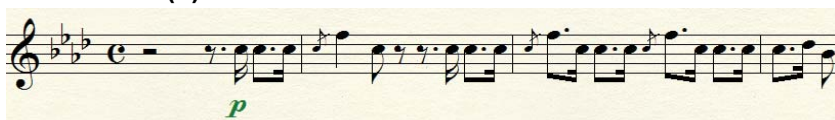
Estructura del primer movimiento:

Allegro molto moderato

Estructura	A			B			A	B	A	B
	a	a'	a	b	b'	B	a	b''	a	b'''
Compases	1 - 23	24 - 37	38 - 47	48-51	52-56	57-64	65-73	74-91	92-102	103-120
Tonalidad	fa menor	fa menor	fa mayor	fa menor	do menor	fa menor	la bemol mayor	la menor	fa menor	fa mayor

Los temas de A y B son los siguientes:

Tema de A (a)



Tema de B (b)



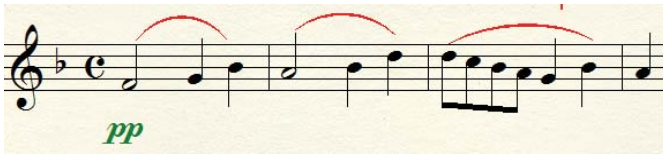
Los temas alternan entre las partes *primo* y *secondo*, y pasan por las distintas voces de cada parte. Cada vez que aparecen los temas hay variantes rítmico-melódicas, de tonalidad, registro, textura, dinámica y/o carácter.

Las variaciones pueden ser muy contrastantes. Por ejemplo, la primera variación del tema B (*forte*, enérgico, con textura densa, en la tonalidad en fa menor) tiene un contraste notable con la última presentación del tema (*piano*, *cantabile*, de gran expresividad y textura ligera, en modo mayor en vez de menor).

B (variación b')



B (variación b''')



Estructura del segundo movimiento:

Largo

Estructura	A	B	A
Compases	121-132	133-148	149 – 163
Tonalidades	fa sostenido menor	fa sostenido mayor	fa sostenido menor

C (tema)



Schubert introduce la sección C del segundo movimiento en *fortissimo*, con un canon entre las partes *primo* y *secondo* a distancia de un compás y medio entre cada presentación del tema. El canon sólo dura cuatro compases. El tema pasa de la tónica (fa sostenido menor) a la dominante (do sostenido mayor). Después se presenta en re mayor, para caer en sol mayor.

La segunda parte del tema tiene una textura mucho más densa. Dos compases de acordes en tresillos regresan la tonalidad a fa sostenido menor, por medio de una progresión. Después la melodía, siempre en *fortissimo*, se desarrolla por medio de acordes densos en ritmo de punto (con puntillo doble).

La sección termina en la dominante (Do sostenido mayor). Esto prepara la modulación a la tonalidad de Fa sostenido mayor en que Schubert presenta la siguiente sección D, ya que tanto Fa sostenido *menor* como Fa sostenido *mayor* tienen la misma dominante.

Tema de B



La sección media B es contrastante, en parte por el cambio de dinámica. Pasa del *fortissimo* de la sección anterior, a *pianissimo*. Además, el tema es *cantabile* y, aunque continúa el ritmo de punto, ya no es de puntillo doble; el puntillo sencillo --seguido de 16^{avos} en vez de 32^{avos} -- da la impresión de mayor tranquilidad, como si el *tempo* fuera más lento. Sin embargo, hacia el final de la sección hay un *crescendo* hasta un *fortissimo*, y una vez más aparecen los puntillos dobles y los 32^{avos}.

Cuando Schubert vuelve a introducir la sección A, ésta es muy similar a su primera presentación, aunque hay algunas variantes. En esta ocasión el inicio es *pianissimo* para establecer el contraste con la sección anterior, donde se había dado un gran *crescendo*. Una vez que reaparece el pasaje de textura densa y los acordes en ritmo de puntillo doble, la dinámica sube nuevamente a *fortissimo*.

Una vez más, la sección termina en do sostenido mayor (dominante), en preparación de la tonalidad en fa sostenido menor del siguiente movimiento.

Estructura del tercer movimiento:

Este movimiento es un *scherzo* en la forma ternaria ABA, con *trio* en la sección media. La forma del *scherzo* se deriva del minuetto, usado comúnmente como danza aristocrática en el periodo barroco. A partir de Haydn y, sobre todo, de Beethoven y Schubert, el *scherzo* tiende a remplazar al minuetto en las sonatas, los cuartetos, los conciertos, las sinfonías y otras obras.

El término italiano significa “broma”. En general, los *scherzi* deben ejecutarse en forma alegre y juguetona (sobre todo, las secciones primera y tercera). Sin embargo, es de notar que los *scherzi* de los periodos clásico y romántico no siempre tienen un carácter alegre; algunos son muy dramáticos y oscuros. Como comentó Robert Schumann, refiriéndose a los cuatro *scherzi* de Chopin: “Cómo se ha de vestir la ‘seriedad’, si la ‘broma’ anda envuelta en velos oscuros?”⁴¹ La principal característica que distingue a los *scherzi* de los minuetos

⁴¹ Citado en Friedrich Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, Echo Library, 2009, p. 494.

(segunda parte del tema a)



(tema b)



Como en el minuetto, la sección media de un *scherzo* es un *trio* contrastante. Se acostumbra presentarla en otra tonalidad, con un carácter más ligero o dulce, y muchas veces más lento.⁴² Sin embargo, en la sección media B del *scherzo* de la *Fantasia*, Schubert no reduce el *tempo*. El contraste se logra por el cambio de carácter. Si bien las secciones primera y tercera son enérgicas y alegres, el *trio* es dulce y expresivo, y cambia de tonalidad.

Este *trio* es de forma binaria c / c'. Las dos subsecciones c y c' tienen frases muy similares, aunque éstas se presentan en orden distinto y en tonalidades diferentes. A lo largo de B hay contrapunto imitativo, y cada una de las subsecciones se repite.

B (inicio de las dos primeras frases, que interactúan a lo largo de la sección)



La tercera sección A del *scherzo* es igual a la primera sección (es decir, es *da capo*). En este caso no hay repeticiones. Al final, hay una sección conclusiva

⁴² En un inicio, el *trio* se introdujo durante los descansos de las orquestas e involucraba a tres instrumentos, generalmente reducido a sólo tres líneas estructurales. Después, el *trio* perdió esa característica, pero se le siguió dando un carácter contrastante.

que conduce al cuarto movimiento, el cual comienza con el retorno del tema inicial de la *Fantasía*.

Estructura del cuarto movimiento:

Tempo primo

Estructura	A			B		A
	a	a'	A	b (sección fugada)	b'	Coda
Compases	438 – 448	449 - 462	463 - 473	474 - 512	513 - 556	557 - 570
Tonalidades	fa menor	fa menor	fa mayor	fa menor	fa menor	fa menor

El cuarto movimiento retoma las secciones A y B del primer movimiento, también en Fa menor; sin embargo, hay una variación importante del segundo tema (b) a partir del compás 474. Ahora el tema se presenta como una sección fugada, pues aparece en cada una de las cuatro voces. Tiene un contrapunto que casi parece contrasujeto.

Después, el tema b varía nuevamente. A partir del compás 513 comienza a adquirir una textura más densa y una intensidad creciente, dinámicamente hablando. Esta sección representa el clímax de toda la obra.

Después de un silencio dramático en el compás 556, hay una coda que se deriva del tema inicial de A.

2.3.4. Sugerencias para la interpretación

Schubert fue muy cuidadoso al marcar la dinámica y la agógica a lo largo de la pieza. Hay una enorme profusión de indicaciones *sforzando* seguidas de *piano*, por ejemplo, que prestan a la obra una expresividad extraordinaria. La interpretación no puede prescindir de una rigurosa atención a las indicaciones del compositor.

Más allá de esas indicaciones, sin embargo, es imperativo identificar las voces en que se presentan los temas. En el período barroco no era fácil resaltar los temas sobre el clavecín, porque el instrumento no permitía grandes variaciones de la dinámica. Había que recurrir a otros recursos para crear la ilusión de expresividad dinámica. Después, el advenimiento del fortepiano en 1711 comenzó a abrir nuevos horizontes a las posibilidades de interpretación: mayor expresividad y mayor claridad de los temas, si se les resalta adecuadamente.

Como se mencionó en la sección anterior, los temas de la *Fantasia* de Schubert alternan entre la parte *primo* y *secondo*, así como entre la voz superior y la inferior de cada una de las partes. Hay frecuentes cambios de registro aun en una misma parte. Este hecho exige a los intérpretes identificar perfectamente el tema en todo momento para resaltarlo, aprovechando las posibilidades dinámicas del piano moderno.

Por ejemplo, la primera variación del tema b en el movimiento inicial aparece en la voz inferior de la parte *primo* (y se ejecuta con la mano izquierda). La voz superior de esa parte no puede ejecutarse (con la mano derecha) como si llevara la parte melódica; debe interpretarse como acompañamiento, con un toque ligero y *piano*. Asimismo, en la sección fugada del último movimiento es importante resaltar el sujeto en cada una de sus presentaciones, y también —en segundo lugar, un poco más *piano*—el tema del contrapunto. El acompañamiento de las demás voces queda entonces en el plano dinámico más débil.

2.4. Conclusiones

La *Fantasia* de Schubert, representativa de las primeras manifestaciones del romanticismo, incorpora varios aspectos del nuevo estilo musical.

La expresión y la forma son más libres. Siendo una fantasía, esta obra permite al compositor desarrollar innovaciones armónicas y formales. Un ejemplo es la integración de los cuatro movimientos en una obra continua, sin pausas. Otro es el salto armónico de la tonalidad de Fa menor, a Fa sostenido menor (una región tonal lejana).

En la *Fantasia*, Schubert explora las posibilidades dinámicas y virtuosas del piano. Así lo había hecho Beethoven, compositor que Schubert reverenciaba y usaba de modelo. Ahora, en el romanticismo, este aspecto adquiriría una importancia creciente. Gracias a esa característica, la *Fantasia* está dotada de una gran expresividad, uno de los aspectos que definen al romanticismo.

En esta obra Schubert favorece el uso de la línea melódica con acompañamiento, práctica común en el periodo romántico. Sin embargo, la polifonía no desaparece del todo. En la sección fugada del último movimiento de la *Fantasia*, Schubert incorpora aspectos contrapuntísticos como era usual en las fantasías de periodos pasados.



FRYDERYK FRANCISZEK CHOPIN

1810 – 1849

3. PRELUDIO EN RE BEMOL MAYOR, Op. 28, No. 15 NOCTURNO EN SI BEMOL MENOR, Op. 9, No. 1 ESTUDIO EN MI MAYOR, Op. 10, No.3

3.1. La vida de Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)

Chopin fue uno de los máximos representantes del romanticismo. Como afirman Michalowski y Samson, “La música de Chopin representa lo esencial de la tradición pianística del romanticismo y encierra con mayor plenitud que la de cualquier otro compositor, las características expresivas y técnicas del instrumento.”⁴³ Chopin, el ‘poeta del piano’, creaba un nuevo estilo. Destacaba el piano, con melodías y temas memorables.

Chopin nació en Zelazowa Wola, Polonia en 1810⁴⁴, el segundo de los cuatro hijos de Nicolás Chopin (francés emigrado) y Tecla Justina Krzyzanowska (pariente pobre de la Condesa Skarbek). Poco después, su familia se mudó a Varsovia donde, en el Liceo, su padre fue nombrado profesor de lengua y literatura francesa. La casa de los Chopin era punto de reunión de los intelectuales y artistas más distinguidos de la ciudad, donde se cultivaba la música y todos los miembros de la familia intervenían como ejecutantes.

Desde muy temprana edad, fueron evidentes la afición de Fryderyk por la música y sus dotes para la improvisación. Unos meses después de sus primeras clases de piano bajo Adalberto Zywny, Chopin publicaba su primera polonesa, a la edad de siete años. Se le consideraba el sucesor de Mozart.⁴⁵ Después, según Michalowski y Samson,⁴⁶ en el Conservatorio Chopin llevó estudios rigurosos en composición. Fue alumno del rector Jozef Elsner, y probablemente recibió de éste lecciones privadas durante varios años antes de ingresar a esa institución. Ya en el Conservatorio, las evaluaciones de Elsner reconocían su talento excepcional:

1827: Alumno de primer año Fryderyk Chopin (particularmente dotado).

⁴³ Michalowski y Samson, *op. cit.*

⁴⁴ La fecha exacta no se sabe con exactitud. No concuerdan la fecha en los registros, un 22 de febrero, y la que usaban Federico y su familia, el 1º de marzo.

⁴⁵ Ates Orga, *Chopin, his Life and Times*, Midas Books, Chapel River Press, Andover, Gran Bretaña, 2a. edición, 1978,

⁴⁶ Kornel Michalowski y Jim Samson, “Chopin, Fryderyk Franciszek”, sección 1, en *Grove Music Online*, Oxford University Press 2007 -2009, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 2 de marzo de 2009.

1828: Chopin, Fryderyk (alumno de segundo año, talento sobresaliente, dejó el año por cuestiones de salud).

1829: Alumno de tercer año: Chopin, Fryderik, talento sobresaliente, genio musical.⁴⁷

El padre de Chopin consideraba indispensable para su carrera artística que se diera a conocer en el extranjero. Aun cuando su solicitud para obtener apoyos oficiales fue rechazada, hizo sacrificios económicos para promover al joven músico. Así Chopin, todavía siendo estudiante, en 1829 debutó en Viena, donde tuvo un éxito arrollador. Al año siguiente, ya como artista profesional, pasó varios meses en esa ciudad, intentando repetir los éxitos anteriores. Dio algunos conciertos pero, por esas fechas, estalló la sublevación polaca contra el régimen autoritario ruso. En Viena la causa polaca era mal vista, y Chopin tuvo dificultades para abrirse camino.

Así, el joven músico viajó hacia París⁴⁸, pasando primero por varias ciudades alemanas. En Stuttgart se enteró de la derrota polaca de 1831. Compuso su *Estudio Revolucionario* en Do menor, op. 10. Se dio cuenta de que no podría volver a su patria, y finalmente se estableció en París. Allí se rodeó de refugiados polacos y de artistas e intelectuales contemporáneos de distintas nacionalidades, como Liszt, Heine y Delacroix. En París se abrió camino, más que como concertista, como compositor, intérprete en las veladas musicales de los principales salones aristocráticos, y profesor de piano.

La vida amorosa del compositor se centró en tres idilios. Su primer enamoramiento, a los 19 años, fue de la joven y bella cantante Constanza Gladkowska pero, hasta donde se sabe, Chopin nunca le confesó sus sentimientos. ¿Tal vez por timidez? ¿O porque sabía que viajaría al extranjero, y no se quería comprometer?

El segundo amor de su vida fue María Wodzinska, a quien conocía desde la juventud. Ella fue su alumna infantil. Años después, durante un viaje desde París que Chopin emprendió para reencontrarse con sus padres en Carlsbad, Alemania, se quedó también con la familia Wodzinska, que a la sazón vacacionaba en Dresde. Chopin quedó prendado de su antigua discípula, que con el tiempo se había convertido en una joven mujer, bellísima y culta. Otro encuentro más, y la joven pareja se comprometió para casarse. Sin embargo, la condición que impuso la madre de Chopin es que él tendría que cuidar su salud. Cuando le llegaron

⁴⁷ Camille Bourniquel, *Chopin*, Evergreen Profile Book 8, Evergreen Books, Ltd., Nueva York y Londres, 1960, p.39. Traducción propia del inglés al español.

⁴⁸ Sus documentos de viaje señalan a Londres como destino, pero no se tiene la certeza de que Chopin tuviese realmente la intención de establecerse allí.

noticias de que Federico estaba muy enfermo, la madre de María deshizo el compromiso mediante una carta que Chopin recibió durante su primera estancia en Londres.⁴⁹

Poco antes de que terminara su noviazgo con María, Chopin conoció a la novelista George Sand en París, en el salón de Franz Liszt. Su primera impresión no fue buena: “¡Qué mujer antipática esta Sand! ¿Es realmente una mujer?”⁵⁰ Pero un año después, en 1838, George Sand conquistó su corazón. Los amantes planearon pasar el invierno en Palma de Mallorca, con los dos hijos de ella. Sin embargo, allí el mal clima minó terriblemente la salud de Chopin. En enero tuvieron que abandonar Mallorca para establecerse en Nohant, en la casa de ella. Durante ocho años alternaron su vida entre París y Nohant y, bajo los cuidados maternos de George Sand, mejoró el estado de salud del compositor. Al final, sin embargo, la ruptura llegó por causa de embrollos familiares en torno a los hijos de ella. Después, en los últimos dos o tres años de su vida, hubo un notable deterioro en la salud de Chopin, agravado por su último viaje a Inglaterra. Finalmente, muere en París el 17 de octubre de 1849, rodeado de su querida hermana Luisa y de Solange, la hija de George Sand.

¿Desde cuándo enfermó de tuberculosis? Probablemente desde que era estudiante, cuando esa enfermedad cobró la vida de su hermana menor, Emilia. Como comentó la condesa de Agoult, amante de Liszt: “Chopin es el hombre irresistible: lo único permanente que hay en él es la tos.”⁵¹

3.2. El contexto histórico y social

El nacionalismo y el sentimiento polaco contra la dominación rusa se encontraban en plena efervescencia durante el periodo de composición de los *Estudios*, op. 10 y del *Nocturno No. 1* en Si bemol menor.

Se recordará⁵² que, tras la derrota de Napoleón, el Congreso de Viena determinó que el Ducado de Varsovia cayera bajo el dominio ruso. Inicialmente las autoridades rusas le concedieron un grado importante de autonomía, convirtiéndolo en el Reino de Polonia. Éste conservaba su Dieta y su ejército, pero el rey era el Zar de Rusia.

⁴⁹ María no fue feliz pues su primer matrimonio, con el hijo del conde Skarbek, se disolvió canónicamente poco después de la boda, y su segundo marido, irónicamente, murió tuberculoso.

⁵⁰ Citado por Bal y Gay, *op. cit.*, p. 100.

⁵¹ Citada por Bal y Gay, *op. cit.*, p. 94.

⁵² Ver, p.ej., Krystof Jasiewicz y Piotr S. Wandycz, “Partitioned Poland: From the Congress of Vienna to 1848, *Encyclopaedia Britannica Online*, www.britannica.com, consultado el 24 de febrero de 2009.

Gradualmente los rusos hicieron caso omiso de la constitución y de las concesiones del Congreso de Viena. Con el acceso de Nicolás I, de perfil muy reaccionario, los rusos pretendieron eliminar la autonomía y las libertades, provocando con ello la indignación y la oposición polaca. En noviembre de 1830 los polacos se alzaron en armas contra la autoridad rusa, con el fin de obtener la libertad y la independencia. Los sublevados al principio derrotaron a los rusos y éstos se retiraron de Varsovia, pero en 1831 regresó el ejército ruso. La insurrección fue reprimida brutalmente y Polonia quedó sometida a un gobernador ruso.

