



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PIANO
PRESENTA

ROSA GABRIELA JÁCOME MARTÍNEZ

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO DF
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.

A mis padres y abuelos, gracias por todo el apoyo que me han brindado siempre, por inculcarme la perseverancia y ayudarme a cumplir mis sueños.

A Sam, Eric y Gabriel, por siempre hacerme sonreír y motivarme a ser su ejemplo a seguir.

A Edgar, por su paciencia, apoyo, compañía, risas, lágrimas y amor incondicional que me hace ser mejor cada día.

A mis amigos Abril, Bogard, Diana Lorena y Ricardo por todas esas charlas interminables, por su apoyo en los momentos más difíciles y por siempre estar ahí para mí.

A mis maestros: Angélica, Consuelo, Evguenia, Francisco, Gustavo, Monique y Paolo que han marcado mi vida guiándome en el maravilloso mundo de la música.

Un agradecimiento muy especial a Sara, que me inició en el piano plantando la semilla de mi amor a la música y al arte.

A mis alumnos, que al darme la oportunidad de enseñarles he aprendido mucho de ellos: Celia, Emilio, Fernanda, Mauricio, Paty y Ulises.

*En la música todos los sentimientos vuelven a su estado
puro y el mundo no es sino música hecha realidad.*

-Arthur Schopenhauer

Contenido

Programa	1
Capítulo 1. Johann Sebastian Bach. Suite Inglesa no. 5 BWV 810 en Mi menor	2
1.1 Biografía.....	2
1.2 Catálogo y estilo de su obra	5
1.3 Suites Inglesas	6
1.4 Análisis	7
1.4.1 Prelude	7
1.4.2 Allemande	10
1.4.3 Courante	12
1.4.4 Sarabande	14
1.4.5 Passpied	15
1.4.6 Passpied II	16
1.4.7 Gigue	18
1.5 Comentario personal	20
Capítulo 2. Ludwig van Beethoven. Sonata Op. 53 “Waldstein” en Do Mayor	22
2.1 Biografía	22
2.2 Catálogo y estilo de su obra	25
2.3 Las sonatas para piano	26
2.4 Sonata para piano op. 53 en Do mayor “Waldstein”	27
2.5 Análisis	28
2.5.1 Allegro con brio	28
2.5.2 Introduzione: Adagio molto	33
2.5.3 Rondo: Allegretto moderato	35
2.4 Comentario personal	41
Capítulo 3. Clara Wieck. 4 Visiones fugitivas Op. 15	43
3.1 Biografía	43
3.2 Catálogo y estilo de su obra	45
3.3 4 Visiones fugitivas Op. 15	45
3.4 Análisis	45
3.4.1 1. Larghetto	45
3.4.2 2. Un poco agitato	47
3.4.3 3. Andante Espressivo	49
3.4.4 4. Scherzo	51

3.4 Comentario personal	53
Capítulo 4. Serguéi Serguéivich Prokofiev. Toccata Op.11 en Re Menor	55
4.1 Biografía	55
4.2 Catálogo y estilo de su obra	57
4.3 Toccata Op.11	57
4.4 Análisis	58
4.4 Comentario personal	61
Capítulo 5. Julio Ituarte. Capricho de Concierto, Aires Nacionales Mexicanos “Ecos de México”	62
5.1 Biografía	62
5.2 Catálogo y estilo de su obra	64
5.3 Ecos de México	64
5.4 Análisis	66
5.4 Comentario personal	72
Fuentes	73
Anexo 1	77

Programa

Suite inglesa nº 5 en mi menor BWV 810

J. S. Bach

- I. Prelude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Passepied I en Rondeau
- VI. Passepied II
- VII. Gigue

(1685-1750)

Sonata para piano op.53 "*Waldstein*" en Do mayor

L. van Beethoven

- I. Allegro con brio
- II. Introduzione: Adagio molto
- III. Rondo: Allegretto moderato

(1770-1827)

INTERMEDIO

4 Visiones Fugitivas op. 15

Clara Schumann

- I. Larghetto
- II. Un poco agitato
- III. Andante espressivo
- IV. Scherzo

(1819-1896)

Toccata op. 11

Sergei Prokofiev

(1891-1953)

Capricho de concierto "*Ecos de México*"

Julio Ituarte

(1845-1905)

1. Johann Sebastian Bach

Suite Inglesa N° 5 BWV 810 en Mi menor

Nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Es hijo menor de Johann Ambrosius Bach, músico de la corte y de su esposa Maria Elisabetha Lämmerhirt, hija de un consejero de la ciudad de *Ehrfurt*. Fue bautizado el 23 de marzo de ese mismo año. La familia Bach ha sido una de las más extraordinarias en cuanto al linaje musical con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados. Forkel, el primer biógrafo de Bach escribe lo siguiente: *“Durante seis generaciones sucesivas apenas se pueden encontrar a dos o tres miembros de la familia Bach que no hayan estado dotados, en mayor o menor grado de un talento notorio para la música y que no hayan hecho de este arte la principal ocupación de su vida.”*¹

No obstante, Johann Sebastian Bach fue el más reconocido músico de la familia Bach. Su madre, Maria Elisabetha Lämmerhirt, murió cuando él tenía nueve años de edad, y su padre —que ya le había dado las primeras lecciones de música— falleció al año siguiente. El pequeño Johann Sebastian Bach se vio obligado a recurrir a su hermano mayor, Johann Christoph, que trabajaba como organista en Ohrdruf, una ciudad cercana.

En esta ciudad Johann Sebastian Bach copiaba, estudiaba e interpretaba música; aprendió teoría musical y composición, además de tocar el órgano. Recibió valiosas enseñanzas de su hermano, que le enseñó la interpretación del clavicordio. J.C. Bach le dio a conocer las obras de los grandes compositores del Sur de Alemania de la época, como Johann Pachelbel (que había sido maestro de Johann Christoph) y Johann Jakob Froberger, y de los franceses, como Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand y Marin Marais, así como del clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi. J. S. Bach presenció y asistió en el mantenimiento del órgano ya que éste sería el precedente de su futura actividad profesional en la construcción y restauración de órganos.

En 1700 debido a la muerte de su hermano, se marcha de Ohrdruf a Lüneburg e ingresa a la escuela de San Miguel, no muy lejos del puerto marítimo de Hamburgo, una de las ciudades más grandes del Sacro Imperio Romano. Además de cantar en el coro *a capella*, es probable que tocara

¹ Forkel, J. N., *Juan Sebastián Bach*, p. 33.

el órgano con tres teclados y sus clavicémbalos. Aprendió francés e italiano, y recibió formación en teología, latín, historia, geografía y física. Entró en contacto con los hijos de los nobles del norte de Alemania, que eran enviados a esta escuela selectísima para prepararse en sus carreras diplomáticas, gubernamentales y militares.

Dado su innato talento musical, tuvo un significativo contacto con los organistas destacados del momento en Lüneburg, muy particularmente con Georg Böhm (el organista de la *Johanniskirche*), así como a organistas en la cercana Hamburgo, como Johann Adam Reincken y Nicolaus Bruhns. Gracias al contacto con estos músicos, Bach tuvo acceso a los instrumentos más grandes y precisos que se habían tocado hasta entonces.

En enero de 1703, después de terminar los estudios, Bach logró un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III en Weimar, Turingia. Durante sus siete meses de servicio en Weimar, su reputación como tecladista se extendió. Fue invitado a inspeccionar y dar el concierto inaugural en el órgano de la iglesia de San Bonifacio de la cercana ciudad de Arnstadt. Ese mismo año en agosto, obtiene la plaza de organista en la nueva iglesia de Arnstadt donde comenzó a estudiar las obras de los organistas célebres de la época. Es en esta época cuando se familiarizó con la música de la tradición académica organística del Norte de Alemania, especialmente con la obra de Dietrich Buxtehude, organista en la Iglesia de Santa María de Lübeck, con manuscritos y tratados de teoría musical que estaban en posesión de aquellos músicos. El puesto de organista en dicha iglesia consistía en obligaciones ligeras, un salario relativamente generoso y un buen órgano nuevo, afinado conforme a un sistema que permitía que se utilizara un mayor número de teclas. En esa época, Bach estaba emprendiendo la composición seria de preludios de órgano; estas obras, inscritas en la tradición del Norte de Alemania de preludios virtuosos e improvisatorios, ya mostraban un estricto control de los motivos.