Se sabe que Chopin era simpatizante de los alzados.⁵³ Al inicio del “levantamiento de noviembre” de 1830, se encontraba en Viena por segunda vez con su amigo Tito Woyciechowski, quien se regresó a Varsovia a pelear por la causa polaca. Chopin quiso hacer lo mismo pero lo disuadieron sus amigos y su familia, argumentando que ayudaba más al movimiento con su música que con las armas. Schumann comentó en 1836: “Las obras de Chopin son cañones ocultos bajo flores.”

Como sostienen Michalowski y Samson,⁵⁴ “La música de Chopin no se puede reducir a una estética nacionalista, pero sin duda jugó un papel en el desarrollo del nacionalismo cultural, y no sólo en Polonia.”

Chopin en París coincidió con un periodo entre dos revoluciones, la “revolución de julio” de 1830 –que dio lugar a una ola de sublevaciones en Europa, incluida la de Polonia-- y la de 1848, un año antes de su fallecimiento.

En 1830 fue derrocado Carlos X, monarca muy conservador del periodo de la Restauración de la dinastía borbónica. Su sucesor fue Luis Felipe I de la Casa de Orléans, el “Rey de los Franceses”, que al menos al inicio fue de corte más liberal y permaneció en el trono hasta 1848. Durante casi todo ese periodo, hasta la crisis económica de 1847, el país se benefició de una economía próspera. La burguesía tuvo un papel predominante en la sociedad francesa; florecieron las artes y las actividades culturales; y París se convirtió en imán para expatriados intelectuales como Heinrich Heine, los exiliados polacos, y grandes músicos provenientes de toda Europa, como Franz Liszt, Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini y el propio Chopin. Fue un ambiente propicio para la creación artística del compositor, pues su música tuvo una gran acogida.

⁵³ Bourniquel, Camille, *Chopin*, Evergreen Profile Book 8, Evergreen Books, Ltd., Nueva York y Londres, 1960, p. 53.

James Huneker, *Chopin, the Man and his Music*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1965, pp. 17-19.

Kornel Michalowski y Jim Samson, “Chopin, Fryderyk Franciszek”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 02/02/09.

⁵⁴ “Chopin, Fryderyk Franciszek”, *op. cit.*

3.3. Análisis de las obras de Chopin

3.3.1. Tendencias en el estilo musical: los nocturnos

Chopin adoptó el estilo delicado y expresivo del compositor irlandés John Field, creador del género de los nocturnos. Field compuso los primeros tres nocturnos en 1812, y llegó a componer 16 en total. Estas obras de un solo movimiento creaban un ambiente melancólico o reflexivo. Consistían en una melodía *cantabile* --como un canto sin texto-- a la que correspondía un acompañamiento, muchas veces arpegiado. Después Chopin, inspirado en esos nocturnos, compuso 21. Se le considera el más grande compositor de obras pertenecientes a ese género del romanticismo.

Más que John Field, Chopin tuvo una gran influencia en la música posterior. Contamos con nocturnos de otros compositores a lo largo del siglo XIX, y aun en el siglo XX (como los nocturnos de Scriabin o Fauré).

3.3.2. Estructura del *Nocturno Op.9, No. 1, en Si bemol menor*

Para 1830, cuando Chopin compuso este nocturno, él ya tenía varias obras de gran importancia, entre ellas las que compuso un año antes, cuando todavía era estudiante: dos obras presentadas en su debut musical en Viena en agosto de 1829, el “Rondó a la Mazur” y las “Variaciones sobre el tema de Mozart, *La ci darem la mano*”.⁵⁵ A su publicación, esta última provocó el famoso comentario de Schumann: “Fuera sombreros, señores --- ¡un genio!”⁵⁶ En 1829, Chopin también había compuesto el primero de sus dos conciertos para piano y orquesta, el Concierto en fa menor.⁵⁷ No cabe duda que, a pesar de su juventud, Chopin ya tenía una gran madurez como compositor.

El *Nocturno* es de forma ternaria ABA, con una breve coda al final.

Larghetto

Estructura	A	B	A	Coda
Compases	1 – 19	20 – 70	71 - 81	82 - 86
Tonalidad	Si bemol menor	Re bemol mayor	Si bemol menor	Si bemol menor -Si bemol mayor

⁵⁵ El programa consta en la carta de Chopin a sus padres. Federico Chopin, *Chopin's Letters*, Dover Publications, Nueva York, 1988, p. 52.

⁵⁶ Humphrey Searle, “Miscellaneous Works”, en Alan Walker, ed., *The Chopin Companion, Profiles of the man and the musician*, W.W. Norton & Co., Nueva York, 1973, p. 213.

⁵⁷ Se publicó primero el Concierto en mi menor, aunque se compuso después y se estrenó al año siguiente (Varsovia, 11 de octubre de 1830). Por este motivo, el segundo concierto lleva por título el “No. 1” y un número de catálogo (opus 11) anterior al del Concierto en fa menor (opus 21).

Tema A



Chopin es bien conocido por la riqueza de su cromatismo. La continuación del tema es un magnífico ejemplo de esto, por la escala cromática que usa el compositor.



Es de notar también que en este pasaje, el compositor hace caber once octavos donde sólo hay espacio para seis octavos; o veintidós octavos donde hay espacio para doce. (Ver las sugerencias de interpretación.)

Tema B



La sección B inicia con este pasaje *sotto voce*, se transforma en un gran *crescendo*, el clímax de la obra.

3.3.3. Tendencias en el estilo musical: los estudios

Chopin compuso los 12 estudios del opus 10 entre 1829 y 1831. Revelan el extraordinario virtuosismo pianístico de su autor de unos 20 años, que comprendía perfectamente cuáles eran los grandes problemas técnicos y cómo superarlos.

Más allá del aspecto práctico, sin embargo, los estudios dan lugar a una nueva concepción del género. Hasta entonces, los estudios se destinaban sólo a ayudar al ejecutante a vencer las grandes dificultades técnicas. Los estudios de Chopin ciertamente tienen su aspecto práctico, pero están dotados también de una profunda musicalidad. Si el *Nocturno* en Si bemol menor es obra de un compositor joven que ya alcanzaba una gran madurez, los estudios lo son

también. Su belleza y expresividad, unidas al virtuosismo que exige la ejecución, hacen de estas piezas obras maestras, parte del repertorio favorito de los pianistas concertistas.

3.3.4. Estructura del *Estudio Op. 10, No. 3, en Mi mayor*

Este estudio es un magnífico ejemplo de sublime belleza combinada con el ejercicio técnico. Según Bal y Gay, el propio Chopin consideraba su melodía como la más bella de cuantas había escrito.⁵⁸ A su vez, hay dificultades técnicas a superar.

La obra está estructurada en forma ternaria, ABA. En la primera sección A, la dificultad técnica consiste en resaltar la melodía con la mano derecha y, con la misma mano, ejecutar parte del acompañamiento con gran ligereza y en un plano dinámico *pianissimo*.

Tema de A



En la segunda sección B, el *tempo* se acelera. Las dificultades técnicas consisten principalmente en alternar intervalos de cuartas o de sextas (séptimas disminuidas quebradas) en cada una de las manos, y en sentido contrario.

Ejemplo de cuartas alternadas en B



Hay también otras dificultades, como alternar sextas mayores y menores en adorno, o bien, ejecutar arpeggios quebrados tomando pares de notas de un acorde de séptima semi-disminuida.

⁵⁸ Jesús Bal y Gay, *op. cit.*, p.225.

La estructura del *Estudio* es la siguiente:

Lento, ma non troppo

Estructura	A	B				A
Compases	1 - 20	21 – 37	38 – 45	46 - 54	55 - 60	61 - 76
		1ª parte	2ª parte Cuartas (7 ^{as} dis.)	3ª parte Sextas (7 ^{as} dis.)	4ª parte	
Tonalidades	Mi mayor	Mi mayor - La mayor - La menor - Si mayor - Si menor -Mi mayor	Progresiones cromáticas de acordes de séptima disminuida	Progresiones cromáticas de acordes de séptima disminuida	Mi mayor	Mi mayor

Las séptimas disminuidas y semi-disminuidas son un ejemplo más del uso del cromatismo en las obras de Chopin.

3.3.5. Tendencias en el estilo musical: preludios

Los primeros preludios se denominaron así porque eran piezas que precedían y servían de introducción a alguna otra pieza. Este concepto del preludio se mantuvo durante varios siglos. En el *Clave Bien Temperado* de J.S. Bach, por ejemplo, los preludios preceden a fugas que se presentan en la misma tonalidad. Son además monotemáticos; esto es, tienen un tema único.

La colección de Chopin de 24 preludios, compuesta durante su estancia en Mallorca, se concibe de una manera distinta. Son obras independientes, no asociadas a alguna otra pieza. Forman un ciclo completo de piezas correspondientes a las 24 tonalidades mayores y menores. Algunas de estas piezas podrían haberse llamado estudios o nocturnos.

3.3.6. Estructura del *Preludio, Op. 28, No. 15, en Re bemol mayor*

Éste es el único de los 24 preludios de Chopin que no es monotemático. Tiene forma ternaria (ABA) y su carácter es el de un nocturno, más que un preludio. Así lo considera Jesús Bal y Gay: “Pertenece esta pieza al género *nocturno*.”⁵⁹

La obra es de forma ternaria, ABA:

⁵⁹ Jesús Bal y Gay, *Chopin*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica No. 148, FCE, México, D.F., primera edición en español, 1959, p. 229.

Sostenuto

Estructura	A	B	A	Coda
Compases	1 - 27	28 - 48	49 - 54	55 - 62
Tonalidades	Re bemol mayor	Do sostenido menor	Re bemol mayor	Re bemol mayor

A lo largo de la obra se escucha el ritmo implacable de una nota repetida (en La bemol / Sol sostenido), por lo que ha sido bautizada con el nombre *Preludio de la gota de agua*.

Tema A



La melodía dulce del inicio pronto se transforma en una tormenta que bien podría interpretarse como un desesperado arrebato pasional.

Tema B



Al final regresa la melodía inicial, para terminar con una breve coda.

¿Cuál fue la intención sentimental y estética de Chopin al componer esta obra? Al respecto, el siguiente pasaje de George Sand describe el estado anímico del compositor durante su estancia en Palma de Mallorca, en el momento de creación del preludio. Al regresar ella y sus hijos de un paseo nocturno:

“Nos dábamos prisa en vista de la inquietud de nuestro enfermo. Ésta había sido, en efecto, muy viva, pero se había como cuajado en una especie de tranquila desesperación; estaba tocando un admirable *Preludio*, y lloraba. Al vernos entrar se levantó dando un gran grito y luego, con aire enajenado y tono extraño, nos dijo: ‘Ah, estaba seguro de que habíais muerto!’...Me confesó después que mientras nos aguardaba había visto todo aquello en sueños y que, sin distinguir ya el sueño de la realidad, se había calmado y amodorrado tocando el piano, persuadido de que también él estaba muerto. Se veía ahogado en un lago; gotas de

agua pesadas y heladas le caían acompasadamente sobre el pecho; y cuando le hice que escuchase el ruido de las gotas de agua que, en realidad, caían acompasadamente sobre el tejado, negó haberlas oído. Incluso se enfadó porque hablé de *armonía imitativa*. Protestaba con todas sus fuerzas, y con razón, contra la puerilidad de esas imitaciones por el oído. Su genio estaba lleno de misteriosas armonías de la naturaleza, traducidas en su pensamiento musical por equivalentes sublimes y no por una repetición servil de los sonidos exteriores. Su composición de aquella noche estaba muy llena de las gotas de lluvia que resonaban en las tejas sonoras de la cartuja, pero éstas se habían traducido, en su imaginación y en su canto, por lágrimas que caían del cielo sobre su corazón.”⁶⁰

3.3.7. Sugerencias de interpretación

Si se considera la música de Chopin como modelo del romanticismo, entonces la interpretación de sus obras debe enfocarse en la expresividad. Para este autor, la música tenía como función dar lugar a la expresión íntima de los sentimientos, como el amor y el sufrimiento del amante desairado. Sin embargo, con frecuencia los intérpretes han llegado a extremos que desvirtúan la naturaleza lírica de la expresión. Refiriéndose a esos, John Rink comenta que:

“El sentimiento poético cálido pero controlado degeneraba en sentimentalismo voluptuoso; sus episodios dramáticos se convertían en sensacionalismo melodramático; sus momentos de virtuosismo pasaban a ser muestras de velocidad demente y exhibicionismo, y los pasajes en que Chopin añadía gracia por medio de un *rubato* discreto quedaban sepultados bajo el peso de un ritmo distorsionado y efectos baratos.”⁶¹

Es posible acercarse a la intención del compositor, a través de los comentarios de los contemporáneos que lo escucharon tocar. Como señala Rink, para lograr una ejecución exitosa, se requiere un balance entre la convicción personal y el reflejo fiel del compositor.⁶²

Con base en los comentarios de algunos contemporáneos que lo escucharon (en los salones privados o en sólo unos 30 conciertos públicos), Arthur Hedley sostiene que el estilo de ejecución de Chopin consistía en:

⁶⁰ Jesús Bal y Gay, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁶¹ John Rink, *Chopin, The Piano Concertos*, Cambridge Music Handbooks, Cambridge U. Press, 1997, p. 39.

⁶² *Ibid.*

- La precisión.
- El horror del exceso y de todo lo que fuera descuidado.
- La calidez poética y el fervor romántico de la expresión.⁶³

Esta apreciación es compartida por Maurice Hinson.⁶⁴ Cita a los observadores contemporáneos que destacaban su precisión, la perfecta igualdad de los sonidos de las escalas, la independencia de los dedos, la manera en que Chopin hacía cantar al piano y, especialmente, su gran delicadeza. También cita al propio Chopin: “Jamás hubiera podido aprender a tocar el piano en Alemania. Allí la gente se queja de que toco con demasiada suavidad, demasiada delicadeza. Están acostumbrados a escuchar cómo sus músicos golpean el piano.”

En cuanto al uso del *rubato*, Hinson señala que hay versiones distintas de los observadores. Cita a Hector Berlioz: “Chopin no podía soportar las restricciones del tiempo, y a mi modo de ver llevaba demasiado lejos la independencia rítmica...Chopin *no podía* tocar en tiempo estricto.”⁶⁵

Por otro lado, existe el comentario de Mme. Dubois, una de sus alumnas. Chopin le decía: “Deja que tu mano izquierda sea la guía y siempre respeta el tiempo.” Esta recomendación probablemente se deriva del manual de Carl Philipp Emanuel Bach, que conocían todos los pianistas de la época de Chopin y que sobre el uso del *rubato* especifica lo siguiente:

“Cuando la ejecución es tal que una mano parece tocar contra el compás y la otra estrictamente con él, puede decirse que el ejecutante está haciendo todo lo que se le puede pedir. Es raro que todas las partes se ejecuten simultáneamente. El inicio de una *caesura* que termina en un *tempo rubato* puede manipularse, pero al final, como en todas las terminaciones en este *tempo*, todas las partes deben caer juntas sobre el bajo.”⁶⁶

El mismo manual de Carl Philipp Emanuel Bach contiene la siguiente cita que bien puede aplicarse al inicio del *Nocturno*:

⁶³ Arthur Hedley, “Chopin: The Man”, en Alan Walker, ed., *The Chopin Companion*, WW Norton & Company Inc., Barrie & Rockliff (Barrie Books Ltd.), 1973.

⁶⁴ Maurice Hinson, *At the piano with Chopin*, Alfred Publishing Co., EUA (s/l), 1986, p.6. Traducción propia de la cita en inglés.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶ C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753. Citado en Harold C. Schonberg, *The Great Pianists*, Victor Gollancz Ltd., Londres, 1974, p. 25. Traducción propia del inglés al español.

“Esto nos lleva al *tempo rubato*. La indicación es simplemente la presencia de más o menos notas que las que contiene la división normal del compás. Todo un compás, o una parte del mismo, o varios compases puede decirse que se distorsionan de esta manera. Lo más difícil pero lo más importante es dar a todas las notas del mismo valor, exactamente la misma duración.”⁶⁷

En el Nocturno, las once notas que corresponderían ¿A qué se refería Berlioz cuando hablaba de la “independencia rítmica”? De las citas mencionadas arriba, se desprende que Chopin favorecía un tiempo estricto en el acompañamiento, mientras que permitía el *rubato* en la mano que llevaba el canto, para dar mayor expresividad a la melodía.

Sin embargo, Chopin no era contrario al *rubato* estructural. En ocasiones indicaba esos cambios de *tempo* de manera explícita, como se puede ver en las indicaciones (*rallentando*, *ritenuto* y *stretto*) del siguiente pasaje del Nocturno op. 55, No. 1⁶⁸:

The image displays three systems of musical notation for Chopin's Nocturne Op. 55, No. 1. The first system shows a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. The melody is marked with a forte dynamic (*f*) and a *rallent.* instruction. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a *ritenuto* instruction and a *Tempo I* marking. The third system shows the melody and accompaniment with a *molto legato e stretto* instruction. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

De cualquier modo, es de suponer que Chopin usaba el *rubato* con sumo cuidado y sin exageraciones, si aceptamos que como pianista y compositor amaba la precisión, la delicadeza y la expresividad, pero aborrecía los excesos. Como profesor de piano, insistía en que sus alumnos practicaran con el metrónomo.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Carl Mikuli, ed., “Frédéric Chopin”, *Nocturnes and Polonaises*, Dover Publications, Inc., Mineola, Nueva York, Estados Unidos, 1998, p. 76.

3.4. Conclusiones

Chopin, compositor romántico por excelencia, es representativo de muchas de las características del romanticismo señaladas en el capítulo anterior (sección 2.3.2).

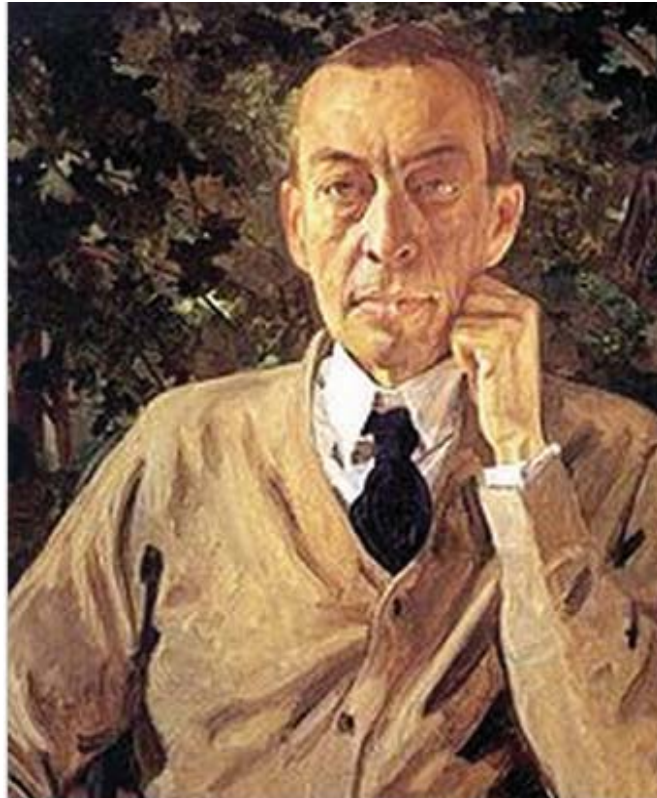
Ciertamente el piano fue la forma de expresión predilecta de Chopin, pues casi todas sus composiciones las dedicó a este instrumento. Hacia 1830, el piano había evolucionado hasta parecerse mucho al piano de la actualidad. Este hecho permitía al compositor transmitir los sentimientos con la gran delicadeza y refinamiento que caracterizaba su técnica, o bien, cuando así fuera necesario, con grandes *crescendi*, aprovechando la sonoridad del instrumento. Los avances en el pedal permitían reforzar la sonoridad de los armónicos y un mayor efecto *legato*.

Por aquellas fechas todos los salones aristocráticos estaban dotados con este instrumento, y el piano se prestaba de manera extraordinaria para las frecuentes interpretaciones que ofrecía Chopin en este medio.

Las obras que se han analizado aquí son representativas de otra de las características del periodo: la tendencia del romanticismo hacia las formas pequeñas. Chopin compuso muchas obras de gran envergadura, pero también un gran número de miniaturas especialmente apropiadas para ejecutarse en los salones privados.

La expresividad de las melodías es una de las características centrales en la obra de Chopin, como lo es en todo el movimiento romántico. El *Estudio* es un magnífico ejemplo de este aspecto. Las dificultades técnicas y el virtuosismo se combinan en los *Estudios* con el lirismo de las melodías. Es notable en la obra de Chopin la tendencia hacia las melodías semejantes al canto de la voz humana, con ornamentación exuberante como en el *bel canto*, y con acompañamiento en vez de un desarrollo polifónico.

Tal vez el aspecto de la música de Chopin que mayor influencia tuvo en los compositores posteriores es la riqueza de su cromatismo. No fue el primer compositor en incorporar elementos cromáticos a su música (en el siglo XVI Gesualdo se abocó a un cromatismo extremado), ni tampoco fue Chopin el único de la generación romántica que lo hiciera. Sin embargo, las obras de Chopin logran una extraordinaria belleza melódica y expresiva a la vez que introducen una gran profusión de disonancias. El cromatismo de Chopin inspiró a otros compositores y contribuyó a la transición hacia la eventual ruptura del sistema tonal en la música de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.



SERGEI RACHMANINOV

1873 – 1943

4. FANTASÍA (FANTAISIE-TABLEAUX) PARA DOS PIANOS, “LES LARMES”, OP. 5

4.1. La vida de Sergei Rachmaninov (1873-1943)

Rachmaninov nació en Oneg, Rusia, en la región de Novgorod, en 1873. Fue el cuarto de seis hermanos. Uno de ellos murió en los primeros meses de vida. Su hermana Sofía también murió cuando Sergei tenía nueve años, durante una epidemia de difteria. Tres años después, su hermana mayor Yelena, una contralto talentosa que a los dieciséis años fue aceptada para unirse a la ópera del teatro Bolshoi, murió anémica antes de hacerlo. Los decesos de sus hermanas (especialmente el de Sofía) y, como se verá, la ruina familiar y la separación de sus padres habrían de tener consecuencias graves en la vida del pequeño Sergei.

La familia de Rachmaninov era aristocrática, pero la generosidad y el dispendio del padre, Vasili Rachmaninov, le llevó a perder todas las propiedades de su esposa, Yuliya Arkadyevna. Cuando nació Sergei, sólo quedaba la finca en Oneg y, en 1882, cerca de las fechas en que murió Sofía, también se perdió esta propiedad. La familia empobrecida fue obligada a trasladarse a un pequeño departamento en San Petersburgo. Poco después, se separaron los padres (tal vez por las circunstancias económicas o porque la madre de Rachmaninov culpaba a su marido por la muerte de Sofía).

Con la recomendación de Ana Ornatskaya, que después de su padre Vasili fue la primera maestra de Rachmaninov, el niño ingresó becado al conservatorio de San Petersburgo. Al principio Sergei fue un alumno aplicado pero, después de la muerte de su hermana Sofía y al separarse sus padres, se volvió extremadamente flojo. Pasaba las materias musicales con un mínimo de esfuerzo, gracias a su oído absoluto y su gran talento, pero reprobaba todas las demás. Falsificaba las calificaciones para que su madre no se diera cuenta. Finalmente, a los doce años, estuvo a punto de perder su beca en el conservatorio. ¿Qué hacer con él? La madre --ya enterada de las boletas falsificadas-- pidió consejos a Siloti, un primo mayor de Sergei que había sido alumno de Franz Liszt. Siloti evaluó el talento musical del niño, recomendó que ingresara al conservatorio en Moscú y consiguió que Nikolai Zverev, uno de los profesores del conservatorio, lo aceptara como alumno especial.

Zverev ayudaba a ciertos alumnos talentosos de bajos recursos dándoles alojamiento en su propia casa, donde los sometía a una disciplina rigurosa al piano. Sergei y otros dos alumnos especiales tenían que practicar el piano durante tres horas al día, turnándose para comenzar a las seis de la mañana. Además, los domingos Zverev recibía en su casa a los grandes músicos de la época --entre ellos Chaikovsky y el gran pianista Anton Rubinstein-- así como a diversos intelectuales (poetas, escritores, abogados o actores). En esas ocasiones, Zverev lucía las habilidades musicales de sus protegidos, haciéndoles tocar frente a los invitados.

El arreglo duró cuatro años, hasta que Rachmaninov descubrió en el conservatorio su facilidad para componer música. Zverev no tenía interés en la composición, pues formaba a sus alumnos sólo para ser pianistas concertistas. Cuando Rachmaninov pidió privacidad para poder componer, Zverev reaccionó mal y se suscitó una fuerte discusión. El maestro llegó a levantarle la mano a Sergei, quien exclamó: “¡No te atrevas a pegarme!” Fue el rompimiento total. Durante tres años Zverev no volvió a dirigirle la palabra. El joven compositor tuvo que salir de la casa de su maestro. Muy pronto lo recogieron una tía, Varvara Arkadyevna, hermana de su padre, y su esposo. Alejandro Satin.

Para Sergei, este periodo de su vida fue muy feliz. No sólo los Satin le proporcionaron todas las facilidades para poder componer, sino que entró en un ambiente familiar donde todos le querían bien. Los Satin tenían cuatro hijos un poco menores que él, con los que estableció una estrecha y cariñosa relación.

La familia Satin se retiraba de Moscú para pasar los veranos en su finca campestre, Ivanovka. Había dos casas en la finca. Rachmaninov se hospedaba en la casa principal con la familia, pero se retiraba a la más pequeña para componer. Fueron muy productivas sus estancias en Ivanovka.

A la finca llegaban visitas, entre ellas el matrimonio Skanlon, con sus tres hijas. Sergei, con sus 17 años, quedó prendado de la menor, Vera, una muchacha de 15 años; pero cuando fueron sorprendidos agarrados de la mano, al regresar a Moscú las familias prohibieron la correspondencia entre ambos. De todos modos, Rachmaninov le escribió a la mayor, Natalia. La correspondencia, fuente de mucha información sobre sus primeras obras, se mantuvo entre los dos jóvenes durante varios años hasta que, sorpresivamente, el compositor se casó con su prima hermana, Natalia Satin.

Volviendo a su etapa de estudiante en el conservatorio, Rachmaninov estudiaba piano con su primo Siloti, pero éste se retiró a raíz de sus conflictos con

el director, Safonov. Sergei no quiso cambiar de maestro y pidió tomar sus exámenes finales en composición un año antes de terminar. En espacio de un mes compuso y presentó su ópera *Aleko* --recibiendo aplausos entusiastas de Chaikovsky-- y se recibió con los más altos honores. Esto ocasionó una reconciliación con Zverev; pero Rachmaninov nunca le dedicó alguna de sus obras, como solía hacer con todos sus allegados.

Como joven artista egresado del conservatorio, Rachmaninov compuso un gran número de obras, entre ellas la obra *Fantaisie Tableaux*, op. 5, que se analizará más adelante. Las composiciones que datan de esta etapa de su juventud fueron muy exitosas, hasta el estreno de su primera sinfonía en 1897. Esta obra fue muy mal recibida, para sorpresa y trauma del compositor. En parte ello se debió a la pésima ejecución de la orquesta y las fallas del director (nada menos que Alexander Glazunov). Hubo quien aseguró que éste estaba ebrio durante el estreno de la obra y, al parecer, tampoco supo aprovechar los ensayos para lograr una ejecución más pulida. En opinión de Rachmaninov:

“Estoy sorprendido -- ¿cómo puede un hombre tan talentoso como Glazunov dirigir tan mal? No hablo sólo de su técnica para dirigir (no tiene caso pedirle eso), sino de su musicalidad. No siente nada cuando dirige -- ¡como si no comprendiera nada!”⁶⁹

Después de este fracaso Rachmaninov perdió su facilidad para componer durante algún tiempo, hasta que recibió un tratamiento de hipnosis del Dr. Nikolai Dahl. Sin embargo, tuvo la fortuna de ser invitado por el empresario Savva Mamontov a participar como director asistente en su nuevo teatro de la ópera.⁷⁰ Así se lanzó Rachmaninov en esta nueva e importante arista de su actividad profesional. En 1899 realizó una gira a Inglaterra, la primera en el extranjero, donde se presentó como director y pianista.

Algunos meses después del tratamiento del Dr. Dahl, compuso el popularísimo *Concierto para piano y orquesta No. 2*, obra que se estrenó en 1901. El gran éxito del concierto lo embarcó en una nueva etapa de intensa actividad en la composición.

Para colmo de su felicidad, en 1902 se casó con su prima Natalia Satin. Natalia era su mejor amiga en la familia de los Satin y además, era una joven muy

⁶⁹ Sergei Bertensson y Jay Leyda, *Sergei Rachmaninov: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 2001, ed. original de New York University Press, 1956, p. 73.

⁷⁰ Vale la pena mencionar que durante su temporada como director en la ópera de Mamontov, conoció a quien habría de ser su gran amigo por el resto de su vida, el extraordinario cantante Fiodor Chaliapin.

musical, pues terminó sus estudios de piano en el conservatorio. Como regalo de bodas, la pareja recibió la casa más pequeña de Ivanovka y, más tarde, heredaron toda la finca. En Ivanovka nacieron sus dos hijas, Irina y Tatiana.

En 1909-1910 Rachmaninov realizó una primera gira hacia Estados Unidos, que en esa ocasión no le causó una buena impresión. Sin embargo, ese país habría de ser su nueva patria después de la Revolución rusa. En 1917 los Rachmaninov pudieron salir de Rusia gracias a una invitación a dar conciertos en Suecia. Poco después, las huestes revolucionarias arrasaron la finca Ivanovka.

Rachmaninov se estableció en Estados Unidos, donde se dedicó principalmente a ofrecer conciertos como pianista virtuoso y director, y realizó numerosas grabaciones. Sus composiciones fueron menos abundantes durante el resto de su vida (si bien incluyen obras maestras como la *Sinfonía No. 3*, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* y su *Concierto No. 4* para piano y orquesta). Murió en 1943, víctima de un cáncer (melanoma) diagnosticado tardíamente.

4.2. El contexto histórico y social

Como es posible apreciar en la sección anterior, fueron tres los acontecimientos principales que forjaron la vida de Rachmaninov y tuvieron un gran impacto en su actividad creativa.

Primero, las circunstancias de una familia aristocrática venida a menos. Condujeron a la separación de sus padres y, más aún, a la separación del niño de sus padres. En opinión de Max Harrison, “Toda la familia resultó muy afectada por la partida del padre, pero tal vez Sergei más que nadie. Sus posteriores trastornos depresivos y su falta de confianza en sus grandes habilidades seguramente fueron el resultado de los tristes eventos de estos años.”⁷¹

Segundo, su ingreso desde los doce años al conservatorio de Moscú, donde aprendió composición y piano; así como su rigurosa formación pianística bajo la guía del maestro Zverev. Las tertulias domingueras en la casa de Zverev fueron ocasión para que el joven Sergei no sólo conociera a los grandes músicos e intelectuales de su época, sino que además, aprendiera a ejecutar sus obras frente a ellos. En su etapa de formación logró tener una relación estrecha con Chaikovsky, cuya música le sirvió de modelo, aún más que la de Rimsky-Korsakov y otros grandes compositores rusos contemporáneos, hasta que desarrolló su lenguaje musical propio.

⁷¹ Max Harrison, *Rachmaninov: Life, Works, Recordings*, Bath Press Ltd., Bath, Inglaterra, 2005, p.9.

Tercero, la vida aristocrática del compositor en el seno de la familia Satin. La finca Ivanovka fue un lugar especialmente propicio para su actividad creativa. Pero además, al morir sus suegros, Rachmaninov se ocupó de la administración de la finca, y desarrolló gustos netamente aristocráticos. Llegó a tener 100 caballos que entrenaba para las carreras, y le encantaba manejar su lujoso automóvil. Esa vida aristocrática terminaría con la Revolución rusa de 1917 y el exilio en el extranjero.

Después de haberlo perdido todo y para reconstruir algo de su vida anterior (incluidos el servicio doméstico ruso y los platillos de la culinaria tradicional rusa), Rachmaninov se dedicó a generar ingresos ofreciendo numerosos conciertos y grabaciones. En consecuencia, su actividad creativa como compositor quedó relegada a segundo plano. En esta etapa de su vida fueron menos abundantes sus composiciones, si bien éstas incluyen obras maestras como composiciones en esta etapa de su vida, aunque las Estados Unidos.

¿A qué época corresponde la obra *Fantaisie Tableaux*, de la que “*Les Larmes*” forma parte? Como su *opus* lo indica (Op. 5), ésta fue una de las primeras obras de Rachmaninov después de terminar sus estudios en el conservatorio, durante una etapa especialmente productiva. La fecha de composición es 1893 y está dedicada a Chaikovsky.⁷² La obra fue compuesta en el verano que pasó en la finca de la familia aristocrática Lysikov, en Lebedin: un verano feliz donde fue objeto de toda clase de atenciones. Rachmaninov acababa de visitar a su adorada abuela Butakova con quien, en su niñez, en muchas ocasiones recorrió iglesias y conventos; y, según alguna vez le confió a Sofía Satina (su cuñada y prima), “*Les Larmes*”, el tercer movimiento de la obra, fue inspirada por las campanas que escuchó durante un funeral en el monasterio de Novgorod.⁷³

⁷² Chaikovsky prometió asistir al estreno de la obra, pero no pudo cumplir su promesa porque murió 5 semanas antes de ese acontecimiento.

⁷³ Sergei Bertensson y Jay Leyda, *op. cit.*, p. 58. Otros biógrafos identifican las campanas como las de la Catedral de Santa Sofía, en Novgorod.

4.3. Análisis de la obra

4.3.1. Tendencias en el estilo musical: *Fantaisie Tableaux*

La obra se conoce también como la Suite No. 1, pero éste no es su nombre original. Es más apropiado el título que le puso el compositor: *Fantaisie Tableaux*. No es una suite como las que se describen más adelante, en la sección 5.3. Se trata de una fantasía libre para dos pianos, en la que cada uno de los cuatro movimientos desarrolla una imagen musical derivada, según Barrie Martyn⁷⁴, de los siguientes pensamientos poéticos:

1. *Barcarola* “Al anochecer, a medias percibido, el sordo oleaje bajo el lento remo de la góndola...” **(Lermontov)**
2. *Ay, Noche, Ay, Amor* “Es la hora en que desde las ramas la aguda nota del ruiseñor se escucha...” **(Byron)**
3. *Lágrimas* “Lágrimas, lágrimas humanas, fluyen más allá de lo describable,
Temprano y tarde, en la oscuridad, inadvertidas...” **(Tiútchev)**
4. *Festival de la Pascua* “Por la tierra un gran tañido se expande hasta que todo el estruendo del aire se mece como un mar...” **(Khomiakov)**

4.3.2. Estructura de la obra

El *tempo* de “*Les Larmes*”, el tercer movimiento de *Fantaisie Tableaux*, es *Largo di molto*. Consta de dos partes (siendo la primera mucho más larga que la segunda, por lo que no corresponde realmente a una forma binaria).

La primera se fundamenta en un motivo: cuatro notas descendentes que representan campanadas.

⁷⁴ Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Scholar Press, Gower Publishing Company, Brookfield, Vermont, 1990, p. 75. Traducción propia del inglés al español.



Estas cuatro notas también podrían concebirse como lágrimas que caen, debido a la línea descendente, el carácter melancólico del movimiento y el tema explícito (*Lágrimas*). En palabras de Rachmaninov: “Cuatro notas plateadas de gran alcance, envueltas en un acompañamiento siempre cambiante tejido alrededor de ellas.”⁷⁵

En esta sección la música tiene un largo *crescendo*: la tensión emocional crece paulatinamente, hasta culminar en un gran clímax que luego se disuelve. Después regresa una calma melancólica pero continúa siempre el motivo de cuatro notas (las campanadas/lágrimas), de manera que la calma no da la sensación de paz, sino de lamento introspectivo.

Es de notar la extraordinaria secuencia armónica de esta primera parte. La tonalidad es Sol menor, pero la armonía incluye un gran número de acordes de novena. Muchos son novenas de dominante (o novenas de dominante de dominante, V_9/V). Algunos son acordes de novena de dominante que resuelven a otras tonalidades. Hay acordes de novena sobre otros grados. Incluso hay una trecena de dominante (con la oncenena omitida). La armonía es de un color sorprendente y bellissimo.

En la segunda parte hay una marcha que abarca siete compases: una marcha fúnebre, puesto que la obra se inspiró en un funeral. La armonía alterna entre un acorde menor semi-disminuido sobre el cuarto grado, y el acorde de la tónica (Sol menor).

⁷⁵ Barrie Martyn, *op. cit.*, p. 75. Traducción propia del inglés al español.



Al final hay una coda, en la que vuelve a aparecer el motivo de cuatro notas.

Largo di molto

Estructura	Primera parte	Segunda parte	Coda
Compases	1 – 46	47 – 53	54 -57
Tonalidad	Sol menor		

4.3.3. Sugerencias para la interpretación de la obra

En “Les Larmes”, el motivo de cuatro notas debe ser resaltado aun cuando sea adornado con un profuso tejido de notas de acompañamiento. En los tresillos de dieciseisavos, que aparecen casi en todo lo largo de la primera parte, la primera nota del tresillo es la que por lo general se resalta (más de lo que usualmente se haría), porque es la que representa la campanada.