A pesar de su cómoda posición en Arnstadt, hacia 1706 le fue ofrecido un puesto mejor pagado como organista en la iglesia de St. Blasius de Mühlhausen, Turingia, una importante ciudad al norte. El año siguiente tomó posesión de este puesto, con paga y condiciones significativamente superiores, incluyendo un buen coro. El 17 de octubre de 1707, a los cuatro meses de haber llegado a Mühlhausen contrae nupcias con Maria Barbara Bach, una prima suya en segundo grado, con quien tendría siete hijos, de los cuales cuatro llegaron a la edad adulta. Dos de ellos —Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach— llegaron a ser compositores reconocidos en el estilo rococó, que siguió al barroco.

Transcurrido apenas un año, una nueva oferta de trabajo le llegó desde la corte ducal en Weimar. Bach aceptó y este nuevo período en su vida fue fructífero ya que la mayor parte de su obra durante este periodo (1707-1717) fue para órgano y teclado. De esta época son las 6 Suites Inglesas (1715).

En 1717, muere el maestro de capilla de la corte, por lo que Bach solicita el puesto vacante, pero fue negada su petición ya que el duque decide dárselo al hijo del fallecido maestro de capilla. Esta situación impulsa a Bach a renunciar, cosa que disgusta al duque Wilhelm Ernst, quien ordena su arresto en el castillo antes de aceptar dicha renuncia.

Tiempo después Johann Sebastian Bach comienza a buscar otro trabajo que apoyara sus intereses musicales. El príncipe Leopold Anhalt-Cöthen, que también era músico, contrata a Bach como maestro de capilla. El príncipe apreciaba el talento de Bach, tenía una buena paga además de que le daba tiempo para componer y tocar. En este periodo la mayoría de las obras de Bach son profanas, debido a que el príncipe Anhalt-Cöthen era calvinista y no se acostumbraba a utilizar música demasiado elaborada para sus misas. A este periodo corresponden Las Suites orquestales, las seis Suites para violonchelo solo y las Sonatas y Partitas para violín solo.

El 7 de julio de 1720 mientras Bach estaba de viaje, Maria Barbara Bach su esposa, murió repentinamente. Al siguiente año, conoce a Anna Magdalena Wilcke: una soprano que cantaba en la corte de Köthen con quien a pesar de la diferencia de edad, ella siendo 17 años menor que él, contrae nupcias el 3 de diciembre de 1721. De este matrimonio nacieron trece hijos.

En 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (*Thomaskirche*) en Leipzig. Aparte de sus breves ocupaciones en Arnstadt y Mühlhausen, éste fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que siempre había estado estrechamente ligada al servicio de la aristocracia. Este puesto lo ocupó por 27 años hasta su muerte. El trabajo de Bach consistía en enseñar canto y latín a los estudiantes de la Escuela de Santo Tomás, y proveer de música semanalmente a las dos iglesias de Leipzig: Santo Tomás y San Nicolás. En un sorprendente arranque de creatividad, escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en *Leipzig* (dos de los cuales aparentemente se han perdido). Muchas de estas obras se ejecutaban durante las lecturas de la Biblia de cada domingo y días festivos en el año luterano.

En 1747 llegó a ser invitado a la corte de Federico II el Grande en *Sanssouci*, donde su hijo Carl Philipp Emanuel estaba a su servicio como clavecinista. A finales de este año, Bach llega junto con su hijo Wilhem Friedemann a la corte de Federico II, y este encuentro es recordado ya que cuando Bach y el monarca se conocieron, después de haber probado algunos de los instrumentos que tenía, J. S. Bach improvisó sobre un tema de Federico II. A su regreso a Leipzig, Bach profundizó en este tema y lo bautizó como "Ofrenda musical" dedicada al autor del tema, obra que le regaló en agradecimiento a su hospitalidad en Potsdam.

A las 8 de la tarde del 28 de julio de 1750 Bach murió de apoplejía, debido a una intervención quirúrgica fallida en un ojo realizada por un cirujano ambulante inglés llamado John Taylor, mismo que años después operaría a Händel, con iguales resultados. Bach poco a poco fue perdiendo la vista hasta quedar ciego. Se dice que pocas horas antes de fallecer la recuperó, pero luego murió de apoplejía. Actualmente se cree que su ceguera fue originada por una diabetes sin tratar.

Catálogo y estilo de su obra

Podemos dividir la extensa obra de Johann Sebastian Bach en dos grandes bloques: el primero es la música vocal, que incluye cantatas, pasiones, oratorios, corales, etc., y el otro bloque es de la música instrumental: conciertos para solista y otros con hasta cuatro solistas, sonatas, suites, oberturas, preludios, fugas, fantasías, cánones, *ricercari*, variaciones, pasacalles, etc.

Además que sus composiciones fueron para una amplísima gama de instrumentos musicales, desde los más modernos (como la flauta travesa) hasta los que estaban en su apogeo (como el laúd, la viola *da gamba* o el clavecín). En menor medida con instrumentos que no llegaron a nuestros días como el clavecín-laúd, un híbrido de clavecín y laúd.

En sus composiciones se sintetizan diversas tradiciones de la música occidental precedente: “*la polifonía que iniciaron Perotin y Leonin, el Ars nova, la música renacentista de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594), Girolamo Frescobaldi (1585-1645), Dietrich Buxtehude (1637-1707) y Antonio Vivaldi (1675-1741), que aprendió, copió y adoptó desde su juventud.*”²

Durante los últimos años de la vida de Johann Sebastian Bach, su obra se consideró anticuada, rebuscada y atiborrada de adornos, incluso para sus contemporáneos. Las nuevas generaciones de músicos tenían un estilo muy diferente al que utilizaba Bach, éste fue llamado pre-clásico o galante, que tenía como característica música más homofónica, y poco contrapunto.

Pero Bach también innovó y abrió caminos para la música de las generaciones siguientes. Fue el primer gran maestro del concierto para teclado, pudiendo considerarse como el primero el 5º Concierto de Brandeburgo BWV 1050 (1719), en el cual el teclado adquiere un papel solista que hasta entonces nunca había visto. Händel y Vivaldi utilizarían este nuevo recurso al componer sus conciertos para órgano, opus 4 (1735) y Concierto para clavecín, RTV 780 respectivamente, iniciando así un nuevo género que adquiriría importancia con los compositores que le sucedieron como Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt.

Johann Sebastian Bach dominó a la perfección el estilo, técnica y géneros autóctonos alemanes del órgano (tocatas, preludios, fugas, corales), franceses del clave (suites, oberturas) y los italianos del violín (conciertos, sonatas, sinfonías). Dando como resultado un estilo inconfundible en toda su obra. Su estilo se encuentra en todos los géneros de su época, excepto la ópera, ya que nunca incursionó en esta forma musical, aunque la influencia de la ópera radica en las cantatas, pasiones y oratorios, por ejemplo, la Cantata del Café BWV 211 (1735) que es prácticamente una pequeña ópera sin representación escénica, y la Pasión según San Mateo, BWV 244 (1727), una gran ópera religiosa sin representación. Por su colosal y fecunda obra, el Barroco alcanza su máximo esplendor siendo recordado como uno de los pilares de la música universal.

² Llinas, Julián. *La música a través de la historia*. p. 27.