Sin embargo, hay excepciones: en algunos compases el compositor indica que se debe acentuar la segunda nota de los tresillos. Este procedimiento acrecienta la tensión, lo cual refuerza el gradual *crescendo* hasta el clímax. En el compás 24 --el punto culminante en *fortissimo*-- Rachmaninov indica este mismo procedimiento para el piano segundo, mientras que el piano primero ha de acentuar todos los acordes:



Excepto en este punto, se sugiere ejecutar las notas del acompañamiento del motivo principal con el sonido más aterciopelado posible.

4.4. Conclusiones

Rachmaninov fue quizá el último de los grandes compositores del romanticismo. *Fantaisie Tableaux* se inscribe plenamente en esa tendencia: es un magnífico ejemplo del romanticismo introvertido, como lo son también las poesías que inspiraron la obra.

Fantaisie Tableaux es una de las primeras obras de Rachmaninov, el Op. 5. Fue compuesta en 1893, cuando el compositor apenas tenía veinte años. En su juventud, Rachmaninov tuvo una fuerte influencia de Chaikovsky.

Fantaisie Tableaux refleja las tendencias de las suites durante el siglo XIX, que tenían una gran libertad en la forma, así como las obras de Schumann para piano, en las que este compositor unió piezas cortas por medio de ideas poéticas o programáticas. “Les Larmes” está inspirado en un funeral, las campanadas de la iglesia y un texto poético sobre las “lágrimas humanas que fluyen”.

Sin apartarse del romanticismo, “Les Larmes” es notable por su desarrollo armónico, consistente en acordes de novena (muchos de ellos novenas de dominante o novenas de dominante de dominante).



LEONARDO CORAL

1962 -

5. SUITE PARA PIANO A CUATRO MANOS

5.1. La vida de Leonardo Coral⁷⁶ (1962 -)

Leonardo Coral nació en la Ciudad de México el 6 de junio de 1962, el mayor de los dos hijos de Flaviano Coral Revelo y Elena García. Desde niño, estuvo siempre en contacto con las artes, siendo su padre un artista plástico integrante del Salón de la Plástica Mexicana y colaborador de David Alfaro Siqueiros en diversos murales. Desde niño, también, fue un ávido lector de cuantos libros cayeran en sus manos. Sin embargo, su formación musical no comenzó sino hasta la adolescencia, pues fue entonces que se abocó a estudiar el piano. Ese acontecimiento despertó en él su sensibilidad artística y su inmenso talento creador. Las ideas musicales, las melodías, no cesaban de surgir en su mente. Pasaba horas improvisando al teclado, para dar salida a su inspiración.

A los 18 años, ingresó a la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Allí, durante sus años formativos, tuvo la fortuna de estudiar con el compositor Federico Ibarra, hasta graduarse con mención honorífica al concluir sus estudios de licenciatura. También obtuvo mención honorífica en su tesis de la maestría, consistente en la composición del ballet sinfónico *Ciclo de vida y muerte*. Los sinodales del examen profesional reunieron a compositores mexicanos de gran prestigio: Alejandro Escuer, María Granillo (directora de la tesis), Federico Ibarra, Mario Lavista y Gabriela Ortiz.

Leonardo Coral ha compuesto 130 obras –la mayor parte de ellas sinfónicas o para música de cámara—de las cuales un centenar se ha estrenado. Su música se ha ejecutado en México y en todos los continentes del mundo.

Para promover su creación artística, Leonardo Coral ha recibido diversos apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Asimismo, en 2001 ingresó al Sistema Nacional de Creadores. Gracias a los apoyos recibidos su producción incluye, además de diversas obras para música de cámara, un concierto para flauta (*El jardín de las delicias*), su segundo concierto para piano, un concierto para violonchelo y, el más reciente, un concierto para clarinete y orquesta, que se estrena en 2013 en el Foro de Música Nueva. En este mismo año Coral terminará, con apoyo del Sistema Nacional de Creadores, su concierto

⁷⁶ La mayor parte de la información de esta sección está contenida en la página web del compositor (www.myspace.com/leonardocoral, consultado el 20/01/2013), en la información biográfica web de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos (www.sacm.org.mx/archivos/biografia.asp?offset=234, consultado el 02/02/2013), y en la entrevista electrónica realizada al compositor el 19/02/2013.

para violín y orquesta, dedicado a Hugo Ticciati. (Este violinista británico ha interpretado con el pianista israelí Michael Tsalka las *Piezas Fantásticas para violín y piano* de Coral en México, Francia, Suecia y China.)

Las principales orquestas y ensambles nacionales han estrenado y grabado sus obras sinfónicas y de cámara, por lo que existen ya diecinueve discos compactos con su música.⁷⁷ Entre los principales solistas que han interpretado sus conciertos para piano, guitarra y viola se encuentran Mauricio Náder, María Teresa Frenk, Juan Carlos Laguna, Gonzalo Gutiérrez, Krisztina Deli, y Omar Hernández-Hidalgo. Entre los artistas extranjeros, Michael Tsalka ha presentado obras suyas para piano solo en China, Suecia y Estados Unidos.

El compositor es un pianista sobresaliente y en algunas ocasiones presenta sus obras. Sin embargo, prefiere que su obra para teclado sea interpretada por excelentes músicos dedicados en cuerpo y alma a la ejecución. Recientemente fue invitado a Finlandia para el estreno de su obra para fortepiano *Constelaciones* (interpretada por Michael Tsalka en el Nordic Historical Keyboard Festival I) y, adicionalmente, se le pidió interpretar personalmente otras dos de sus piezas. Éstas, así como la obra *Constelaciones*, se pueden apreciar en YouTube.⁷⁸ Vale la pena mencionar que esta pieza recibió una crítica favorable del Oxford University Press: “Coral’s *Constelaciones* for fortepiano, delicate and rich with nuances, received its world première in an interpretation worthy of its stature by Michael Tsalka; I would gladly hear this piece performed again.”

A Leonardo Coral se le ha comisionado un gran número de obras, destacando entre ellas la obra sinfónica *Águila Real*, encargo de la Orquesta Filarmónica de la UNAM para conmemorar el Bicentenario de México como país independiente. El Nordic Historical Keyboard Festival le encargó una pieza llamada *Aforismos: 12 preludios para clavicordio*, la cual será estrenada por la finlandesa Anna Maria McElwain en agosto de 2013. El más reciente encargo, *Los cuatro puntos cardinales* (obra para flauta, oboe, cello y piano), es de la oboísta Carmen Thierry, con apoyo del CONACULTA. Se estrenará en abril, 2013.

⁷⁷ Se pueden mencionar, entre los *ensambles de cámara* que han interpretado sus obras: Ónix, Cuarteto Latinoamericano, Ensamble Nuevo de México, Cuarteto de la Ciudad de México, Cuarteto Arcano, La Camerata, Ensamble Cello Alterno, Trío Cuicacalli, Trío Coghlan, Dúo México con Brío, Schola Contorum, Trío Terraluz, y la Camerata de la Escuela Nacional de Música de la UNAM; y entre los *directores de orquesta* que han trabajado con su música: José Areán, Félix Carrasco, José Luis Castillo, Ildefonso Cedillo, Sergio Eckstein, Benjamín Juárez Ecvhenique, Juan Carlos Lomónaco, Luis Jaime Cortez, Jesús Medina, Rodrigo Macías, Carlos Miguel Prieto, Miguel Salmón Del Real, Bojan Sudjic, Antonio Tornero, Juan Trigos, Bartholomeus Van de Velde y Armando Zayas.

⁷⁸ El sitio en YouTube es: <http://www.youtube.com/user/leocoral?feature=watch> .

Leonardo Coral conserva una personalidad sencilla, noble y bondadosa, a pesar de haber obtenido numerosísimos reconocimientos y premios. Por mencionar alguno de éstos, fue acreedor al primer lugar en el Primer Concurso de Composición Sinfónica Melesio Morales, con la toccata *Máquina férrea* (2005). Entre otros premios destacados: fue ganador, en 2006, del Quinto Concurso de Composición para Orquesta Sinfónica Juvenil y, en 2007, obtuvo el Premio de Composición Sinfónica de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos (SACM), con la obra *Animales míticos*. En el ámbito internacional, en 2012 la obra *Constelaciones* para fortepiano obtuvo el tercer lugar en un concurso organizado por Geelwinck Museum, en Amsterdam.

El torrente de creación continúa. El compositor está entregado en cuerpo y alma a la música, la cual comparte con su esposa, la prestigiosa pianista María Teresa Frenk.

Actualmente, Leonardo Coral imparte clases y seminarios en su *alma mater*, la Escuela Nacional de Música de la UNAM, así como en el Centro Cultural Ollin Yolitzli. Además de tener amplios conocimientos como compositor experimentado, posee infinita paciencia y una gran claridad de expresión.

5.2. Contexto histórico y social

Durante toda su vida, Leonardo Coral ha vivido en la Ciudad de México: ciudad monstruosa pero vibrante y dinámica; presa de conflictos y contrastes sociales pero, también, llena de vida. La vivencia de la ciudad es fundamento del carácter de sus habitantes; no hay escapatoria posible. En la música del compositor, el dinamismo, los contrastes, la vitalidad, los ritmos vibrantes de la vida citadina están plenamente presentes. La complejidad de la Ciudad de México y, en general, la complejidad y sincretismo de México, han tenido una profunda influencia en la obra de Leonardo Coral.

Entre los grandes acontecimientos que han estremecido la ciudad durante la vida del compositor, resaltan los movimientos estudiantiles, el terremoto de 1985, y la violencia de la última década en la ciudad y en todo México.

Coral apenas era un niño pequeño cuando surgió el movimiento estudiantil de 1968. Desde la ventana del hospital donde se encontraba internado (por problemas de anginas), presenció una persecución y golpiza con garrochas desarmables a varios jóvenes estudiantes: una imagen muy fuerte para un niño de siete años. Esa vivencia es parte de los sucesos que se quedan en el subconsciente pero, en palabras del propio compositor, “no han tenido una

influencia directa en mi música. El amor por la música me vino como a los 15 años cuando empecé a tocar el piano que mi madre había comprado años antes. En general, mi infancia transcurrió feliz y tranquila bajo la protección de unos padres amorosos y responsables.”⁷⁹

Vivió el terremoto de 1985 cuando tenía 23 años. En aquel momento, la población se unió espontáneamente en una ola de solidaridad, para ayudarse unos a otros en circunstancias de vidas trastocadas y muerte. Quien haya vivido aquel episodio, no lo olvidará jamás. Forma parte de las emociones más íntimas de los ciudadanos. Aunque aquel episodio no ejerció una influencia directa en la música de Coral, tuvo que dejar una huella en la conformación de su personalidad.

Finalmente, no hay que olvidar que la violencia en México ha sido terrible en los últimos años. En junio de 2010, Leonardo Coral perdió a un gran músico y amigo: Omar Hernández-Hidalgo. Con él trabajó cuatro obras: *Visiones* para viola y piano, *Alucinaciones* para viola sola, *El espacio de lo intangible* para violín y viola, y el *Concierto para viola* que se presentó en el XXXII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, en mayo de 2010. A la semana siguiente, Omar fue secuestrado y asesinado. Nunca se supo qué fue lo que pasó. A Coral le atormenta la pregunta: “Por qué le sucedió esto a una persona tan talentosa, positiva, generosa e importante en la vida cultural de México?”

Estas vivencias son parte fundamental de la personalidad del compositor. Sin embargo, no han tenido tanta influencia en la creación artística de Coral, como su asociación con la comunidad artística e intelectual. Pese a todos los problemas de la vida en la ciudad, ésta goza de una intensa vida cultural y artística que ha permitido al compositor conocer las obras musicales de sus contemporáneos y también, relacionarse y darse a conocer en la gran comunidad de músicos y compositores. Gracias a esta interacción y las múltiples oportunidades para presentar conciertos, desde que Coral era muy joven se despertó un gran interés en su obra. Este interés se extiende ya a otras ciudades mexicanas y al ámbito internacional. Así se ha estrenado un centenar de sus obras, y no pasa una semana sin que se interprete alguna pieza suya.

En su creación artística, Leonardo Coral ha trabajado no sólo con músicos, sino con destacados escritores como Eusebio Ruvalcaba, Pura López Colomé, Roberto López Moreno y su hermano, Emilio Coral. De ellos ha tomado textos y poesías como base para sus composiciones musicales. Por ejemplo, su *Stabat mater* para voz, oboe y piano aprovecha un texto de Pura López Colomé. Algunos de los textos se presentan en el Anexo I.

⁷⁹ Entrevista electrónica al compositor, 19/02/2013.

Lo más significativo, según el compositor, es la herencia musical de los compositores del siglo XX. Su obra tiene una fuerte influencia de compositores mexicanos como Federico Ibarra, Silvestre Revueltas, Mario Lavista y José Pablo Moncayo. Federico Ibarra, especialmente, fue fundamental en su formación. “Él me dio una disciplina sólida en el oficio y me permitió ordenar mi sensibilidad y conocimiento. Es un gran maestro.”⁸⁰

También fue importante en su formación la música de otros grandes compositores del siglo XX, cuyo lenguaje musical conoció a profundidad guiado por Federico Ibarra: Debussy, Bartók, Scriabin, Stravinsky, Ravel, Ginastera.

Esencial, también, y de manera muy especial, es la sensibilidad artística que desarrolló Coral a través de las obras pictóricas de su padre. En el Anexo II se presentan reproducciones de éstas que inspiraron directamente algunas de las obras musicales del compositor. En sus propias palabras:

“Algo fundamental en mi música es el manejo del color y la textura. Tengo una relación muy directa con el arte pictórico. Desde niño estuve entre cuadros porque mi padre, Flaviano Coral, es artista plástico. El primer compositor que me fascinó cuando era adolescente fue Debussy y su manejo del color. Es peculiar que Debussy encontró su camino musical en gran parte gracias a los pintores impresionistas.

Mi subjetividad surge musicalmente a través de colores y texturas musicales ampliamente relacionadas con cuadros de mi padre. Mi cabeza es como una especie de mural introspectivo lleno de colores, planos y relieves diversos con una carga emocional intensa. Mi estilo musical es ecléctico con una amplia base impresionista.”⁸¹

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

5.3. Análisis de la obra

5.3.1. Tendencias en el estilo musical: la suite⁸²

En su origen, el término “suite” se aplicó a un grupo de obras instrumentales consistentes en danzas de carácter distinto, pero generalmente presentadas en la misma tonalidad. Desde el siglo XVI se comenzaron a juntar en una sola obra musical grupos de dos, tres o más danzas que se ejecutaban con ritmo y tempo distinto, por lo general en la misma tonalidad. El término “suite” se empezó a aplicar a un grupo de danzas a mediados de ese siglo, y se generalizó en el siglo XVII.⁸³

Fue en el periodo barroco (1600-1750) cuando la suite adquirió su mayor importancia, alcanzando su apogeo con las obras de G.F. Händel y J.S. Bach. En el siglo XVII, a partir de la obra de Johann Jakob Froberger (1616-1667), se estableció cierta secuencia estándar de danzas básicas provenientes de distintos países: *allemande* (alemana), *courante* (francesa), *sarabanda* (española) y *giga* (inglesa). Estas danzas podían ser complementadas (o a veces sustituidas) por otras danzas, como *minueto*, *gavota*, *passepied* o *bourrée*. Entre una danza y otra había contrastes de *tempo* y compás.⁸⁴

Casi todas las obras de este periodo se presentaban en la misma tonalidad o bien, en la tonalidad mayor y su relativa menor. La mayoría tenían forma binaria, con dos secciones aproximadamente iguales en tamaño. La primera sección solía terminar en la tonalidad dominante (o, cuando la tonalidad fuera menor, en la relativa mayor), y la segunda sección regresaba a la tónica. Ambas secciones se repetían.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la suite perdió su lugar de prominencia a favor de la sonata, la sinfonía y el concierto. Se le consideraba una forma obsoleta. Después, en el siglo XIX, se revivieron las suites, pero se dejaron de parecer a su contraparte barroca. Las danzas tradicionales se sustituyeron por una secuencia de danzas nacionales o folclóricas, o bien la “suite” se conformaba de piezas tomadas de un ballet, una ópera o alguna obra de tipo dramático, presentadas en arreglo para concierto.

⁸² La información que se presenta en esta sección proviene del artículo de Judith Nagley, “Suite”, *Oxford Companion to Music* y, para los siglos XIX t XX, el artículo de David Fuller, “Suite”, *Grove Music Online*, ambos en Oxford Music Online, Oxford University Press 2007-2013, www.oxfordmusiconline.com, consultados el 02/03/2013.

⁸³ Otros términos usados para la suite son “partita” y “ouverture”, especialmente en Alemania.

⁸⁴ Por ejemplo, la allemande es una danza pausada en compás de 4/4; la courante es una danza rápida en compás de 3/4; la sarabanda es una danza lenta en compás de 3/4; y la giga es una danza rápida que por lo general tiene compás de 6/8.

Aunque no les llamó “suites”, Schumann unió series de piezas cortas por medio de alguna idea poética o programática, en varias de sus obras musicales para piano (p.ej., *Papillons*, *Carnaval*, o *Kreisleriana*). Hubo quien comentara, como Beck: “¿Qué son estas obras, si no son suites?”⁸⁵ Esta idea y las dos tendencias mencionadas anteriormente dieron pie a una gran libertad en las suites del periodo romántico.

Saint Saens, por ejemplo, en 1866 compuso una “suite” para piano y cello que no está compuesto por danzas, sino de un prelude de movimiento perpetuo, una serenata, un *scherzo* (que sí evolucionó de la danza “minueto”), una romanza y un final. Después, compuso una suite para orquesta y otra para piano que incluyen danzas al estilo barroco; y su Suite Argelina de 1881 es una suite programática que consiste en un prelude, una rapsodia morisca, un ensueño nocturno y una marcha militar francesa.

Al surgir las tendencias del neoclasicismo en el siglo XX, la suite volvió a tener un papel importante. Según David Fuller, entre los autores que compusieron *suites à l'antique* se pueden mencionar Hindemith, Stravinsky, Schoenberg, Debussy y Respighi.⁸⁶ En otra vertiente, se compusieron suites de corte nacionalista, continuando la tradición de fines del siglo XIX que se aprecia en las obras de Grieg, Sibelius, Chaikovsky, Glazunov y Rimsky-Korsakov. También hay suites programáticas, como la obra sinfónica *Los Planetas*, de Gustav Holst. Sin embargo, lo que ha permitido a los compositores de los siglos XX y XXI lograr sus contribuciones más avanzadas y originales no es alguna forma definida para la suite, sino la plena libertad para conformar y unir piezas que se han de interpretar como un todo.

5.3.2. Estructura de la Suite para piano a cuatro manos de Leonardo Coral

La obra fue creada en 2001 por encargo del pianista Douglas Bringas, quien en 2002 la estrenó en México (con Claudia Córdova) y después, en Frankfurt, Alemania.

Es un magnífico ejemplo de la libertad contemporánea para construir una suite, a la vez que incorpora elementos de la suite antigua. Tres de los movimientos son danzas (la *Danza arcaica*, el *Vals* y la *Danza mexicana*). El segundo movimiento es un *Nocturno*.

⁸⁵ Citado por David Fuller, “Suite”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007-2013, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 02/03/2013.

⁸⁶ David Fuller, *ibid.*

La *Danza arcaica* es un movimiento modal monotemático:

Tema de la *Danza arcaica*



El tema se presenta cinco veces; inicialmente en La eólico, y después pasando por los modos Fa sostenido eólico, Mi dórico, Si dórico, Fa sostenido eólico, y terminando nuevamente en La eólico (con modulaciones pasajeras). Los cambios de modo no coinciden siempre con cada nueva presentación del tema.

En cada nueva presentación del tema hay variantes: se introduce nuevo material, hay cambios de registro del tema, cambios de modo o, en la sección media del movimiento, un desarrollo contrapuntístico, como puede observarse en el siguiente esquema:

Danza arcaica *Moderato cantabile*

Estructura (movimiento monotemático)	1ª presentación del tema		2ª presentación del tema	3ª presentación del tema (desarrollo contrapuntístico)	4ª presentación del tema	5ª presentación del tema	
	1ª parte	2ª parte					
Compases	1 - 16	17 - 29	30 - 56	57 - 88	89 - 124	125 - 133	
Modos	La eólico		Fa# eólico	Mi dórico	Si dórico	Fa# eólico	La eólico
Compases	1 - 29		30 - 53	53 - 61	62 - 68	69 - 111	112 - 133

El *Nocturno* también es un movimiento monotemático pero no es modal, sino bitonal. Es decir, la parte *primo* se ejecuta en una tonalidad (Do menor), mientras que a la parte *secondo* le corresponde otra tonalidad (Fa sostenido menor). El tema, comprendido entre los compases 1 y 7, se presenta siete veces, cada una con sus variantes rítmico-melódicas.

Tema del *Nocturno*



Se establece un diálogo del tema entre las partes *primo* y *secondo* en el que a veces el acompañamiento del tema se compone de acordes largos, arpeggios, notas repetidas, etcétera.

Este movimiento es el más lírico y expresivo de la obra. El esquema de su estructura es el siguiente:

Nocturno

Andante espressivo

Estructura (movimiento mono-temático)	1ª presentación del tema	2ª presentación del tema	3ª presentación del tema	4ª presentación del tema	5ª presentación del tema	6ª presentación del tema	7ª presentación del tema
Compases	1 – 7	8 – 13	14 – 19	20 – 23	24 - 28	28 - 33	34 - 42
Tonalidad Piano I	Do menor						
Tonalidad Piano II	Fa# menor						

El tercer movimiento, el *Vals*, es muy rápido pero también es de mucha expresividad. La estructura es de forma ternaria, ABA.

En la primera sección A se presenta el tema tres veces, y en cada presentación hay variantes. Por ejemplo, en la segunda presentación se invierten las voces de la mano derecha y la mano izquierda en la parte *primo*. En la tercera presentación la tonalidad pasa de Mi menor a Mi bemol menor, una región tonal lejana.

Tema de A



El tema de la sección B se presenta 2 veces, en Si bemol mayor y en Sol menor. En la segunda presentación la textura se vuelve más densa, la tonalidad pasa a la tonalidad relativa menor, se introduce material nuevo y hay cambios dramáticos de dinámica, llevando al clímax con un *fortissimo*.

Tema de B



Al final del movimiento vuelve a aparecer la sección A, pero con variantes rítmico-melódicas. La estructura del movimiento se presenta a continuación:

Vals

Allegro

Estructura	A			B		A
	1ª presentación del tema	2ª presentación del tema	3ª presentación del tema	1ª presentación del tema	2ª presentación del tema	
Compases	1 - 18	19 - 36	37 - 69	70 - 90	91 - 114	115 - 141
Tonalidades	Mi menor		Mi bemol menor	Si bemol mayor	Sol menor	Mi menor

El cuarto movimiento, la *Danza mexicana*, es bitonal y monotemático, como el segundo movimiento. Sin embargo, el contraste de carácter no podía ser mayor. La *Danza mexicana* es extremadamente rápida y enérgica. Tiene patrones rítmicos que se fundamentan en un compás de 6/8 y hemiolas, lo cual les da un fuerte sabor nacionalista.

Tema de la *Danza mexicana*



Cada una de las seis presentaciones del tema introduce cambios de tonalidad, cambios de textura, cambios en el acompañamiento, cambios de registro, inversión de voces, cambios de dinámica, e introducción de material nuevo (como por ejemplo, terceras en ritmo de 6/8 a gran velocidad, lo cual dota al movimiento de dificultades técnicas). Es el movimiento más complejo de la obra. El esquema de la estructura es el siguiente:

Danza mexicana

Allegro con brio

Estructura (movimiento mono- temático)	1ª presentación del tema	2ª presentación del tema	3ª presentación del tema	4ª presentación del tema		5ª presentación del tema	6ª presentación del tema		Coda
				1ª parte	2ª parte		1ª parte	2ª parte	
Compases	1 - 13	14 - 27	28 - 55	56 - 62	63 - 83	84 - 93	94 - 108	109 - 135	135 - 145
Tonalidad Piano I	Mi ^b mayor	Do menor	Mi ^b mayor	Fa mayor	Sol mayor	Mi ^b mayor	La ^b mayor (V / E ^b)	Mi ^b mayor	Do menor
Tonalidad Piano II	La mayor	Fa [#] menor	La mayor	Si mayor	Do [#] mayor	La mayor	Fa [#] menor (relativa menor de A)	La mayor	Fa [#] menor

5.3.3. Sugerencias para la interpretación de la obra

La suite combina los dos mundos de la creación musical de Leonardo Coral: uno lírico y expresivo, y el otro enérgico y violento. A veces sobresale más alguno de los dos temperamentos. Los primeros tres movimientos corresponden primordialmente al primero de estos mundos, el lírico y expresivo, y el último movimiento al segundo, el enérgico y violento. Esta caracterización deberá de ser tomada en cuenta para la interpretación.

Así, en la *Danza arcaica* y en el *Nocturno* es imprescindible lograr una expresividad *cantabile*. Para ello, las indicaciones de dinámica del compositor son una gran ayuda. El *Vals* es muy rápido, pero también requiere interpretarse con expresividad.

El último movimiento, la *Danza mexicana*, es rápido y además, enérgico; y esta expresión sólo se puede lograr evitando el *legato* no esté expresamente indicado por el compositor. Como acostumbra decir Coral a sus alumnos: si el compositor no indica una ligadura, lo que quiere es que los sonidos se escuchen de manera separada. Por lo mismo, es importante evitar el exceso de pedal.

En este movimiento, que lleva por nombre *Danza mexicana*, el compositor estableció como *tempo* 120 pulsos de negra con puntillo por minuto. Sin embargo, la ejecución pianística frecuentemente es más rápida, lo cual es aceptado por el compositor.

La obra de Leonardo Coral está formada por ritmos intrincados, que deberán ser ejecutados con precisión para asegurar la coordinación y armonía entre ambos pianistas. Esto es especialmente cierto en el último movimiento, donde el *tempo* es muy rápido y el riesgo de desfase es grande.

En los dos movimientos bitonales (el *Nocturno* y la *Danza mexicana*), el intérprete deberá tener en cuenta la intención del compositor: lograr un sonido integral fusionando las dos tonalidades. Es decir, no hay que yuxtaponer dos planos sonoros independientes, sino integrar el color del sonido bitonal.

Así, a la vez que cada pianista tiene que destacar los colores rítmico-melódicos de su parte, la colaboración entre ambos pianistas deberá hacerse desde una doble perspectiva: coordinar con precisión los ritmos e integrar el color armónico característico de los dos movimientos bitonales.

5.4. Conclusiones

En la *Suite*, Leonardo Coral recoge las principales tendencias musicales de fines del siglo XIX y el siglo XX, fusionándolas y transformándolas para crear un lenguaje propio. Como lo hicieron algunos de los compositores de ese periodo que más han influenciado a Coral, su obra tiene una base impresionista, tendiente al color modal.

Como en la práctica tradicional, la *Suite* se conforma con danzas. Al mismo tiempo, continuando con la tradición romántica, uno de los movimientos es un *Nocturno* y el último movimiento, la *Danza mexicana*, tiene un sabor nacionalista.

Es esencial en la música de Coral el color y la textura. El compositor concibe a sus obras musicales como si fueran cuadros, de manera similar al manejo del color sonoro en el impresionismo de Debussy o el color pictórico de los cuadros de su padre. En Coral, el color de las armonías se fundamenta en el cromatismo, en la sonoridad bitonal, y en un uso frecuente de séptimas y segundas; o bien, en un color modal, como en la *Danza arcaica*.

El ritmo y la melodía característicos del lenguaje musical de Coral refuerzan los colores y les dan la expresión emotiva que busca el compositor. A veces prestan a las obras una intensidad vigorosa, a veces una inspiración sensible y poética. En palabras del propio compositor:

“En mis obras hay principalmente dos mundos contrastantes y complementarios. Uno de ellos es enérgico y violento, con motivos cortos y ágiles tendientes al cromatismo. El otro mundo es lírico y cantábil, con melodías expresivas y texturas transparentes tendientes al color modal.”

CONCLUSIONES GENERALES

Los compositores considerados en este trabajo vivieron en distintos momentos del periodo desde el clasicismo vienés y su transición al romanticismo, hasta la música contemporánea del siglo XXI. Fueron dos siglos de grandes cambios. Hubo convulsiones históricas y sociales que transformaron la sociedad y se reflejaron en la música. Se perfeccionó el pianoforte hasta lograr la sonoridad del piano actual. Cambió la filosofía del arte: se conceptualizó la música como la forma más elevada para la expresión de las emociones. Se transformó la estética musical: la armonía evolucionó haciendo uso cada vez mayor del cromatismo. Con Debussy, se dejaron de lado las funciones tonales para crear ambientes sonoros y explorar el color armónico. Se recuperaron los modos que habían sido abandonados desde el surgimiento del sistema tonal. Éste se transformó radicalmente, y muchos compositores lo abandonaron por completo para incursionar en la atonalidad.

¿Cuál fue el impacto de estos cambios en la música de los compositores considerados en este trabajo?

La idealización de la lucha heroica por la libertad y la igualdad --herencia de la Ilustración y la Revolución francesa-- permeó la música de Beethoven. Se hace patente en obras como la *Sinfonía Eroica* o la obertura *Egmont*. Ejercieron una influencia igualmente grande en su música las circunstancias de su propia vida: su formación en el clasicismo vienés, su inserción en la vida aristocrática de la capital del imperio Habsburgo y el advenimiento de su sordera. Para algunos, la *Sonata Patética* representa el conflicto entre el hombre y su destino.

Schubert vivió un momento histórico único: el apogeo de la vida musical de Viena, unido al cambio que significó el creciente poder económico de la burguesía tras las guerras napoleónicas y el Congreso de Viena. Su música se destinó a los nuevos ámbitos musicales de la época, el concierto público y los salones privados. La *Fantasía en fa menor* es quizá la manifestación más elevada de sus más de setenta dúos para piano, idóneos para interpretarse en los salones o en las veladas musicales de los aficionados. La música de Schubert representa además la transición del clasicismo vienés hacia el romanticismo, surgido de la nueva concepción de la música como el arte de las emociones, de la expresión más íntima y sublime de los sentimientos.

Chopin, el “poeta del piano”, es el compositor romántico por excelencia. Para él, los eventos históricos significaron el exilio de su natal Polonia y su establecimiento definitivo en París. Allí, en un periodo de paz entre dos

revoluciones y con la restauración de la monarquía francesa, florecieron el arte y la cultura. Como músico, antes y después de salir de Polonia, Chopin se desenvolvía primordialmente en los salones intelectuales y aristocráticos; ambiente propicio para la expresión artística propia del romanticismo. El *Nocturno*, el *Preludio* y el *Estudio* analizados en este trabajo ejemplifican esa expresión: reflejan la tendencia a crear formas pequeñas, disminuir el uso de polifonía a favor de las melodías con acompañamiento, y explorar las nuevas sonoridades del piano. Chopin fue además muy innovador en la técnica pianística, en las estructuras formales y en la armonía, con su cromatismo característico.

La Revolución rusa significó el exilio de Rachmaninov y su emigración a Estados Unidos, pero la música considerada aquí -- “Les Larmes”, de la obra *Fantaisie Tableaux*-- fue creada antes de aquellos acontecimientos. Obra de la juventud del compositor, se inscribe plenamente en el romanticismo. Refleja la profunda influencia que tuvo Chaikovsky en Rachmaninov. Sin embargo, se trata de un romanticismo tardío. Rachmaninov incorporó muchas de las innovaciones de los compositores que le antecedieron: la libertad en la conformación de la suite, las armonías avanzadas, las disonancias exquisitas.

Al final del periodo bajo consideración surge en México la obra de Leonardo Coral. A inicios del siglo XXI, cuando fue compuesta la *Suite para cuatro manos*, el romanticismo desde hacía tiempo había cedido su lugar de preeminencia a otras tendencias musicales, con sus nuevas concepciones de la expresión artística. Con Debussy, la música se centró en la creación de ambientes sonoros, fundamentados en nuevos colores armónicos. Con Schoenberg, la música alcanzó la culminación del cromatismo y el abandono total del sistema tonal. Coral conoce esas tendencias y las incorpora a su música, pero desarrolla un lenguaje musical distinto. En la *Suite*, ese lenguaje característico del compositor aparece envuelto en ritmos exóticos, a veces nacionalistas; melodías evocativas de los anhelos más íntimos; e innovaciones en el color armónico que serían imposibles sin el desarrollo musical a lo largo del siglo pasado. La complejidad y el sincretismo de México, sus contrastes y su dinamismo, están presentes en la música de Leonardo Coral.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal y Gay, Jesús, *Chopin*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica N. 148, México, D.F., 1959.
- Beethoven. Ludwig van, *Beethoven's Letters*, con anotaciones del Dr. A.C. Kalischer, traducido con prefacio por J.S. Shedlock, Dover Publications, Inc., Nueva York, Estados Unidos, 1972. Edición y selección original de J.M. Dent & Sons, Ltd., Londres, 1926.
- Bertensson, Sergei, y Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, Estados Unidos, 2001. Primera edición, 1956.
- Bourniquel, Camille, *Chopin*, Evergreen Profile Book 8, Evergreen Books, Ltd., Nueva York, 1960.
- Chopin, Federico, *Chopin's Letters*, Dover Publications, Nueva York, 1988.
- Cole, Malcolm S. "Rondo", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007-2013, www.oxfordmusiconline.com , consultado el 01/02/2013.
- Coral, Leonardo, página en internet: www.myspace.com/leonardocoral
- Deutsch, O.E., *The Schubert Reader*, Nueva York, 1947.
- Drabkin, William, "Fantasia", *Oxford Music Online/Grove Music Online*, Oxford University Press, 2007-2012, www.oxfordmusiconline
- Fuller, David, "Suite", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007-2013, www.oxfordmusiconline.com , consultado el 02/03/2013.
- Harrison, Max, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, Bath Press Ltd., Bath, Gran Bretaña, 2006. Primera edición, 2005.
- Hedley, Arthur, "Chopin: The Man", en Alan Walker, ed., *The Chopin Companion*, WW Norton & Company Inc., Barrie & Rockliff (Barrie Books Ltd.), 1973.
- Hinson, Maurice, *At the piano with Chopin*, Alfred Publishing Co., EUA (s/l), 1986.

- Huneker, James, *Chopin, the Man and his Music*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1965.
- Jasiewicz, Krystof y Wandycz, Piotr S., "Partitioned Poland: From the Congress of Vienna to 1848," *Encyclopaedia Britannica Online*, www.britannica.com, consultado el 24/02/2009.
- Kerman, Joseph, et. al., "Beethoven, Ludwig van", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 02/11/2011.
- Kerst, Friedrich, y Henry Edward Krehbiel, comp., *Beethoven: the man and the artist, as revealed in his own words*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1964. Primera edición, 1905.
- Konen, Valentina, *Historia de la música universal [Istoria zarubezhnoj muzyki]*, vol. III, Moscú: Muzyka, 1976.
- Langley, Robin, "Field, John", en *Grove Music Online*, op. cit.
- Liszt, Franz, *Life of Chopin*, edición original 1863, traducción al inglés de Martha Walket Cook, Dover Publications, Inc., Nueva York, 2005.
- Martyn, Barrie, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Scolar Press, Gower Publishing Co., Brookfield, Vermont, 1990.
- Metzger, Heinz-Klaus, y Rainer Riehn (Dirs.), *Beethoven : El problema de la Interpretación*, Idea Books, S.A., de la traducción y la edición en lengua castellana, Cornellà del Llobregat, España, 2003. Primera edición en alemán, 1979.
- Michalowski, Kornel, y Samson, Jim, "Chopin, Fryderyk Franciszek", *Grove Music Online*, Oxford
- Mikuli, Carl, ed., "Frédéric Chopin", *Nocturnes and Polonaises*, Dover Publications, Inc., Mineola, Nueva York, Estados Unidos, 1998.
- Nagley, Judith, "Suite", *Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007-2013, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 02/03/2013.
- Newbould, Brian, *Schubert: the Music and the Man*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, Estados Unidos, 1997.
- Niecks, Friedrich, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, Echo Library, 2009.
- Norris, Geoffrey, "Rachmaninoff, Serge", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 28 de octubre, 2011.

Orga, Ates, *Chopin, his Life and Times*, Midas Books, Chapel River Press, Andover, Gran Bretaña, 2a. edición, 1978.

Osborne, Charles, *Schubert and his Vienna*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1985.

Randel, Don Michael, "Rondo", *The Harvard Dictionary of Music*, 4a edición, The Belknap Press del Harvard University Press, Cambridge, MA, 2003

Rink, John, *Chopin, The Piano Concertos*, Cambridge Music Handbooks, Cambridge U. Press, 1997.

Rosen, Charles, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2002.

_____, *Sonata Form*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1988.

_____, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1998.

Palmer, R. R., con la colaboración de Joel Colton, *A History of the Modern World*, 2a ed., Alfred A. Knopf, Nueva York, 1958.

Samson, Jim, "Romanticism", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press 2007 – 2013, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 12/04/2013.