Suites Inglesas

La suite es una obra musical del S. XVII compuesta por varias danzas barrocas. Estas danzas están compuestas en la misma tonalidad o en su relativo menor o mayor, dependiendo la tonalidad principal de la misma. Algunas veces hay un tema recurrente a lo largo de la suite. Estas danzas tienen una estructura binaria simple, es decir, sólo tiene dos secciones A y B, donde la sección A es tónica y la parte B dominante. En las suites antiguas, los movimientos llegaban a ser 10 danzas diferentes, pero ya en la época de Bach son solamente 6 movimientos. La suite tuvo su apogeo con George Friederich Händel y Johann Sebastian Bach durante el siglo XVIII. En resumen, es la unión en una sola obra de varias danzas de distinto ritmo y carácter, con el que consigue dar el sentido dramático de “contraposición” claro-oscuro, típico del Barroco.

Johann Sebastian Bach compone seis Suites Inglesas para teclado. Estas suites (BWV 806–811) no tienen mucha afinidad con el estilo barroco inglés. Johann Nikolaus Forkel, escribe que el nombre de estas suites proviene de algún noble inglés. Aunque también está la teoría de que probablemente son un tributo a Charles Dieupart³.

“Seis grandes Suites” como las menciona Forkel en su libro *Johann Sebastian Bach*, son obras integradas por preludios, alemanas, correntes, zarabandas, gigas, etc. Todas estas piezas constituyen obras de arte de gran valor, pero algunas en particular, como la 5ª y la 6ª suite deben ser consideradas como obras perfectas en su originalidad melódica y armónica.

Originalmente tuvieron fecha de composición entre 1718 y 1720, aunque investigaciones recientes sugieren que fueron compuestas alrededor de 1715, mientras el compositor estuvo viviendo en Weimar. Las características principales de las Suites inglesas son muy similares a las de las Suites francesas y Partitas de Johann Sebastian Bach, sobre todo en la danza-movimiento secuencial, organización estructural y el tratamiento de la ornamentación.

Las suites inglesas reúnen piezas basadas en las antiguas danzas alemanas, francesas, inglesas y españolas. Algunas inician con un prelude, en donde podemos ver el estilo improvisatorio para órgano. Su estructura general es el contraste de una danza grave o lenta con una más ligera y rápida, siempre en parejas *Allemande-Courante*, *Zarabande-Gigue*. El *Minuet* era una danza moderada de origen francés que sustituye al *Passepied*. De todas las danzas mencionadas, las 4 primeras son indispensables para este tipo de suite. En general las danzas tienen una estructura binaria, donde la primera parte está en el primer grado y la segunda en el quinto grado, como las sonatas de Domenico Scarlatti.

³ Hacia 1701 publicó una colección de seis suites para el clavecín uniendo la estética italiana a la tradición francesa. Estas suites son de estructura muy homogénea, comprendiendo cada una 7 piezas con el mismo orden y comienzo, no por el habitual prelude en las suites (u ordres) en Francia, sino por una obertura solemne, «Obertura a la francesa», es decir, en el estilo de Lully, con dos o tres secciones: lento, con ritmo de puntillos - *fugato* - recapitulación del lento inicial. Estas suites también pueden ser ejecutadas por un pequeño grupo instrumental. Ambas versiones aparecieron en la misma época. Fuller, David y Peter Holman. “Charles Dieupart” (s/p).

Análisis

Prélude

La palabra preludio viene del latín *praeludium*, que etimológicamente significa *pre* - antes y *ludus*- juego. El "preludio" en su origen consistía en la improvisación que hacían los músicos con sus instrumentos para comprobar la afinación. No tiene una forma particular, su función es ser la introducción a los siguientes movimientos, o danzas en el caso de una suite. Agrega la función retórica de atraer la atención del público y la introducción de un tema.⁴ El preludio también puede referirse a una obertura, particularmente a aquellos de una ópera, oratorio o ballet.

Durante el S. XVIII, Bach en su obra para órgano o en El Clave Bien Temperado asocia el preludio con la fuga. Siendo así, esta forma alemana "preludio y fuga" alcanza su máximo esplendor en las obras compuestas para órgano y clave. Una forma musical que retomarían años después Félix Mendelssohn con sus 6 Preludios y Fugas op. 35 y posteriormente Dmitri Shostakovich con sus 24 preludios y fugas, op. 87 compuestos en 1951.

Por otra parte, el preludio como pieza introductoria no quedó tan olvidado como el Preludio y la Fuga juntos. La forma musical Preludio también tuvo su época solista, es decir, que algunos compositores hicieron ciclos completos de preludios, como Debussy en sus dos libros de preludios y el compositor polaco Frédéric Chopin, que compuso un ciclo de 25 preludios op. 28. Ambas obras muy importantes para la literatura pianística.

Johann Sebastian Bach utiliza el preludio como pieza introductoria en su Suite Inglesa BWV 810. Este preludio está en la tonalidad de Mi menor, tiene como características que su estructura es similar a la de una Fuga, con sujetos, divertimentos, etc. Por lo tanto es una obra polifónica. Este preludio de 156 compases es mucho más extenso de lo que usualmente vemos en los preludios para teclado de Bach. Su estructura se divide en 4 partes:

Sección	Tonalidad predominante	Compases
A	Mi menor, Si menor	1-39
B	Mi menor, Re mayor	40-81
B'	Si menor, La menor	82-116
A (repetición)	Mi menor, Si menor	117-156

Armónicamente pasa solamente a los tonos cercanos de acuerdo con el círculo de quintas. La primera parte es donde se presenta la exposición del sujeto en las 3 voces. Empieza el sujeto en la voz media:

⁴ Ledbetter, David "Prélude" (s/p).



Fig. 1 *Prélude*, BWV 810, c. 1-3

Es un tema imponente, el puntillo inicial da un carácter marcial al sujeto, y es presentado por vez primera en la voz media. Tiene una duración de dos compases y el primer dieciseisavo del siguiente compás. La exposición del tema es interrumpido por material no temático que dura dos compases. Finalmente el sujeto se presenta en el compás 6 que termina en el compás 9, mismo lugar que inicia el primer divertimento a dos voces con el material del contrasujeto, un movimiento continuo de escalas que suben y bajan en ambas voces.



Fig. 2 *Prélude*, BWV 810, c. 8-11

Al finalizar el primer divertimento Bach presenta el tema B en el V grado. Es importante recordarlo ya que aparecerá en las otras secciones en diversas tonalidades.



Fig. 3 *Prélude*, BWV 810, c. 14-16

Después tenemos una sección que deriva del compás 8 (véase Fig. 2) que es el mismo material melódico pero esta vez ya con las 3 voces del Preludio, donde la voz superior y la media tienen un diálogo en el que van intercambiando el material melódico, mientras que la mano izquierda acompaña contrapuntísticamente.



Fig. 4 *Prélude*, BWV 810, c. 18-19

El Sujeto en esta primera parte se mantiene en la tonalidad de Mi menor, y a veces pasa al V grado de la escala y algunos tonos vecinos. Es presentado en 4 ocasiones más pasando entre las diversas voces a lo largo de esta primera sección de 39 compases, donde también hubo 3 breves episodios. La sección B es armónicamente más activa. Inicia una diferente textura, donde la melodía en la mano derecha es acompañada por unas terceras en la mano izquierda, que a los dos compases cambian papeles y ahora es la mano izquierda quien lleva la melodía y la mano derecha el acompañamiento armónico.



Fig. 5 *Prélude*, BWV 810, c. 40-43

Este episodio de 8 compases pasa por diversas tonalidades cercanas a Mi menor. Terminamos en una cadencia para un nuevo tono: Do mayor. Del compás 49 a 52 hay una progresión que regresa a Re mayor para así presentar el sujeto sólo en dos voces, la superior y la inferior. Después, en el compás 56 al 61 tenemos un breve episodio con nuevo material melódico que nos lleva a un puente de 4 compases derivado de este nuevo material. En el compás 66 inicia una progresión descendente con la cabeza del tema en la mano izquierda en Sol y siguiendo a Mi, Do y La.



Fig. 6 *Prélude*, BWV 810, c. 66-67

En la siguiente parte, Bach va jugando por diversas tonalidades, ya que en cada compás realiza una cadencia, primero en Sol mayor, luego en si menor, para llegar a Re mayor, pero por si fuera poco nos presente material que ya habíamos visto en el compás 14 (véase Fig. 3) pero ahora en el tono de Fa sostenido mayor.



Fig. 7 *Prélude*, BWV 810, c. 74-75

En el compás 77 tenemos material que se deriva del primer divertimento (véase Fig. 4) con la variante que radica en la nota tenida.



Fig. 8 *Prélude*, BWV 810, c. 77-78

Esta parte B finaliza en el compás 82 en la tonalidad de Si menor dando pie al inicio de la sección B' que viene siendo lo mismo que la sección B ya antes descrita solamente que en otro tono. Esta nueva sección inicia en Si menor y la anterior había empezado en Mi menor. A partir del compás 112 hasta el 116 hay un puente con el material melódico del contrasujeto en la voz superior, mientras que en la inferior sólo es un bajo armónico.



Fig. 9 *Prélude*, BWV 810, c. 112-115

Este puente ayuda melódica y armónicamente para la transición entre la sección B' y la parte A, misma que inicia en el compás 117 en la tonalidad de Mi menor, el sujeto se presenta como al inicio del preludio (véase Fig.1)



Fig. 10 *Prélude*, BWV 810, c. 117-119

Allemande

Es una pieza de origen alemán que utiliza el recurso de repetición por secciones o simétrica, al igual que otras danzas, como la *courante*, la *gigue* o la *gavotte*. Suele ir precedida de una pieza con carácter de improvisación, como el preludio. Es una danza lenta, un tanto melancólica. Su estructura es binaria, es decir, tiene dos secciones y está en un compás de 4/4, comenzando casi siempre con una anacrusa de octavo o dieciseisavo. Normalmente se toca en un tempo moderado,

pero por la estructura melódica de dieciseisavos la danza parece que va avanzando dando la idea de ser flexible respecto a la velocidad.

La Allemande de la Suite BWV 810 tiene una estructura binaria, está en un compás de 4/4 en la tonalidad de Mi menor a tres voces.

Sección	Tonalidad predominante	Compases
A	Mi menor	1-12
B	Si mayor	13-24

El Tema es anacrúsico e inicia en una escala descendente empezando por el primer grado, mismo que se va repitiendo a lo largo de esta primera sección 5 veces en tonos vecinos, pero principalmente modulando entre el primer y quinto grado de la escala de mi menor.



Fig. 11 Allemande BWV 810 cc. 1-2

Esta primera sección es corta, dura 12 compases, el último es una cadencia para modular al V grado: Si mayor. La parte B inicia en la nueva tonalidad de Si mayor con el mismo tema pero ahora en la mano izquierda y al espejo, es decir, ascendentemente.



Fig. 12 Allemande BWV 8 B, cc. 13-14

El tema se presenta en 4 ocasiones en la parte B y casi al final, en el tercer tiempo del compás 21 en la mano izquierda regresa el tema pero como fue presentado al inicio en la parte A.



Fig. 13 Allemande BWV 810, cc. 21-22

La parte B también tiene una extensión de 12 compases dando como resultado una Allemanda de 24 compases. Esta danza termina con el tema propuesto en la primera parte, en mi menor pero como era usual en Bach, usando una tercera de picardía.



Fig. 14 Allemande BWV 810, c. 24

Courante

La palabra *courante* viene del latín *curro*, y significa correr. Es una danza ternaria instrumental que se origina en Europa a fines del S. XVI. A fines del renacimiento, la danza se bailaba con rápidos giros y saltos. Esta danza era bailadas por la élite social de la época.

Durante el periodo barroco, la *Courante* tuvo dos variantes: la francesa *Courante*, y la italiana *Corrente*. El estilo francés tenía muchos acentos cruzados y era una danza lenta. La *Corrente* italiana era más rápida, con desarrollo más libre y rítmica más homogénea. Bach utilizó la *Courante* francesa en la suite orquestal en Do mayor, en todas las suites inglesas y en la obertura a la francesa, así como en las suites francesas 1 y 3, en las partitas para teclado 2 y 4. Sin embargo, estas *Courante* muestran menos ambigüedad rítmica y menos armonías modales que los de sus predecesoras francesas. La danza consiste en un movimiento movido, de carácter enérgico. En una suite, la *Courante* se incluye entre la *Allemande* y la *Sarabande*, ocupando el segundo o tercer movimiento musical.

La Courante de la suite BWV 810 como las danzas anteriores, está en Mi menor. Inicia en anacrusa y su estructura es binaria, en un compás ternario.

Sección	Tonalidad predominante	Compases
A	Mi menor	1-12
B	Si mayor	13-28

Es muy similar en cuanto a la melodía a la *Allemande* anteriormente analizada, ya que ambas tienen el tema principal en escala descendente y porque se pasean por las mismas tonos vecinos y tonalidades. El tema de la *Courante* inicia con la mano derecha y se repite en la primera sección unas 4 veces. Sólo la primera exposición del tema es tocada por la mano derecha, todas las demás la izquierda timbra el tema.

Fig. 15 *Courante* BWV 810, c. 1-2

La parte A de la *Courante* es más corta en comparación a la parte B. Consta de 12 compases mientras que la parte B tiene 16 compases.

La segunda parte (B) inicia con el tema presentado en la mano izquierda, similar a la parte B de la Allemanda (véase Fig. 11) a la inversa, con el tema de manera ascendente.

Fig. 16 *Courante* BWV 810, cc. 13-14

Esta segunda sección contrasta con la primera debido a la ornamentación utilizada, como trinos que se llegan a extender casi todo el compás.

Fig. 17 *Courante* BWV 810, c. 19

Al final de la danza tenemos una Coda que presenta el tema principal de la parte B seguido de una breve cadencia en mi menor.

Fig. 18 *Courante* BWV 810, cc. 26-28

Sarabande

Sus orígenes no están claros, pudo haberse popularizado en la América española, aunque de origen incierto, antes de cruzar el Atlántico para llegar a España. Algunos investigadores atribuyen a la *Sarabande* un origen exclusivamente español o africano, habiendo llegado a España a través de la invasión musulmana.

Posteriormente, se convirtió en un movimiento tradicional en la suite durante el Barroco. La *Sarabande* barroca suele ser más lenta que la española original, siguiendo la interpretación cortesana europea de las danzas latinas.

J. S. Bach compuso más *Sarabande* que cualquier tipo de danza. Sus 39 *Sarabande* sobrevivientes para instrumento solista (teclado, violonchelo, flauta, violín o laúd), presentan una gran variedad de técnicas y estilos, incluyendo las variaciones como en la Suite Inglesa BWV 808.

Cualquiera que haya sido su origen, es una danza lenta escrita en un compás ternario y su principal característica es que el segundo y tercer tiempo van a menudo ligados, dando un ritmo distintivo conocido como ritmo de punto o puntillo. Esta danza antecedió a la marcha fúnebre.

Curiosamente el tema de la *Sarabande* de esta suite de Bach, no posee la característica de ritmo de punto, pero tiene el nombre de *Sarabande* por su carácter andante, el compás ternario (3/4), además de ser la danza entre la Courante y el Passepied.

Es una danza con estructura binaria, la primera parte A inicia el tema en la voz superior y es acompañado en terceras por la voz media.

Sección	Tonalidad predominante	Compases
A	Mi menor	1-8
B	Si mayor	9-24

El tema inicia en Mi menor y desde su origen la voz intermedia lo acompaña mientras que el bajo ayuda armónicamente a reafirmar la tonalidad.



Fig. 19 *Sarabande* BWV 810, cc. 1-2

El tema se repite dos veces más, terminando esta corta sección en el quinto grado de la escala, Si mayor. La parte B inicia en esta nueva tonalidad y, como en las danzas anteriores, el Tema está en espejo.