Schiff, Andras, *Conferencias sobre las sonatas de Beethoven*, <http://audio.theguardian.tv/sys-audio/Arts/Culture/2006/11/09/pathetique.mp3>

Schonberg, Harold C., *the Great Pianists*, Victor Gollancz, Londres, 1974.

Searle, Humphrey, "Miscellaneous Works", en Alan Walker, ed., *The Chopin Companion, Profiles of the man and the musician*, W.W. Norton & Co., Nueva York, 1973.

Silverman, Robert, "The Beethoven Piano Sonatas", notas al programa de la colección de CDs, *Robert Silverman's Beethoven 32 Piano Sonatas*, Orpheum Masters, s/f.

Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos (SACM), "Biografía de Leonardo Coral", www.sacm.org.mx/archivos/biografia.asp?offset=234, consultado el 02/02/2013.

Stanley, Glenn, *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2000.

Taub, Robert, *Playing the Beethoven Piano Sonatas*, Amadeus Press, Milwaukee, WI, 2009. Primera edición 2002.

Tovey, Donald Francis, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, Londres, 1931.

Tucker, G.M., "Sonata rondo form", *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press 2007 – 2013, www.oxfordmusiconline.com , consultado el 16/02/2013.

Walker, Alan, ed., *The Chopin Companion, Profiles of the man and the musician*, W. W. Norton Co., Nueva York, 1973.

Webster, James, "Sonata form", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford U. Press 2007-2013, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 05/01/2013.

Weekley, Dallas A. y Nancy Arganbright, *Schubert's Music for Piano Four-Hands*, PRO/AM Music Resources, Inc., White Plains, Nueva York, 1990.

Winter, Robert, "Schubert, Franz", en *Grove Music Online*, Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 02/02/2009.

ANEXO I

SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO DEL RECITAL PÚBLICO

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

SONATA NO. 8 EN DO MENOR “PATÉTICA”, Op. 13

Nacido en Bonn, Alemania, Beethoven recibió sus primeras lecciones de música de su padre, un maestro severo y estricto. Dio su primer recital en Colonia cuando tenía siete años. No alcanzó la fama como niño prodigio pero, a los once años, consiguió ser asistente y alumno de composición del organista de la corte del príncipe elector. Con apoyos del conde Ferdinand von Waldstein, el joven Beethoven viajó a Viena, donde estudió con Haydn y después, con Salieri, Albrechtsberger y Schenk. Como pianista y compositor, tuvo un éxito casi inmediato en Viena, donde accedió a los círculos aristocráticos. Cuando apenas tenía unos 26 años aparecieron los primeros síntomas de la sordera; padecimiento que transformó al genio musical en un ser retraído y hosco, incapaz de tener una vida social. No por ello disminuyó su actividad creativa, que hacia el final de su vida culminó en obras como la Sinfonía No. 9, compuesta cuando la pérdida de audición era total.

La idealización de la lucha heroica por la libertad y la igualdad --herencia de la Ilustración y la Revolución francesa-- permeó la música de Beethoven. Ejercieron una influencia igualmente grande en su música las circunstancias de su propia vida: su formación en el clasicismo vienés, su inserción en la vida aristocrática de la capital del imperio Habsburgo y el advenimiento de su sordera. Para algunos, la *Sonata Patética* representa el conflicto entre el hombre y su destino. Fue compuesta en 1798, cuando Beethoven ya era consciente del avance de la sordera. Como escribió el compositor: “Agarraré al destino por el cuello; ciertamente no me destrozará por completo.”

La *Sonata Patética* de Beethoven se inscribe en el clasicismo vienés, siguiendo a compositores como Haydn y Mozart en lo que respecta a su estructura y la forma sonata del primer movimiento. Como corresponde a ese estilo, el principio de contraste está muy presente en la obra. No obstante, el estilo de Beethoven tiene innovaciones que debieron sorprender y asombrar al público de su época. Nunca antes se había escuchado una intensidad expresiva como la que se aprecia en obras como la *Patética*. Beethoven logró hacerlo aprovechando al máximo las posibilidades dinámicas que ofrecía el pianoforte, instrumento que en ese entonces se perfeccionaba notablemente. Además, la riqueza de texturas y articulaciones, los contrastes dinámicos y los nuevos sonidos y colores armónicos constituyen un cambio en el lenguaje musical que desembocaría en un nuevo estilo. Por ello Beethoven, que con Haydn y Mozart es uno de los grandes compositores del estilo clásico vienés, se considera también como la transición hacia el romanticismo.

Franz Schubert (1797 – 1828)

FANTASÍA EN FA MENOR PARA CUATRO MANOS, Op. 103, D 940

Entre los grandes compositores de la llamada “Primera Escuela de Viena”, Franz Schubert fue el único vienés. Allí vivió sus breves 31 años, con excepción de dos cortas estancias en Zseliz, Hungría, donde fue tutor de las hijas del Conde Johann Esterházy. Años después, Schubert dedicó la *Fantasia en fa menor* a Carolina, la menor de sus dos alumnas, tal vez por ser ella su amor imposible (como sostienen algunos de los biógrafos de este compositor).

Schubert mostró su prodigioso talento musical desde muy temprana edad. Recibió sus primeras lecciones de música de su padre y de su hermano mayor Ignaz, a quien muy pronto superó. Su maestro de violín, piano y canto Michael Holzer varias veces afirmó que jamás había tenido un alumno semejante: “Cada vez que intentaba enseñarle algo nuevo, él ya lo sabía. Con frecuencia lo miraba asombrado, en silencio.” A los once años ingresó al coro de la Capilla Real e Imperial, donde recibió la mejor educación musical posible. Participaba en el coro y aprendía piano, violín, y música de cámara. Su experiencia en la orquesta estudiantil le permitió dominar las técnicas orquestales y fue clave en su formación musical.

Schubert vivió un momento histórico único: el apogeo de la vida musical de Viena, unido al cambio que significó el creciente poder económico de la burguesía tras las guerras napoleónicas y

el Congreso de Viena. Su música se destinó a los nuevos ámbitos musicales de la época, el concierto público y los salones privados. La *Fantasia en fa menor* es quizá la manifestación más elevada de sus más de setenta dúos para piano, idóneos para interpretarse en los salones o en las veladas musicales de los aficionados. La música de Schubert representa además la transición del clasicismo vienés hacia el romanticismo, surgido de la nueva concepción de la música como el arte más sublime para la expresión de las emociones.

La *Fantasia* de Schubert, compuesta en el último año de vida del compositor, incorpora varios aspectos del nuevo estilo musical. La expresión y la forma son más libres, y Schubert explora las posibilidades dinámicas y virtuosas del piano. Así lo había hecho Beethoven, compositor que Schubert reverenciaba y usaba de modelo. La *Fantasia* está dotada de una gran expresividad, uno de los aspectos centrales que definen al romanticismo.

En esta obra Schubert favorece el uso de la línea melódica con acompañamiento, práctica común en el periodo romántico. Sin embargo, en la sección fugada del último movimiento, Schubert desarrolla aspectos contrapuntísticos usuales en las fantasías de periodos pasados.

Fryderyk Franciszek Chopin (1810 – 1849)

PRELUDIO EN RE BEMOL MAYOR, Op. 28, No. 15

NOCTURNO EN SI BEMOL MENOR, Op. 9, No. 1

ESTUDIO EN MI MAYOR, Op. 10, No.3

Desde muy temprana edad, fueron evidentes la afición de Chopin por la música y sus dotes para la improvisación. A los siete años, unos meses después de sus primeras clases de piano, Fryderyk publicaba su primera polonesa. Se le consideraba el sucesor de Mozart. En el Conservatorio, las evaluaciones de su maestro Jozef Elsner reconocían el talento excepcional de Chopin, nombrándolo “genio musical”.

La sublevación polaca contra el régimen autoritario ruso significó para Chopin el exilio y su establecimiento definitivo en París. Allí se abrió camino, más que como concertista, como compositor, profesor de piano e intérprete en las veladas musicales de los salones aristocráticos.

Chopin, el “poeta del piano”, es el compositor romántico por excelencia. Como músico, antes y después de salir de Polonia, Chopin se desenvolvía primordialmente en los círculos intelectuales y aristocráticos; ambiente propicio para la expresión artística propia del romanticismo.

Chopin compuso el *Nocturno*, Op. 9, y los *Estudios*, Op. 10, cuando apenas tenía 20 años, pero tenía ya una gran madurez como compositor. Era capaz de crear ambientes delicados y melancólicos, a la vez que comprendía perfectamente los grandes problemas técnicos y cómo superarlos. Un año antes, Schumann había comentado: “Fuera sombreros, señores -- ¡un genio!”

En el *Estudio en Mi mayor*, las dificultades técnicas y el virtuosismo se combinan con el lirismo de la melodía. Es notable en la obra de Chopin la tendencia hacia las melodías semejantes al canto de la voz humana, con ornamentación exuberante como en el *bel canto*, y con acompañamiento en vez de polifonía.

El *Preludio* en Re bemol mayor es muy posterior. Según George Sand, la amante de Chopin, fue creado durante la estancia de ambos en Mallorca. El carácter de la obra es de un nocturno, más que de un preludio. Es el único de los preludios de Chopin que no es monotemático; sin embargo, a lo largo de la obra se escucha el ritmo implacable de una nota repetida. George Sand describió las impresiones del compositor: “Se veía ahogado en un lago; gotas de agua pesadas y heladas le caían acompasadamente sobre el pecho; y cuando le hice que escuchase el ruido de las gotas de agua que, en realidad, caían acompasadamente sobre el tejado, negó haberlas oído.” La obra ha sido bautizada como el *Preludio de la gota de agua*”.

Sergei Rachmaninov (1873 – 1943)

FANTASÍA (FANTAISIE-TABLEAUX) PARA DOS PIANOS, “Les Larmes”, OP. 5

Entre los acontecimientos que forjaron la vida de Rachmaninov y tuvieron un gran impacto en su actividad creativa, se pueden mencionar las circunstancias de una familia aristocrática rusa venida a menos. Condujeron a la separación de los padres de Sergei y, más aún, a la separación del niño de sus padres. A los doce años, Rachmaninov ingresó al conservatorio de Moscú y recibió una rigurosa formación pianística en la casa y bajo la guía del maestro Zverev. Las tertulias domingueras en esa casa fueron ocasión para que el joven Sergei no sólo conociera a los grandes

músicos e intelectuales de su época, sino que además, aprendiera a ejecutar sus obras frente a ellos. Así, en sus años formativos, Rachmaninov logró tener una relación estrecha con Chaikovsky, cuya música le sirvió de modelo.

Después de un desacuerdo con el maestro Zverev, lo recogieron sus tíos Satin. A partir de entonces Rachmaninov llevó una vida aristocrática nuevamente, gracias a sus tíos que además, fueron los padres de su futura esposa. Esa vida terminaría con la Revolución rusa de 1917 y el exilio de los Rachmaninov en Estados Unidos.

Como su *opus* lo indica (Op. 5), *Fantaisie Tableaux* fue una de las primeras obras de Rachmaninov al terminar sus estudios en el conservatorio. Según el propio compositor, “*Les Larmes*”, el tercer movimiento de la obra, fue inspirada por las campanas que escuchó durante un funeral en el monasterio de Novgorod.

“*Les Larmes*” se fundamenta en un solo motivo musical: cuatro notas descendentes que representan campanadas. En palabras de Rachmaninov: “Cuatro notas plateadas de gran alcance, envueltas en un acompañamiento siempre cambiante tejido alrededor de ellas.” La música tiene un largo *crescendo*: la tensión emocional crece paulatinamente, hasta culminar en un gran clímax que luego se disuelve en un lamento introspectivo. Al final hay una breve marcha: una marcha fúnebre, puesto que la obra se inspiró en un funeral.

La obra se conoce también como la Suite No. 1, pero es más apropiado el título que le puso Rachmaninov: *Fantaisie Tableaux*. Se trata de una fantasía libre para dos pianos, en la que cada uno de los cuatro movimientos desarrolla una imagen musical derivada de algunos textos poéticos. El que corresponde al tercer movimiento, “*Les larmes*”, es un texto de Tiútchev:

“Lágrimas, lágrimas humanas, fluyen más allá de lo describable,
Temprano y tarde, en la oscuridad, inadvertidas...”

Leonardo Coral (1962 -)

SUITE PARA PIANO A CUATRO MANOS

Desde niño, Leonardo Coral estuvo siempre en contacto con las artes, siendo su padre un destacado artista plástico. Sin embargo, su formación musical no comenzó sino hasta la adolescencia, cuando se abocó a estudiar el piano. Ese acontecimiento despertó en él su sensibilidad artística y su inmenso talento creador. A los 18 años ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde se graduó con mención honorífica al concluir sus estudios de licenciatura y maestría.

Leonardo Coral ha compuesto 130 obras, de las cuales un centenar se ha estrenado. Su música se ha ejecutado en México y alrededor del mundo. Las principales orquestas y ensambles nacionales han estrenado y grabado sus obras, y existen ya 19 discos compactos con su música.

Leonardo Coral conserva una personalidad sencilla, noble y bondadosa, a pesar de haber obtenido numerosísimos reconocimientos y premios. Fue acreedor al primer lugar en el Primer Concurso de Composición Sinfónica Melesio Morales, con la toccata *Máquina férrea* (2005). Entre otros premios destacados, fue ganador, en 2006, del Quinto Concurso de Composición para Orquesta Sinfónica Juvenil. En 2007 obtuvo el Premio de Composición Sinfónica de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos (SACM), con la obra *Animales míticos*. En el ámbito internacional, en 2012 la obra *Constelaciones* para fortepiano obtuvo el tercer lugar en un concurso organizado por Geelwinck Museum, en Amsterdam.

En la *Suite para cuatro manos*, el lenguaje característico del compositor aparece envuelto en ritmos exóticos, a veces nacionalistas; melodías evocativas de los anhelos más íntimos; e innovaciones en el color armónico que serían imposibles sin el desarrollo musical a lo largo del siglo pasado. Es esencial en la música de Coral el color y la textura. El compositor concibe a sus obras musicales de manera similar al manejo del color sonoro en el impresionismo de Debussy o el color pictórico de los cuadros de su padre. En la *Suite*, el color armónico se fundamenta en el cromatismo, la sonoridad bitonal y, en la *Danza arcaica*, un color modal.

El ritmo y la melodía característicos del lenguaje musical de Coral refuerzan los colores armónicos y les dan la expresión que busca el compositor. A veces prestan a las obras una intensidad vigorosa, a veces una inspiración sensible y poética. En palabras del propio compositor: “En mis obras hay principalmente dos mundos contrastantes y complementarios. Uno de ellos es enérgico y violento, con motivos cortos y ágiles tendientes al cromatismo. El otro mundo es lírico y *cantabile*, con melodías expresivas y texturas transparentes tendientes al color modal.”

ANEXO II

OBRAS PICTÓRICAS Y TEXTOS POÉTICOS QUE INSPIRARON ALGUNAS DE LAS COMPOSICIONES DE LEONARDO CORAL

Las obras pictóricas y los textos que se presentan en este Anexo fueron elegidos por Leonardo Coral durante una entrevista hecha con motivo de la realización de este trabajo, el 19 de febrero de 2013. Las explicaciones sobre la manera en que las obras influyeron en su música también son suyas.

I. OBRAS PICTÓRICAS



La huella

Flaviano Coral, 1989

Óleo sobre tela

100 X 70 cms.

Colección particular del artista

Este cuadro inspiró el ballet sinfónico *Ciclo de vida y muerte*. La idea es simbolizar el “eterno retorno de lo idéntico”. La obra sinfónica de alguna manera representa el mundo visceral y enérgico del compositor. Como la obra pictórica, el ballet es la imagen de ese espacio intemporal, mítico y primigenio. Representa la dialéctica entre la vida y la muerte en su eterno devenir y, por tanto, en la dialéctica vital de la existencia misma: el día y la noche, el amor y el odio, la dureza y la suavidad, el hombre y la mujer, la tensión y la relajación, la lejanía y la cercanía, la humedad y la sequedad, la guerra y la paz. En la obra musical la

figura del Chamán es fundamental, pues es depositario de la relación entre el ser humano y las fuerzas divinas.

Un ejemplo conceptual del “eterno retorno de lo idéntico” es la peregrinación ritual que año con año realizan los indígenas huicholes desde Nayarit a Virikuta, en San Luis Potosí. Para ellos, este desierto es territorio sagrado, porque es el lugar de la creación del mundo. Leonardo Coral recibió una profunda y alucinante impresión durante una excursión a pie al lugar con su hermano y unos amigos.

El ballet surgió a raíz de los seminarios *Música, mitología y ritual* y *Culturas musicales de México*, que el Dr. Gonzalo Camacho impartió en el posgrado de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.



Cósmico

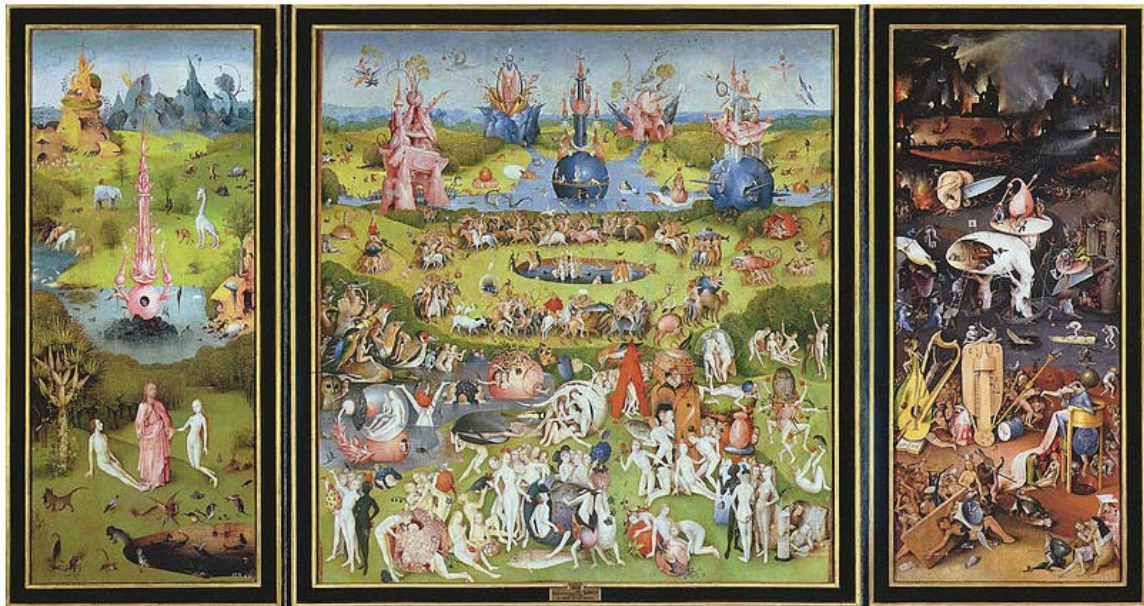
Flaviano Coral, 1979

Óleo sobre tela

107 X 82 cms.

Colección particular de Leonardo Coral

Esta imagen se utilizó para la portada del disco compacto de Leonardo Coral, *Resonancias Nocturnas*. El cuadro es la imagen del mundo *cantabile* y expresivo del compositor; un mundo suave y diáfano.