Fig. 20. *Sarabande* BWV 810, cc. 9-10

En los siguientes compases la mano izquierda inicia una progresión del tema en Mi, La y Re menores. A lo largo de la segunda parte Bach juega con los intervallos, presentando el tema no sólo con terceras, sino también en sextas, intercalando en ambas manos las voces y la melodía principal. Ya para finalizar Bach retoma el tema inicial en mi menor para hacer una pequeña coda.

Fig. 21. *Sarabande* BWV 810, cc. 23-24

Passepied

Es una danza que tiene su origen en la corte francesa del s. XVIII y XVIII. Era una versión más rápida del *Minuet*, generalmente escrito en 3/8 o 6/8, con un movimiento continuo que es dado por notas de valores cortos de corcheas y semicorcheas. Tiene un carácter optimista, y está conformado por dos (o más) secciones con frases de cuatro compases. Estos *passepied* generalmente aparecieron en pares, es decir, el primero que debe repetirse (*da capo*) después de una breve parte 2. En el caso de esta Suite un segundo *Passepied*. Johann Sebastian Bach usualmente utiliza un *Minuet* para esta parte de las suites, cabe mencionar que sólo en la Suite Inglesa BWV 810 utiliza el nombre *Passepied*.

La obra está estructurada a la manera de un rondó: A-B-A-C-A a dos voces.

Sección	Tonalidad predominante	Compases
A	Mi menor	1-16
B	Sol mayor	17-32
A	Mi menor	33-48
C	La menor	49-64
A	Mi menor	65-80

El tema A está en mi menor, tiene un carácter sombrío, en esta sección se presenta un total de 3 veces, la primera en la mano derecha y las siguientes dos en la mano izquierda.

Fig. 22 *Passepied (I)* BWV 810, cc. 1-3

Termina con una cadencia para reafirmar la tonalidad de Mi menor. La parte B que inicia en el compás 17 es contrastante en cuanto al carácter del tema A. Este tema es alegre, y debido al movimiento constante en las notas de la mano izquierda, pareciese que tiene un tempo más movido, además de estar en tonalidad mayor. Dichas notas solamente se detienen al final de este tema para hacer una cadencia a mi menor y así regresar al tema A.

Fig. 22 *Passepied (I)* BWV 810, cc. 17-19

Después de una nueva exposición del tema A, aparece el tema C que tiene una melodía más poética que los demás temas. Empieza la mano derecha y al hacer un arpeggio descendente y saltar un intervalo de novena, da la idea de melancolía. Cada final de semi-frases Bach utiliza este recurso de intervalos amplios a lo largo del tema C.

Fig. 23 *Passepied (I)* BWV 810, cc. 49-50

Termina el tema C en una cadencia, como los demás finales de los temas presentados, en Mi menor para retomar el tema A. Después sin interrumpir pasamos al:

Passepied (II)

Es una pequeña danza que contrasta ampliamente con el *Passepied I*, empezando por el cambio de tonalidad, ya que este *Passepied* está en Mi mayor. Se divide en dos secciones de 8 compases cada una y está a 3 voces.

Sección	Tonalidad predominante	Compases
A	Mi mayor	1-8
B	Si mayor	9-24

El tema de este segundo *Passepied* aparece en la voz superior y juega con diversos valores de las notas, la voz intermedia acompaña contrapuntísticamente mientras el bajo mantiene la misma nota durante casi 3 compases. Esta nota tenida da la idea de un bajo obligado, o bien, si hacemos alusión a lo “inglés” de la suite, podría ser una gaita.



Fig. 24 *Passepied (II)* BWV 810, cc. 1-4

La primera sección de tan sólo 8 compases termina con una cadencia a un tono mayor, que da pie a la exposición del tema B del *Passepied II*. Éste tema mantiene la misma figura rítmica que el A (véase Fig. 23).

El tema sigue siendo presentado en la voz superior con la variante de que la nota tenida pasa del bajo a la voz intermedia y el bajo hace un acompañamiento contrapuntístico.



Fig. 25 *Passepied (II)* BWV 810, cc. 9-12

Las 3 voces van jugando armónicamente, entrelazando sus melodías para dar un carácter muy alegre que termina con un *ritardando* al final de esa sección y una cadencia en Mi mayor; que crea un contraste para regresar al *Passepied I*.



Fig. 26 *Passepied (II)* BWV 810, cc. 23-24

Gigue

Es una danza folclórica probablemente de origen inglés del S. XVI, de carácter ágil y puede estar en un compás de $6/8$, $12/8$, $3/8$, $9/8$. En el S. XVII se dan dos estilos diferentes de la misma danza: francés e italiano. La primera es la típica en metro doble o triple, de velocidad moderada a rápida, y en su mayoría con ritmo de punto. Bastante más elegante que su antecesor británico. Por otra parte, la *Gigue* de Italia era casi siempre de $12/8$, mucho más rápida y menos contrapuntística que su prima francesa. En Alemania, la versión francesa fue la primera en aparecer y desde finales de 1660 en adelante fue utilizado comúnmente como el último movimiento de suites de teclado. Johann Sebastian Bach utiliza el estilo francés por su carácter brillante como movimiento final de la suite.

La *Gigue* de la suite BWV 810 tiene una estructura parecida a la de una Fuga a 3 voces, ya que tiene la exposición del tema, episodios y puentes.

Sección	Tonalidad predominante	Compases
A	Mi menor	1-48
B	Si menor	49-96

Por su extensión es la sección de mayor tamaño justo después del *Prélude*. La *Gigue* está dividida en dos partes, la primera A con el tema expuesto por la mano derecha en la voz superior en mi menor, una escala descendente de dieciseisavos seguido por un intervalo amplio para ir descendiendo cromáticamente.



Fig. 27 *Gigue* BWV 810, cc. 1-4

Del compás 5 al 8 el tema lo toca la voz intermedia en el quinto grado de la escala de Mi menor. Después en el compás 13 al 16 el bajo expone el tema en la tónica. Los siguientes 10 compases son el primer episodio.



Fig. 28 *Gigue* BWV 810, cc. 20-25

Del compás 27 al 30 la voz superior destaca el tema principal en Si menor, y después aparece otro breve episodio del compás 31 al 37 para que en el compás 38 expone el tema por última vez en la

tonalidad de mi menor y en los compases 42 y 43 escribe una cadencia en Si menor para finalizar esta primera parte, pero nos juega una pequeña broma, ya que agrega una *Coda*, que se extiende hasta el compás 48. Terminando la primera sección en el quinto grado de la escala.



Fig. 29 *Gigue* BWV 810, cc. 42-44

La parte B, presenta el tema de la primera parte en espejo (Fig. 27) en la tonalidad de Si menor:



Fig. 30 *Gigue* BWV 810, cc. 49-52

Inmediatamente en la voz intermedia se presenta el tema B, y como en la primera parte, seguido de material no temático que en el compás 61 regresa al tema en la voz superior y del compás 65 al 84 un episodio que será el más largo de esta danza que prepara al gran final no sólo de la *Gigue*, sino de la suite. Este episodio está principalmente en Mi menor, pero pasa brevemente por Sol mayor, y Si menor. Posteriormente se presenta el tema principal por última vez en la voz superior del compás 85 al 89 y a partir de ahí empieza la *Coda*, con una cadencia conclusiva al compás 92 en mi mayor que se alarga 4 compases, similar a la parte A (Fig. 29) para reforzar la tonalidad y termina con un arpeggio descendente de Mi mayor.



Fig. 31 *Gigue* BWV 810, cc. 95-96

Comentario personal

Elegí esta obra porque desde un principio pensé en integrar a Bach a mi programa de titulación, no sólo por ser de mis compositores favoritos, sino que ha sido un compositor que me ha acompañado a lo largo de mis años de estudio de piano, empezando por el libro de Ana Magdalena Bach, pasando por sus invenciones, sinfonías, y algunos preludios y fugas del Clave Bien Temperado. Cuando llegó el momento de elegir el repertorio para el examen de titulación pensé que naturalmente Bach tendría que estar en él. No sabía con certeza qué obra sería la elegida, lo que sí es que no sería un Preludio y Fuga del Clave Bien Temperado por que ya había trabajado algunos a lo largo de la carrera y buscaba algo de mayor extensión. Así que escuché las suites, inglesas y francesas, siendo la Suite Inglesa BWV 810 en Mi menor que más me motivó a tocarla, y presentaba un reto tanto técnico como de interpretación.

El momento de abordar la suite fue complicado: empezando por la edición. En general, la música de Johann Sebastian Bach tiene muchas ediciones que podemos considerar correctas, así como las de él, la de sus hijos, la de su yerno, etc. Empecé por leer brevemente cada una de las danzas para saber cuál me presentaría mayor dificultad técnica y de memoria para así saber cuál estudiar primero. Una vez terminado este breve análisis decidí que la pieza más complicada sería el *Prélude*. Debido a su extensión sería la pieza más complicada para la memorización. Una vez resuelto el problema mecánico, es decir, el de las notas, el trabajo de memoria me permitiría trabajar el timbrado de las voces, los diferentes planos sonoros y finalmente, pulir la obra.

Disfruté mucho trabajar las diversas danzas, aunque tuvieron sus dificultades en cuanto a la memoria por ejemplo, la *Allemande* y la *Courante* son muy similares en cuanto a la melodía y armonía, por lo cual tuve que dedicarles más tiempo para no confundirme entre una y otra al tocar sin la partitura.

Es bien sabido que en la obra de Bach no hay indicaciones de matices y que el piano aún no existía para cuando fue compuesta la obra, entonces como intérprete me surgieron las siguientes preguntas: ¿Si Bach no compuso para piano, hasta dónde debo llegar en cuanto a los matices? Hay que aprovechar los recursos que tenemos con los instrumentos en la actualidad, pero ¿debería utilizar el pedal? ¿Cómo lograr el sonido que busco, un sonido más pianístico que clavecinístico?

Para responder estas preguntas escuché diferentes versiones, tanto en clavecín como en piano; me enfocaré más en las versiones de piano. De todas las que escuché elegí al final 3 versiones: Glenn Gould, Andras Schiff y Murray Perahia.

Haré un breve análisis de cada una de las versiones:

La versión de Glenn Gould es muy atinada en cuanto al tempo y a los contrastes de los mismos en las diferentes danzas, pero su toque me pareció muy articulado, un tanto clavecinístico, además de que no respeta las articulaciones barrocas, es decir, si tenemos una melodía en 16avos que

debería tocarse ligado, Gould toca como un *non-legato*, incluso *portato* y en algunos momentos hasta *staccato* dando un toque un tanto agresivo.

Andras Schiff tiene un toque particular para Bach; a pesar de que casi no hay uso del pedal utiliza otros recursos para crear la ilusión de un “pedal invisible”. Sus *tempi* son considerablemente más lentos que los de Gould, se da más tiempo para cada frase, para presentar los temas. Sobre todo en el *Prélude*. Otra cosa que me llamó mucho la atención de Schiff es su uso de adornos. Gould se mantiene fiel a los adornos en la partitura y agrega muy pocos mientras que Schiff en cada danza, en las danzas *andante* agrega más adornos de los que están sugeridos en la partitura, pero sin perder el estilo barroco. Me gustó mucho esta versión, ya que fue muy contrastante con las que yo había escuchado.

Finalmente la versión de Perahia: Desde que escuché el preludio me di cuenta que es otra cosa totalmente, una profundidad en el sonido que no habíamos escuchado en ninguna de las demás versiones. Es interesante que no sólo destaca muy bien cada tema, sino que se da su tiempo en cuanto a respiraciones, y hace *ritardando* donde los demás pianistas no lo hacen. Juega mucho con los colores en la obra, es decir, con los planos sonoros. Dando un carácter más virtuoso a lo largo de la suite y también más pianístico, pero sin llegar a un romanticismo en cuanto al tempo (*rubato*). Agrega adornos que no están en la partitura, cabe mencionar que no tantos como Schiff. El toque personal de Perahia radica más en los matices y en el tempo que en los adornos. Personalmente esta fue la versión que más me gustó, porque se acerca más a lo que yo buscaba en mi interpretación.

Después de haber escuchado diferentes versiones, seguía en la búsqueda de lo que yo creía correcto y lo que buscaba en mi interpretación. Tener 3 versiones tan diferentes amplió el rango de las cosas que yo podía hacer en las danzas. Cuando terminé de memorizar y asegurar la suite fui buscando adornos, timbrado de notas, respiraciones, articulaciones, que poco a poco se han ido grabando en mi interpretación para así poder crear algo mío. Una interpretación diferente a las que he escuchado; el resultado me ha parecido bastante convincente por que no sólo es tocar a Bach de acuerdo al estilo barroco, sino que además es mi versión de Bach, creo que eso es lo más importante como intérprete.

2. Ludwig van Beethoven

Sonata Op. 53 “Waldstein” en Do Mayor.

Nació el 17 de diciembre de 1770 en la ciudad de Bonn en Alemania. Su abuelo paterno, llamado también Ludwig, era descendiente de una familia de campesinos originarios de *Brabante*, una región de Flandes. En 1733, su abuelo emigra a *Bonn*, donde trabajaría como director y *kapellmeister* de la orquesta del príncipe de Colonia. Ese mismo año, contrae matrimonio con Maria Josepha Phall. Tienen un hijo, Johann van Beethoven (1740 - 1792) que siguió los pasos de su padre al ser músico y tenor de la corte. En 1767, Johann contrae nupcias con Maria Magdalena Keverich una joven viuda e hija de un cocinero de *Tréveris*.

Dos años después de contraer matrimonio, en 1769, nació su primer hijo, bautizado como Ludwig Maria van Beethoven el cual no sobrevive su primera semana. Un año después es bautizado *Ludwig van Beethoven*, su segundo hijo. Su fecha de nacimiento no cuenta con documentación histórica, siendo aceptada el 17 de diciembre de 1770 por ser el día en su acta de bautismo. El matrimonio van Beethoven tuvo cinco hijos más, de los que sólo sobrevivieron dos: Kaspar Anton Karl van Beethoven (1774) y Nikolaus Johann van Beethoven (1776).

Su primer maestro de piano fue su padre, quien estaba impresionado por el hecho de que un niño de tan sólo siete años de edad ya diera conciertos y que su fama ya llegaba hasta su ciudad. Este niño era Wolfgang Amadeus Mozart. Con la intención de seguir sus pasos, Johann van Beethoven quería hacer de Ludwig un niño prodigio, empezando sus lecciones musicales a muy temprana edad.

El 26 de marzo de 1778, a la edad de siete años, Beethoven dio su primer recital. Johann van Beethoven afirmó que la edad de su hijo Ludwig era de seis años, para destacar la precocidad del niño. Tiempo después, Ludwig comenzó a recibir clases de otros profesores. Entre ellos destaca Christian Gottlob Neefe. Con él sus avances fueron significativos, sobre todo en la interpretación del órgano y la composición.

En 1782, a los once años de edad, Beethoven publica su primera composición *Nueve variaciones sobre una Marcha de Ernst Christoph Dressler* (WoO 63). En junio del siguiente año por recomendación de su maestro Neefe, Ludwig es contratado como músico en la corte del príncipe

Maximiliano Francisco de Colonia. Este trabajo le permitió al joven compositor conocer la música de sus antecesores y le facilitó su incursión a la alta sociedad.

Cuando Beethoven tenía 17 años de edad, viaja por primera vez a Viena acompañado del conde Ferdinand von Waldstein, su mecenas. Se dice que durante este viaje tuvo lugar un fugaz encuentro con Mozart.

Poco tiempo después de haber llegado a Viena, su padre le pidió por carta que regresara a Bonn inmediatamente, debido a que su madre había enfermado gravemente. Ella muere de tuberculosis el 17 de julio de 1787. Gracias a esto, su padre incrementa su alcoholismo y el joven Ludwig tuvo que mantener a sus hermanos, tocando el violín en una orquesta y dando clases de piano durante cinco años. Su padre falleció el 18 de diciembre de 1792.