El jardín de las delicias

El Bosco, hacia 1480-1490

Pintura al óleo sobre tabla • Renacimiento

220 cm (panel central) × 386 cm (panel centra)

Museo del Prado, Madrid, España

Desde niño, Leonardo Coral ha tenido una obsesión con las imágenes de este tríptico, que son además la inspiración de su concierto para flauta y orquesta. (En 2013, el concierto todavía no se ha estrenado.) Al compositor siempre le fascinó ese jardín surrealista y mágico con una fuerte carga erótica, así como la parte del infierno, que es aterradora.

Coral tuvo la oportunidad de ver la obra pictórica en el Museo del Prado. Es un biombo de más de dos metros de altura en forma de libro, en cuyas tapas está el Génesis.

II. TEXTOS POÉTICOS LATINOAMERICANOS

Un viaje

Siete piezas para soprano, flauta y piano.

Textos de:

Leticia Herrera

Roberto López Moreno

José Juan Tablada

Emilio Coral

Carlos Pellicer

Jaime Torres Bodet

Vicente Huidobro

SISTEMA NACIONAL DE CREADORES

FONCA

MÉXICO, 2007

I. De cómo llegué aquí

Soñaba que soñaba y ensueños desperté.
Entonces me atrapó la realidad.

II. Silogismo

Al árbol le brotan ramas,
a las ramas les nacen alas.
Los árboles vuelan.

III. Remanso

Las espumas del río se arremansan
y entre las piedras fingen
grandes esponjas blancas...

IV. Tómate tu tiempo

Tómate tu tiempo...pués sólo las manecillas del reloj
de pecho entenderán tu canto.

V. Tus besos

Que se cierre esa puerta
que no me deja estar a solas con tus
besos.

VI. Paz

No nos diremos nada. Cerraremos las puertas.
Deshojaremos rosas sobre el lecho vacío
y besaré, en el hueco de tus manos abiertas
la dulzura del mundo, que se va, como un río...

(Leticia Herrera, *Rielar*, Capítulo 80)
(Roberto López Moreno, *Ciega Luz*)
(José Juan Tablada, *Color de hierba*)
(Emilio Coral, fragmento de *Carátula*)
(Carlos Pellicer, fragmento de *La puerta*)
(Jaime Torres Bodet)

VII. Fin de viaje

Así es el viaje primordial y sin pasaje
El viaje instructivo y secreto
En los corredores del viento

(Vicente Huidobro, fragmento de *Poema funerario*)

Un viaje
Leonardo Coral
para soprano, flauta y piano

ANEXO III

PARTITURAS DE LAS OBRAS

Ludwig van Beethoven

SONATA NO. 8 EN DO MENOR “PATÉTICA”, Op. 13⁸⁷

⁸⁷ Accesado Junio 2013 de http://www.classicpianosolos.com/page/download.php?id=298&pop=228&n=../sheetmusic/beethoven/sonata/op13_no8.pdf

SONATE

(Pathétique) Op.13.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Grave.

8.

Attaca subito l' Allegro:

Allegro di molto e con brio.

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*sf*) dynamic, and then a crescendo (*cresc.*). The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Second system of the musical score. The right hand continues with piano (*p*) and fortissimo (*sf*) dynamics, and a crescendo (*cresc.*). The left hand maintains its accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with piano (*p*) and fortissimo (*sf*) dynamics. The left hand continues with piano accompaniment. The system ends with a fermata.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with fortissimo (*sf*) dynamics and a crescendo (*cresc.*). The left hand provides accompaniment. The system ends with a fermata.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with fortissimo (*sf*) dynamics and a crescendo (*cresc.*). The left hand provides accompaniment. The system ends with a fermata.

Sixth system of the musical score. The right hand has a melodic line with fortissimo (*sf*) dynamics and a piano (*p*) dynamic. The left hand provides accompaniment. The system ends with a fermata.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (sf, rf, decresc., pp, cresc.), articulation (accents, slurs), and fingerings (1-5). The first system starts with a forte (sf) dynamic. The second system continues with sf. The third system also features sf. The fourth system introduces a rinforzando (rf) dynamic. The fifth system includes a decrescendo (decresc.) leading to a pianissimo (pp) dynamic. The sixth system features a crescendo (cresc.) dynamic. The seventh system concludes the piece with a final flourish.

The musical score is arranged in seven systems, each with a treble and bass staff. The first system features a bass line with a 'cresc.' marking and a treble line with 'sf' dynamics. The second system includes 'sf' and 'fp' markings. The third system shows a melodic line in the treble and a bass line. The fourth system has a 'p' marking in the treble and a 'cresc.' in the bass. The fifth system features a 'p' marking in the treble and a 'cresc.' in the bass. The sixth system has 'cresc.' markings in both staves. The seventh system includes 'cresc.' markings in both staves. The score is filled with complex musical notation, including chords, arpeggios, and various fingerings.

Adagio cantabile.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several slurs and phrasing marks throughout. In the sixth system, there is a *cresc.* (crescendo) marking in the bass staff and a *p* (piano) marking in the treble staff. The score concludes with a final chord in the bass staff.

This page of musical notation is divided into seven systems, each containing two staves (treble and bass clef). The music is written in B-flat major (two flats).

- System 1:** Features a complex bass line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). Dynamic markings include *pp* and *p*.
- System 2:** Continues the bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Dynamic markings include *p*.
- System 3:** Shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with slurs and fingerings (2, 3, 3, 3, 3, 1). Dynamic marking is *pp*.
- System 4:** Features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with slurs and fingerings (3, 2, 1, 5). Dynamic markings include *cresc.*, *sf*, and *sf*.
- System 5:** Shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with slurs and fingerings (5, 3, 2, 1, 4, 4, 5, 4). Dynamic markings include *sf*, *fp*, *decresc.*, and *pp*.
- System 6:** Features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with slurs and fingerings (2, 3, 2, 1, 4, 4, 3). Dynamic markings include *pp*.

5/4

cresc.

p

pp

5 4 3 2 1 2

5 4 1 2

2 1 3 2 1 3

1 2 3 4

2 3 4 5

3 2 1 3

3 2 1 3 2 1

3 1 2 3 2 1 3 2 1

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piece features intricate technical passages with many triplets and slurs. Dynamic markings include *dolce*, *cresc.*, *p*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets or sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Dynamics include *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). The score features several ornaments, including mordents and grace notes. The piece concludes with a *p* dynamic in the final measure.

The image displays a page of piano sheet music, numbered 158. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance markings such as *cresc.*, *f*, and *ff* are used throughout. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The bottom of the page contains the publisher's name 'Edition Peters.' and the number '9452' above the page number '132'.

8 4 5 8 4 2 1 5 4 1 3 3 1 4 3 1 3 4 3 2

ff *p*

1 4 1 1 4 3 4 2 1 3 4 2 3 2

1 2 4 3 4 3 4 2 3 5

2 2 1 4 5 8 2 1 4 5 8 2 1 3 4 2

4 1 3 2 5 3 3 1 2 5 8

5 1 2 1 1 1 3 1 3

sf *p dolce*

4 3 5 2 4 3

4 1 3 5 1 3 1 4 2 3 5 1 5 1 4 2

2 4 3 3 5 2 5 4

cresc.

3 4 4 4 4 1 3 4 3 1 3 2 3

3 3 3 1 2

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). Performance markings include 'calando' (ritardando) and 'cresc.' (crescendo). The piece concludes with a double bar line.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking, leading to a fortissimo (*ff*) section. The second system continues with *sf* dynamics and another *cresc.* marking. The third system features *sf* dynamics and includes a *rit.* (ritardando) marking. The fourth system is marked *ff*. The fifth system starts with a fortissimo (*f*) dynamic and ends with a *decresc.* (decrescendo) marking. The sixth system begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes numerous slurs, ties, and fingering numbers (1-5) for both hands. The bass line often features octaves and complex rhythmic patterns, while the treble line has more melodic and technically demanding passages.

Franz Peter Schubert

**FANTASÍA EN FA MENOR PARA CUATRO MANOS,
Op. 103, D 940⁸⁸**

⁸⁸ Accedido Junio 2013 de http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP54949-PMLP20830-Schubert_Werke_Breitkopf_Serie_9_No_84_Op_103.pdf

Phantasie

(in F moll)

für das Pianoforte zu vier Händen componirt

Schubert's Werke.

von

Serie 9. No 24.

FRANZ SCHUBERT.

(Erschien als Op.103.)

Allegro molto moderato.

Secondo.

The musical score is written for four hands on two staves per hand. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left. The second system introduces a trill (*tr*) in the right hand. The third system continues with trills in both hands. The fourth system features a trill in the right hand and a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The fifth system has trills in both hands. The sixth system starts with a fortissimo (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The seventh system begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a first ending bracket (1).

Phantasie

(113) 3

(in F moll)

für das Pianoforte zu vier Händen componirt

von

FRANZ SCHUBERT.

(Erschien als Op.103.)

Schubert's Werke.

Serie 9. N^o 24.

Primo.

Allegro molto moderato.

1 p

8.....

8.....

cresc. p cresc. sfp

p f pp

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, often appearing as chords or dyads.

The second system continues the piece. The upper staff features a more active melodic line with some triplets. The lower staff has a steady bass line. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *sfz*.

The third system shows a continuation of the musical themes. A prominent *sf* dynamic marking is present in the lower staff.

The fourth system includes dynamic markings of *f* and *p*, indicating a change in volume.

The fifth system features a *pp* dynamic marking, indicating a very soft passage.

The sixth system includes a *cresc.* marking, showing a gradual increase in volume.

The seventh system features multiple *sf* dynamic markings and concludes with a triplet figure in the upper staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a bass line with similar rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece. It features a trill (tr) in the upper staff. The lower staff has dynamic markings of *f* and *sf*. There are also triplet markings (3) in the upper staff.

The third system shows a continuation of the melodic and bass lines. The key signature changes to two flats (Bb, Eb).

The fourth system includes dynamic markings of *sf* and *p*. There are also markings for *p* with a wedge indicating a crescendo or decrescendo.

The fifth system begins with a piano marking of *pp*. The music continues with complex rhythmic patterns in both staves.

The sixth system includes a *cresc.* marking. Dynamic markings of *f* and *sf* are present. There are also markings for *sf*.

The seventh system concludes the page with a dynamic marking of *sf*. The music ends with a final chord in the lower staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some chromaticism. The bass staff provides a supporting line with fewer notes.

Second system of musical notation, including dynamic markings *ff*, *p*, and *pp*. The treble staff continues with a dense melodic texture, while the bass staff has a more sparse accompaniment.

Third system of musical notation, showing a change in key signature to three flats (B-flat major/D minor). The melodic line in the treble staff continues with similar rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, featuring a *pp* dynamic marking. The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, including a triplet marking *3*. The treble staff features a triplet of sixteenth notes, while the bass staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation, including a *dimin.* dynamic marking. The treble staff has a melodic line with some chromaticism, and the bass staff has a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation, including *ppp* and *cresc.* dynamic markings. The treble staff has a melodic line with some chromaticism, and the bass staff has a steady accompaniment.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *sf p* (sforzando piano). A dotted line with the number '8' above it spans across the first six measures of the upper staff.

The second system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with chords. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the first measure of the upper staff.

The third system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many slurs and accents. The lower staff continues the bass line with chords and eighth-note accompaniment.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking of *pp* is present in the second measure of the upper staff.

The fifth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with chords and eighth-note accompaniment.

The sixth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with chords and eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *dimin.* (diminuendo), *ppp* (pianississimo), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

Largo.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The first system includes the tempo marking "Largo." and the dynamic marking "ff ben marcato". The score features various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and dynamic markings including "sf", "pp", "cresc.", and "f". The notation includes bass clefs, treble clefs, and various rhythmic values and articulations.

The first system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains several triplet markings over eighth notes. The lower staff is also in bass clef and features a *ff* dynamic marking. The key signature has two sharps (F# and C#).

The second system continues the two-staff arrangement. It features intricate rhythmic patterns and articulation marks such as accents and slurs. The key signature remains two sharps.

Allegro vivace.

The third system begins with a 3/4 time signature. The upper staff is in bass clef and contains a *f* dynamic marking. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment. The key signature is two sharps.

The fourth system has two staves. The upper staff is in treble clef and contains a *p* dynamic marking followed by a *f* dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a *p* dynamic marking. The key signature is two sharps.

The fifth system has two staves. The upper staff is in treble clef and contains a *p* dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a *p* dynamic marking. The key signature is two sharps.

The sixth system has two staves. The upper staff is in treble clef and contains a *p* dynamic marking and a *cresc.* marking. The lower staff is in bass clef and contains a *p* dynamic marking. The system concludes with first and second endings. The key signature is two sharps.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The lower staff features a rhythmic accompaniment with triplets and accents. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Allegro vivace.

The second system, marked **Allegro vivace**, continues with two staves. The tempo and mood are more energetic. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a steady accompaniment. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The key signature remains three sharps. The system concludes with a first and second ending, with the instruction *crese.* (crescendo) written below the notes.

p *f* *p* *f* *p*

cresc. *f*

cresc.

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *p* *p* *p*

f *f*

p *p*

1. 2.

The musical score is written for a single instrument, likely a violin or flute, in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of seven systems of two staves each. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). There are also markings for *s.* (sordina) and *b* (basso). The score features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The piece concludes with a first and second ending.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in D major. The first measure is marked *pp* and contains a first finger fingering (*1*). The second measure is marked *fp*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation. The first measure is marked *f* with an accent (>). The system ends with a double bar line and repeat dots.

Third system of musical notation. The first measure is marked *cresc.*. The second measure is marked *ff*. The third measure is marked *pp* and contains a first finger fingering (*1*). The system ends with a double bar line and repeat dots.

Fourth system of musical notation. The first measure is marked *f* with an accent (>) and contains a fourth finger fingering (*4*). The second measure is marked *p*. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Fifth system of musical notation. The first measure is marked *ff*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Sixth system of musical notation. The first measure is marked *f*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Con delicatezza.

pp fp

f

cresc. - ff pp

f p

ff

p

f p

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff features a more active accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the bass staff.

Third system of musical notation. The bass staff shows a sequence of dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano). The treble staff continues with melodic development.

Fourth system of musical notation. The bass staff includes a *cresc.* (crescendo) marking followed by a *f* (forte) marking. The treble staff continues with melodic and harmonic progression.

Fifth system of musical notation. The bass staff continues with a steady accompaniment, and the treble staff features a more complex melodic line with some grace notes.

Sixth system of musical notation. The bass staff features a *cresc.* (crescendo) marking followed by four *sf* (sforzando) markings. The treble staff continues with melodic development.

Seventh system of musical notation. The bass staff includes *sf* (sforzando) markings, a *p* (piano) marking, and a *decresc.* (decrescendo) marking. The treble staff continues with melodic and harmonic progression.

First system of musical notation, consisting of two staves. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic marking.

Third system of musical notation, consisting of two staves. It includes dynamic markings of *f* and *p* in both staves.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. It includes an 8-measure rest in the upper staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. It includes a crescendo (*cresc.*) and several fortissimo (*sf*) dynamic markings.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. It includes fortissimo (*sf*) and piano (*p*) dynamic markings, as well as an 8-measure rest in the upper staff.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various dynamics: *p* (piano) at the beginning, *f* (forte) in the middle, and *f* (forte) at the end. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). The upper staff features a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

Tempo I.

Fifth system of musical notation, marked *Tempo I.* Dynamics include *sf* (sforzando), *f* (forte), and *p* (piano). The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with slurred eighth notes, and the left hand has some rests. A forte (*f*) dynamic marking is used in both hands.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamics include forte (*f*), crescendo (*cresc.*), fortissimo (*ff*), and another crescendo (*cresc.*). There are also markings for eighth notes (8) and sixteenth notes (16).

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamics include forte (*f*), fortissimo (*ff*), and piano (*p*). A first ending bracket (1) is shown. The tempo marking "Tempo I." is present.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamics include piano (*p*) and accents (>).

Secondo.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and trills. Dynamic markings are used throughout, including *f*, *sf*, *pp*, and *p*. The score concludes with a *cresc.* marking in the final system.

8

cresc. *p* *cresc.*

fp *f* *pp*

tr *f*

f *p*

3

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The first system shows a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system includes a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with a *cresc.* marking in the upper staff and a *f* marking in the lower staff. The third system features a grand staff with *sf* markings in both staves. The fourth system continues with *sf* markings. The fifth system has *sf* markings in both staves. The sixth system features a *ff* marking in the upper staff. The seventh system also features a *ff* marking in the upper staff. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/2. The music begins with a whole rest in the upper staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the lower staff.

The second system continues the piece. It features a *cresc.* (crescendo) marking in the lower staff, followed by a dynamic marking of *f* (forte). The music includes various rhythmic patterns and some slurs.

The third system shows further development of the musical themes. It includes a variety of note values and rests, maintaining the 2/2 time signature and three-flat key signature.

The fourth system is marked with a dotted line above the upper staff. It features a series of repeated notes in the upper staff, with dynamic markings of *sf* (sforzando) appearing in the lower staff.

The fifth system continues the *sf* dynamic markings. The music consists of chords and moving lines in both staves, with a dotted line above the upper staff.

The sixth system includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the lower staff. The music features complex chordal structures and melodic fragments.

The seventh system concludes the page with *sf* dynamic markings. It features a final series of chords and melodic lines in both staves.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations and dynamics:

- System 1:** Features a complex melodic line in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand.
- System 2:** Includes a dynamic marking of *p* (piano) in the left hand.
- System 3:** Shows a crescendo in the left hand, with dynamic markings *f* (forte) and *ff* (fortissimo).
- System 4:** Contains triplets in both hands and a dynamic marking of *sf* (sforzando).
- System 5:** Features a dynamic marking of *sf* and a crescendo in the left hand, ending with a first ending bracket labeled *1* and a dynamic marking of *p*.
- System 6:** Includes a dynamic marking of *sf* and a crescendo in the left hand.
- System 7:** Concludes with dynamic markings of *ff*, *cresc.*, *p*, *ff*, and *p*.