Ese año, Beethoven regresa a la ciudad de Viena, en un viaje que el príncipe de Bonn le financió. *“Recibió clases de composición con Joseph Haydn, de contrapunto con Johann Georg Albrechtsberger y Johann Baptist Schenk y de lírica con Antonio Salieri.”*⁵

En 1794 publicó su primera obra importante: tres tríos para piano, violín y violonchelo *Op. 1* y al siguiente año da su primer concierto en Viena como compositor profesional interpretando sus propias obras. Realizó una gira por Praga, Dresde, Leipzig, Berlín y Budapest. Dos años después publica sus primeras tres sonatas para piano *Op. 2*. Por esa época se desliga de Haydn, ya que no coincidía musicalmente aunque debido a la admiración que le tenía, le dedicó los tres tríos y sus primeras sonatas para piano.

En 1800, presenta su Primera Sinfonía, la cual fue aceptada por el público vienés. Era una buena época: su actividad musical aumentaba, impartía clases de piano a las jóvenes aristócratas. Este periodo de bonanza se vio nublado al año siguiente cuando Beethoven confiesa su preocupación por su creciente sordera a su amigo Wegeler. Estando en la ciudad de Heiligenstadt, Beethoven entra en crisis y escribe el conocido *Testamento de Heiligenstadt*, en el que expresa su desesperación ante la injusticia de que un músico pudiera volverse sordo, algo que no podía concebir ni soportar.

*“...hace ya seis años en los que me he visto atacado por una dolencia incurable, agravada por médicos insensatos, estafado año tras año con la esperanza de una recuperación, y finalmente obligado a enfrentar el futuro una enfermedad crónica (cuya cura llevará años, o tal vez sea imposible); nacido con un temperamento ardiente y vivo, hasta inclusive susceptible a las distracciones de la sociedad, fui obligado temprano a aislarme, a vivir en soledad, cuando en algún momento traté de olvidar es, oh, cuan duramente fui forzado a reconocer la entonces doblemente realidad de mi sordera, y aun entonces, era imposible para mi, decirle a los hombre, habla más fuerte!, grita!, porque estoy sordo...”*⁶

En este testamento llegó a plantearse el suicidio, también escribió que sabía que todavía tenía mucha música por concretar, descubrir y explorar.

⁵ Prevot, Dominique. *Ludwig van Beethoven* (s/p).

⁶ Massin, Jean y Brigitte Massin. *Ludwig van Beethoven*. pp. 129-131.

En aquellos años, en Europa se respiraba un aire revolucionario y podemos verlo en su música, que en un principio era fresca y ligera, poco a poco fue cambiando para convertirse en turbulenta y oscura. De esta época son la Sonata para piano op.13 "*Patética*", y la Sonata para piano op. 27 n° 2, "*Sonata quasi una fantasia*". También su Tercera Sinfonía, llamada la *Eroica*, misma que fue estrenada el 7 de abril de 1805. Los editores se disputaban la edición de sus obras y gracias a su creciente fama dejó de necesitar a los recitales y conciertos, además que la aristocracia austriaca le asignó una pensión anual.

A principios del S. XIX, Beethoven había terminado *Leonore*, su única ópera. A esta ópera le compuso hasta cuatro oberturas diferentes y finalmente cambió el nombre a *Fidelio*. En esa época, Beethoven compuso muchas obras, entre ellas la Quinta Sinfonía, la *Sinfonía Pastoral* y la Obertura *Coriolan*.

El 22 de diciembre de 1808 Beethoven dio un monumental concierto, que sería de sus últimos, en el que presentó el estreno de la Fantasía para piano, orquesta y coro Op. 80, las sinfonías Quinta y Sexta, el Concierto para piano n.º 4 Op. 58, el aria *Ah perfido!* y tres movimientos de la Misa en do mayor Op. 86.

En 1814, terminó sus sinfonías Séptima y Octava, reformó la ópera *Fidelio*. El 11 de abril de ese año fue el último concierto público de Beethoven, donde estrenó del Trío Op. 97, junto al violinista Ignaz Schuppanzigh y el violonchelista Joseph Lincke. En 1816, comenzó a componer su Novena Sinfonía misma que terminó en 1823. En 1818 el archiduque Rudolf, antiguo alumno y benefactor, fue nombrado cardenal, motivo por el cual Beethoven inicia la composición de una Misa en Re.

Ludwig van Beethoven pasó los últimos años de su vida aislado por la sordera, sólo se relacionaba a través de los *cuadernos de conversación* que sirvieron como medio de comunicación entre él y sus amigos. Su Novena Sinfonía, terminada en 1823, estrenada el 7 de mayo de 1824 fue un rotundo éxito. En sus últimos tres años de vida, Beethoven se dedicó a componer cuartetos de cuerda y la *Missa Solemnis*.

Poco tiempo después la salud de Beethoven fue decayendo. A pesar de los cuidados de su médico y el cariño de sus amigos, la maltrecha salud del músico que había padecido problemas hepáticos durante toda su vida, empeoró a tal grado que en el 20 de diciembre de 1826 tuvieron que extraerle fluidos abdominales. El 24 de marzo de 1827, Beethoven recibe la extremaunción y la comunión según el rito católico. Entra en coma para no volver a despertar hasta dos días más tarde. Acompañado de su hermano Nikolaus Johann, su cuñada y su amigo Anselm Hüttenbrenner, muere en Viena el 26 de marzo de 1827.

"...desde las 3 de la tarde hasta las 5 pasadas. De repente hubo un relámpago, acompañado de un violento trueno, y la habitación del moribundo quedó iluminada por una luz cegadora. Tras ese repentino fenómeno, Beethoven abrió los ojos, levantó la mano derecha, con el puño cerrado, y una expresión amenazadora, como si tratara de decir: «¡Potencias hostiles, os desafío!, ¡Marchaos! ¡Dios está conmigo!» o como si estuviera dispuesto a gritar, cual un jefe valeroso a sus tropas «¡Valor, soldados! ¡Confianza! ¡La victoria es nuestra!». Cuando dejó caer de nuevo la mano sobre la cama, los ojos estaban ya cerrados. Yo le sostenía la

cabeza con mi mano derecha, mientras mi izquierda reposaba sobre su pecho. Ya no pude sentir el hálito de su respiración; el corazón había dejado de latir.”⁷

Tres días después, el 29 de marzo se ofició su funeral en la Iglesia de la Santa Trinidad, a pocas cuadras de su domicilio y en él se interpretó el Réquiem en Re menor de Mozart. Al sepelio acudieron más de 20 000 personas.

Catálogo y estilo de su obra

La obra de Beethoven se puede dividir en 3 diferentes periodos: Temprano, Medio y Tardío. El periodo temprano va desde el inicio de sus composiciones, hasta alrededor de 1802. El periodo medio va de 1803 hasta 1814, y el periodo tardío va desde 1815 hasta su fallecimiento en 1827. Esta clasificación de la vida de Beethoven ha sido gracias al musicólogo ruso Wilhelm von Lenz, la cual ha sido utilizada por muchos musicólogos sufriendo muy pocos cambios.

En el periodo temprano, la obra de Beethoven estuvo fuertemente influida por sus predecesores, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. De este periodo son la Primera y Segunda Sinfonías, los seis cuartetos de cuerda Op. 18, los primeros dos conciertos para piano Op. 15 y Op. 19; y la primera docena de sonatas para piano.

El segundo periodo, también es conocido como *Heróico* ya que inicia después de la crisis personal provocada por su creciente sordera. Destaca por las monumentales obras que denotan el heroísmo y la lucha. Las composiciones de este periodo incluyen seis sinfonías (la 3, 4, 5, 6, 7 y 8), los últimos tres conciertos para piano, el Triple concierto y el Concierto para violín, cinco cuartetos de cuerda (del 7 al 11) varias sonatas para piano (incluyendo las sonatas *Claro de luna*, *Waldstein* y *Appassionata*), la Sonata *Kreutzer* para violín, y su única ópera: *Fidelio*.