This musical score is for the first system of a piece, labeled 'Primo.' and numbered '(135) 25'. It consists of seven systems of two staves each, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation includes various dynamics such as *sf*, *p*, *cresc.*, *ff*, *sf*, *sf*, *cresc.*, *ff*, *cresc.*, *ff*, *cresc.*, and *ff*. There are also markings for *3* (triplets) and *2* (second endings). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dense chordal textures. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Fryderyk Franciszek Chopin

PRELUDIO EN RE BEMOL MAYOR, Op. 28, No. 15⁸⁹

⁸⁹ <http://www.mutopiaproject.org/ftp/ChopinFF/O28/Chop-28-15/Chop-28-15-let.pdf>

Prelude 'Raindrop'

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)
Op. 28, No. 15

Sostenuto
con espressione e semplice

The image displays the musical score for Chopin's Prelude 'Raindrop' in E-flat major, Op. 28, No. 15. The score is presented in four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo and mood are indicated as 'Sostenuto con espressione e semplice'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The piece features a characteristic 'raindrop' motif in the bass clef, consisting of a steady eighth-note accompaniment. The right hand plays a melody of dotted half notes, with some passages including sixteenth-note runs. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* and *sfz*. Measure numbers 5, 9, and 13 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Musical score for measures 17-20. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/2 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final note. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third measure.

Musical score for measures 21-24. The right hand continues the melodic development with slurs and a fermata. The left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the second measure.

Musical score for measures 25-28. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor) starting in measure 25. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a steady accompaniment. The instruction *Poco più animato* is written above the staff. The instruction *sotto voce* is written below the right hand staff. The instruction *una corda* is written below the left hand staff.

Musical score for measures 29-33. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a steady accompaniment with chords. A dynamic marking of *p* is present in the first measure.

Musical score for measures 34-37. The right hand continues the sixteenth-note pattern. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the first measure, followed by a *cresc.* (crescendo) marking. The instruction *tre corde* is written below the left hand staff.

39

ff

dim.- - -

This system contains measures 39 through 43. The right hand features a dense texture of sixteenth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic starts at fortissimo (ff) and ends with a decrescendo (dim.) over a whole rest.

44

p

una corda

This system contains measures 44 through 48. The right hand continues with sixteenth-note chords, and the left hand has a more varied accompaniment. The dynamic is piano (p), and the instruction 'una corda' is written below the staff.

49

p cresc.-

tre corde

This system contains measures 49 through 53. The right hand has sixteenth-note chords, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is piano (p) with a crescendo (cresc.) marking. The instruction 'tre corde' is written below the staff.

54

ff

This system contains measures 54 through 58. The right hand features sixteenth-note chords, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is fortissimo (ff).

59

fz

dim.- - -

p

166

This system contains measures 59 through 63. The right hand has sixteenth-note chords, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic starts at fortissimo (fz), decrescendos (dim.) over a whole rest, and then returns to piano (p). The number '166' is written below the staff.

63

Measures 63-66. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 63 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 64-66 are marked *p* and feature a complex texture with multiple voices in both hands, including some notes with a *rit.* marking.

67

Measures 67-70. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 67 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 68-70 are marked *p* and *f* respectively, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

71

Measures 71-74. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 71 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 72-74 are marked *dim.* and feature a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

75

Measures 75-78. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 75 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 76-78 are marked *dim.* and *p a tempo*, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A *poco rit.* marking is present at the beginning of measure 75.

Musical score for measures 79-83. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 79 starts with a treble clef and a bass clef. A slur covers measures 79-83. Measure 79 has a dynamic of *p*. Measure 80 has a dynamic of *smorzando*. Measure 81 has a dynamic of *slentando*. Measure 82 has a dynamic of *f*. Measure 83 has a dynamic of *f*. There are various articulations and phrasing marks throughout.

Musical score for measures 84-88. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 84 starts with a treble clef and a bass clef. A slur covers measures 84-88. Measure 84 has a dynamic of *p*. Measure 85 has a dynamic of *p*. Measure 86 has a dynamic of *pp*. Measure 87 has a dynamic of *pp*. Measure 88 has a dynamic of *pp*. There are various articulations and phrasing marks throughout.

Fryderyk Franciszek Chopin

NOCTURNO EN SI BEMOL MENOR, Op. 9, No. 1⁹⁰

⁹⁰ Accedido Junio, 2013 de http://www.mutopiaproject.org/ftp/ChopinFF/O9/nocturne_in_b-flat_minor/nocturne_in_b-flat_minor-let.pdf

à Madame Camilla Pleyel

Nocturne

F. Chopin

Edited by Rafael Joseffy

Op. 9, No. 1

1. *p espress.* 11

3 22 *fz p*

6 *smorz.* *p*

10 11 *legatissimo* *8va*

Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. *

13 *f appassionato*

Red. * Red. * Red. Red. * Red. * Red. * Red.

16 *cresc.* 3 *con forza* *p* *smorz.*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

19 *sotto voce* *pp*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

22 *poco rallent.* *ppp*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

25 *a tempo* *f* *cresc.* *p* 171

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

28

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.*

31

poco rallent.

ppp

a tempo

* *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

34

f poco stretto

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

37

fz p

poco rallent.

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

40

a tempo

ppp

f

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

43 *f poco stretto*

46 *fz p* *poco rallent.* *ppp*

49 *a tempo* *f* *ff*

52

55 *con forza* *pp*

58

Ped. * *Ped.* *

61

ppp legatissimo

Ped.

64

sempre pianissimo

67

fz *smorz.*

sempre pp * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

70

rall. e dolci. *a tempo*

* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

73 *legatissimo* 20 7

76 *f* 3 *cresc.* 3

79 *ff* *dimin. p* *smorz.*

82 *ff* *accelerando* *dimin.* *ritenuto ppp*

Fryderyk Franciszek Chopin

ESTUDIO EN MI MAYOR, Op. 10, No.3⁹¹

⁹¹ Accedido Junio, 2013 de <http://www.classicpianosolos.com/page/chopin-op.10-no.3-tristesse-8.php>

ten. *5 5 4 2 1 2* *rallent.* *poco più animato* *5 5 3 2 2 1 2 5 2 3 1 4 5 2 4*

20 *dim.* *pp*

25

30 *cresc.* *f* *p* *f* *cresc.*

3 5 3 2 3 2 5 3 2 1 2 5 3 2 1 2

34

38 *cresc.* *cresc.* *cresc.*

4 5 4 5 4 5 4 5 4 1 2 3 4 5 4 1 2 3 4 5 3 5 2 1 3 4 5 3 2 1 3 4 5 3 2 1 3

41 *cresc.* *ff* *8va* *Red.*

44 *con forza* *con fuoco* *8va* *Red.*

47 *f con bravura*

50 *stretto* *cresc.*

53 *riten.* *cresc.* *sf* *p* *legatissimo*

56 *sempre p* *dim.*

5 4 5 4 3 2 1

60 *smorz.* *poco rall.* *a tempo* *p legatissimo*

64 *poco cresc.*

5 1 1 3 1 1

69 *cresc.* *stretto* *cresc.* *f* *dim.*

74 *pp* *rall.* *smorz.*

Sergei Rachmaninov

**FANTAISIE TABLEAUX PARA DOS PIANOS,
“Les Larmes”, OP. 5⁹²**

⁹² Accesado Junio, 2013 de http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP105593-PMLP08791-Rachmaninov_-_05_-_Fantaisie-Tableaux_2P__ed.Gutheil_.pdf

III.

СЛЕЗЫ.

LES LARMES.

Слезы людскія, о слезы людскія!
 Лететь вы ранней и поздней порой -
 Лететь безвѣстныя, лететь незримыя,
 Непотошныя, неисчислимыя,
 Лететь, какъ льютъ струи дождевыя
 Въ осень глухую, порою ночной.

Тютчевъ.

Largo di molto.

Piano I.

Largo di molto.

Piano II.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with slurs and rests.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The lower staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *dim.* in the middle. The lower staff features a bass line with slurs and rests.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *dim.* in the middle. The lower staff features a bass line with slurs and rests.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp* in the middle. The lower staff features a bass line with slurs and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and rests. The lower staff features a bass line with slurs and rests.

L'istesso tempo.

rit. *mf*

L'istesso tempo.

pp rit. *mf*

poco *a*

poco *a*

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with the dynamic marking *poco* and transitions to *cresc.* (crescendo). The second system also begins with *poco* and transitions to *cresc.*. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and beams. The overall texture is dense and melodic.

cresc

cresc.

8

ott. 2

8

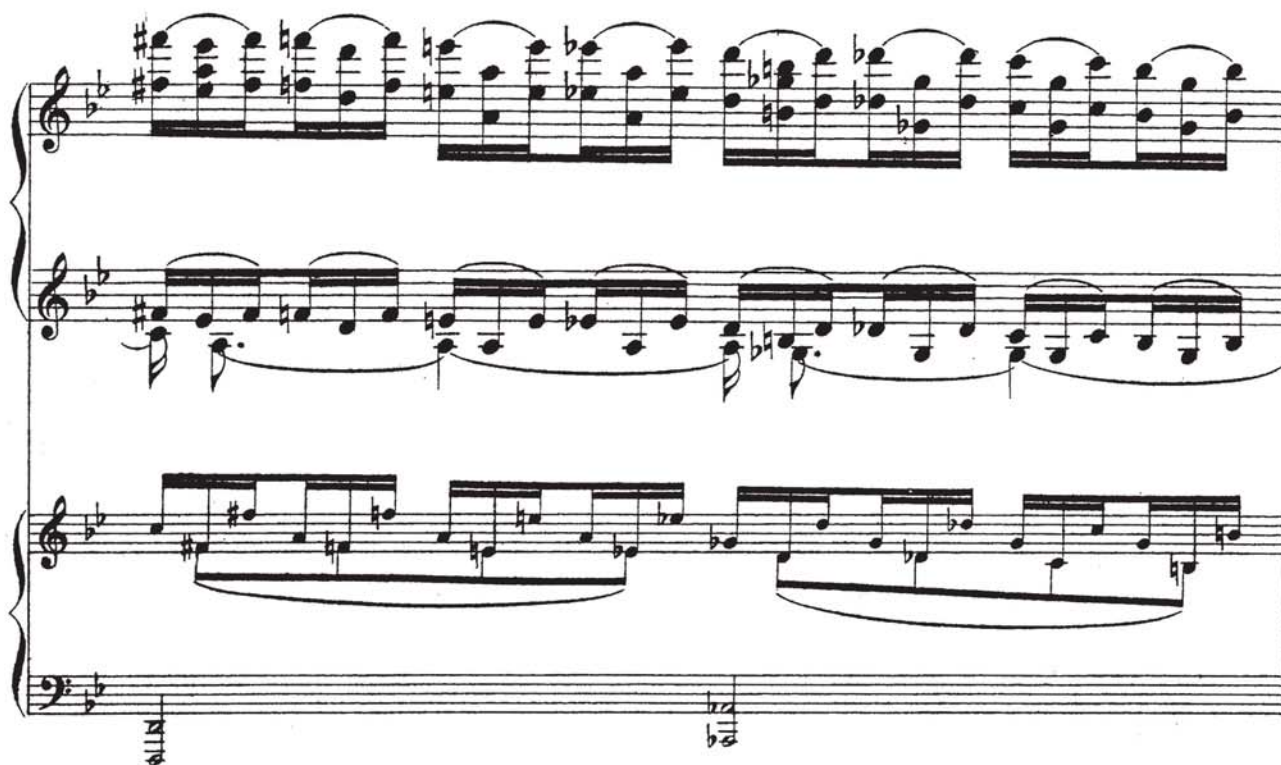
fff

fff sf sf sf sf

8

dim.

dim.



First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).



Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking *p* (piano) is present in the first staff of this system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

pp

pp

ppp

mf

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, rapid rhythmic pattern of sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The lower staff is in bass clef and features a more melodic line with eighth and sixteenth notes, including some rests and slurs.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows a flowing melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a similar melodic line, with some notes beamed together and slurs.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and has a dense texture of sixteenth notes, often in a chordal or arpeggiated form. The lower staff is in bass clef and has a more sparse melodic line with eighth and sixteenth notes, including some rests and slurs.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a similar melodic line. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the lower staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a dense texture of sixteenth-note chords, grouped in pairs and marked with slurs. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. A dynamic marking of *ppp* is placed between the two staves.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line of eighth notes with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. A dynamic marking of *pp* is placed between the two staves.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line of eighth notes with slurs, transitioning into a more complex texture with slurs and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. A dynamic marking of *f* is placed between the two staves.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line of eighth notes with slurs, transitioning into a more complex texture with slurs and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. A dynamic marking of *f* is placed between the two staves.

dim.

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a complex, flowing melodic line with many slurs and ties. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking *dim.* is placed between the two staves.

mf

mf

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The melodic lines continue with similar complexity and slurs. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed between the two staves in two locations.

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first two systems feature continuous melodic lines in the treble and bass, with some notes beamed together. The third system begins with a *pp* dynamic marking and includes a *rit.* (ritardando) instruction. The fourth system starts with *pp*, transitions to *ppp* (pianississimo) in the middle, and concludes with a *rit.* marking. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

L'istesso tempo.

The musical score is arranged in three systems, each with two grand staves (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*ppp*) dynamic and a tempo marking of *L'istesso tempo.* The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a section with a 2/5 time signature. The third system concludes with a *rit.* (ritardando) marking and dynamic markings of *p*, *f*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

Leonardo Coral

SUITE PARA PIANO, CUATRO MANOS

SUITE PARA PIANO A CUATRO MANOS

Leonardo Coral

México, 2001

I. DANZA ARCAICA

II. NOCTURNO

III. VALS

IV. DANZA MEXICANA

I. Danza arcaica

Leonardo Coral
2001

Moderato cantabile $\text{♩} = 60$

1

I

II

9

I

II

A

17

Musical score for measures 17-23. The score is divided into two systems, I and II. System I consists of two staves (treble and bass clef), and System II also consists of two staves (treble and bass clef). The music is marked *mf* (mezzo-forte). The notation includes eighth-note patterns, quarter notes, and half notes, with various phrasing slurs and ties. A repeat sign is present at the beginning of measure 20.

24

Musical score for measures 24-30. The score is divided into two systems, I and II. System I consists of two staves (treble and bass clef), and System II also consists of two staves (treble and bass clef). The music is marked *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The notation includes eighth-note patterns, quarter notes, and half notes, with various phrasing slurs and ties. The piece concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#).

B

30

I

II

p

p

38

I

II

46 **C**

Musical score for measures 46-53, marked 'C'. It features two systems of staves labeled I and II. System I has two treble clef staves, and System II has two bass clef staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings of 'mf'.

54 **D**

Musical score for measures 54-61, marked 'D'. It features two systems of staves labeled I and II. System I has two treble clef staves, and System II has two bass clef staves. The key signature has one sharp (F#). The music includes sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings of 'mf'.

62

I

II

70

I

II

77

I

II

83

I

II

89 **E**

I

II

p

p

97

I

II

F

105

I

II

mf

mf

mf

112

I

II

mf

mf

mf

118

I

mf *mf* *p*

II

mf *p*

G

126

I

II

II. Nocturno

Andante espressivo ♩ = 75

1

I

II

8 A

I

II

B

14

I

II

mf *mp* *p*

mf *mp* *p*

C

20

I

II

p *mf* *p*

p *mf* *p*

24

I *p* *mp*

II *p* *mp*

Sva

30

D

I *p* *p*

II *p* *p*

37

The musical score is divided into two parts, I and II. Part I is written on two staves with treble clefs. The first staff of Part I contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ending with a long slur over a final chord. The second staff of Part I provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Part II is written on two staves with bass clefs. The first staff of Part II contains a bass line with a long slur over a series of chords, and the second staff contains rests. The key signature for the entire piece is two flats (B-flat and E-flat).

III. Vals

Allegro ♩ = 150

1

I

II

p *mf*

7

I

II

mf *p*

15

A

I

II

p

p

23

I

II

mf

mf

B

31

I

II

p *mp* *mf*

38

I

II

f *f*

46 **C**

I

II

55

I

II

63 **D**

I *p*

II *p*

70 **E**

I *mp* *p* *mp*

II *p* *mp* *p*

77

I

II

mf

84

I

II

p

mp

p

p

mp

F

91

I

mp *mf cresc.*

II

p *mf cresc.*

99

I

f *ff*

II

f *ff*

105 **G** *ritard....*

This musical system covers measures 105 to 113. It features two staves, I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a melodic line of eighth notes, followed by a half note, and then a series of half notes with a crescendo hairpin. A box labeled 'G' is positioned above the first measure of this section. The system concludes with a *ritard....* marking. Staff II has a bass clef and a key signature of two flats. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes, followed by a half note, and then a series of half notes. A box labeled 'G' is also present above the first measure of this section.

114 **H** *a tempo*

This musical system covers measures 114 to 122. It features two staves, I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a half note, followed by a series of eighth notes with a crescendo hairpin, and then a series of half notes with a decrescendo hairpin. A box labeled 'H' is positioned above the first measure of this section. The system concludes with a *a tempo* marking. Staff II has a bass clef and a key signature of two flats. It features a rhythmic accompaniment of half notes, followed by a series of half notes with a decrescendo hairpin, and then a series of half notes with a crescendo hairpin. A box labeled 'H' is also present above the first measure of this section.

121

I

II

f

p

mf

p

127

I

II

mf

mp

mf

I

133

Musical score for measures 133-137. It features two systems of staves. System I consists of two treble clef staves. System II consists of two bass clef staves. The music is in G major and 4/4 time. A large slur covers measures 133-137. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

138

poco ritard.....

Musical score for measures 138-141. It features two systems of staves. System I consists of two treble clef staves. System II consists of two bass clef staves. The music is in G major and 4/4 time. A slur covers measures 138-141. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The tempo marking *poco ritard.....* is present above the staves.

IV. Danza mexicana

1 Allegro con brio $\text{♩} = 120$

I *mf*

II *mf*

7 A

I *mf*

II *mf*

15

I

II

22

I

II

mf

B

28

I

mf

II

mf

35

I

p

II

p

44 **C**

mf cresc. *f*

mf cresc. *f*

51

p *p*

56 **D**

I

mf *f*

II

mf *f*

65

I

mf *f*

II

mf *f*

73 **E**

I

mf *f*

II

p *mf* *f*

79

I

ff *p*

II

ff *p*

84 **F**

Musical score for measures 84-88, marked **F** and *mf*. The score is in 3/4 time and features two systems, I and II. System I consists of two staves (treble and bass clef). System II consists of two staves (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes chords, eighth-note patterns, and a melodic line in the upper right of system I.

89 **G**

Musical score for measures 89-93, marked **G**. The score is in 3/4 time and features two systems, I and II. System I consists of two staves (treble and bass clef). System II consists of two staves (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes chords, eighth-note patterns, and a melodic line in the upper right of system I.

97

I

II

mf *f* *mf*

103

I

II

mf *f* *mf*

109 **H**

I

mf *p*

II

mf *p*

119 **I**

I

mf *cresc.* *f*

II

mf *cresc.* *f*

126

I

II

J

mf *f* *mf* *p* *mf* *f*

mf *mf* *f* *p* *mf* *f*

135

I

II

mf *mf* *ff*

p *mf* *p* *mf* *ff*