El último periodo comienza en 1815. Se caracteriza por una profunda carga intelectual, debido a sus innovaciones formales y su intensidad, expresión sumamente personal. De este periodo son el Cuarteto de cuerda Op. 131 con sus siete movimientos enlazados y la Novena Sinfonía que incorpora la fuerza coral a una orquesta en el último movimiento. También la *Missa Solemnis*, los cinco últimos cuartetos de cuerda (incluyendo la *Grosse Fugue*) y las cinco últimas sonatas para piano, de la Op. 101 a la Op. 111.

Cabe mencionar que Beethoven había entablado contacto con el inventor Johann Mälzel⁸, quien le construyera varios instrumentos para ayudarlo con sus dificultades auditivas, tales como cornetas acústicas o un sistema para escuchar el piano. Uno de los inventos de Mälzel fue el metrónomo

⁷ Buchet, Edmond. *Beethoven: Leyenda y realidad*. p. 365

⁸ Inventor alemán (1772-1838) Hijo de un constructor de órganos de quien aprendió música y la construcción de algunos instrumentos mecánicos para la música.

que impresionó a Beethoven tanto, que comenzó a realizar anotaciones en las partituras con los tiempos del metrónomo para que sus obras se interpretaran tal como él las había concebido.

Beethoven compuso obras en una amplia gama de géneros y también para diversas combinaciones de instrumentos musicales: nueve sinfonías, una ópera (*Fidelio*), dos misas, tres cantatas, treinta y dos sonatas para piano, cinco conciertos para piano, un concierto para violín, un triple concierto para violín, violonchelo, piano y orquesta, dieciséis cuartetos de cuerda, una gran fuga para cuarteto de cuerda, diez sonatas para violín y piano, cinco sonatas para violonchelo y piano, una sonata para corno francés e innumerables oberturas, obras de cámara, series de variaciones, arreglos de canciones populares, *Lieder*, Bagatelas y variaciones para piano.

Las sonatas para piano

Uno de los más importantes legados que hay en la literatura pianística son sus 32 sonatas para piano. Podríamos decir que son un “diario musical” del compositor alemán, donde podemos ver su personalidad revolucionaria y también su crecimiento como compositor. En general, todas las sonatas para piano de Beethoven presentan nuevas sonoridades, nueva estructura, por ejemplo la primera sonata para piano: op. 2 n. 1, tiene 4 movimientos. Cuando lo común era que una sonata debía tener sólo 3 movimientos. En otras sonatas incluye temas con variaciones, fugas, *scherzi*, etc.

Después de 1800, Beethoven empezó a desarrollar el género que marcaría la pauta para las sonatas románticas. La Sonata op. 22, en Si bemol mayor, es la última sonata del primer periodo de composición. La op. 26 en La bemol mayor, la primera que compuso desde el comienzo del nuevo siglo, se abre con un tema lento con variaciones, sigue con un *scherzo*, una marcha fúnebre y concluye en un agitado final. A esta le siguieron las dos sonatas *Quasi una fantasía* op. 27, la segunda conocida como *Claro de Luna*. Las siguientes sonatas coincidieron con la gran crisis que fue provocada por el agravamiento de su sordera. La brillante *Waldstein*, también conocida como *Aurora*, y la estremecedora *Appassionata* fueron tan revolucionarias, que Beethoven dejó de componer para piano solo durante algunos años. Pero el clímax de su pianismo son las cuatro últimas de las treinta y dos sonatas, desde la op. 106, *Hammerklavier* que recuerda a una sinfonía por la longitud de sus cuatro movimientos, hasta la op. 111 en do menor, la tonalidad de la que se valía para su música *Sturm und Drang*, como su Quinta Sinfonía. Al momento de su composición, estas sonatas presentaron un virtuosismo pianístico nunca antes visto, y para muchos pianistas llegaron a ser prácticamente intocables.

Sonata para piano op. 53 en Do mayor “Waldstein”

La sonata *Waldstein* fue compuesta en 1804 en lo que sería el inicio de su segundo periodo, Medio. Esta sonata fue publicada el 15 de mayo de 1805, con este epígrafe: *Grande Sonata pour le Piano-Forte, composée et dédiée a Monsieur le Comte de Waldstein, Commandeur de l'ordre Teutonique a Vinsberg et Chambellan de Sa Majesté I. & I. R. A., par Louis van Beethoven. Op. 53. A Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie.*⁹

Esta sonata recibe el nombre de Waldstein porque está dedicada al conde Ferdinand von Waldstein (Bohemia 1762- Viena 1823) quien fue el primer protector de Beethoven, cuando éste siendo adolescente empezaba en la composición. Waldstein presintió el genio de Beethoven, y además de haberle ayudado a ingresar como organista en la capilla del Príncipe de Colonia, le facilitó el viaje a Viena, para que pudiera perfeccionarse con Haydn, abriéndole al mismo tiempo los salones de nobleza austriaca. La gratitud y amistad de Beethoven para Waldstein fueron siempre sinceras; prueba de esto es el homenaje realizado al dedicarle una de sus mejores obras, misma que el conde Waldstein pudo ejecutar a pesar de la gran dificultad de la sonata, pues se dice que era un excelente pianista.

Beethoven siempre estuvo al tanto de las construcciones de los nuevos instrumentos de teclado. Exigía a los constructores de pianos mejorar la sonoridad, la resistencia de los mismos, siempre buscando lograr su objetivo: encontrar un instrumento que fuera capaz de cumplir con todas sus expectativas. En su búsqueda por encontrar la sonoridad deseada, fue aumentando la dificultad de ejecución en las grandes sonatas y esto constituye un gran progreso en la técnica pianística en el cual supo explotar los perfeccionamientos que se iban introduciendo en el mecanismo del piano. Curiosamente a partir del opus 53 la palabra “clave” desaparece para siempre en las sonatas de Beethoven. Éstas debían ejecutarse únicamente en el piano, excluyéndose el clave, ya insuficiente para la brillantez y vigor requeridos.

⁹ Gran Sonata para Piano-forte, compuesta y dedicada al conde de Waldstein, Comendador de la Orden Teutónica de Vinsberg y Chamberlain de Su Majestad I. & I. R. A. por Louis van Beethoven. Op 53. En Viena, la Oficina de Arte y la Industria.

Análisis

Allegro con brio

El primer movimiento, *Allegro con brio* está compuesto al estilo sinfónico debido a la amplia gama de registros y colores en la obra, la tónica de Do Mayor inmediatamente captura la atención con esos acordes tan robustos, y graves. La exposición es la filosofía del romanticismo alemán, es decir, que solamente se podía entender por medio de la emoción, el sentimiento y la intuición. Estructuralmente es la típica forma sonata. La forma sonata es probablemente una de las formas más utilizadas desde el inicio del Clasicismo y parte del Romanticismo. Se usa en el primer movimiento de una pieza de varios movimientos, aunque a veces se usa en los siguientes movimientos también.

La forma sonata empezó a consolidarse sobre las bases creadas, entre otros, por uno de los hijos Bach: Carl Philipp Emanuel, debido a sus composiciones basadas en una nueva forma de sonata, y que posteriormente fue establecida por Haydn y Mozart.

La estructura a grandes rasgos del primer movimiento de la Sonata Op. 53 es la siguiente:

EXPOSICIÓN (cc. 1-86)					DESARROLLO (cc. 87-155)	REEXPOSICIÓN (cc. 156-249)			
Tema A	Puente 1	Tema B	Puente 2	Codetta	Temas de la Exposición en diversos tonos, variaciones, etc.	Tema A	Puente 3	Tema B	Coda

La exposición:

El compositor presenta los temas que usará en la obra. Generalmente tiene dos temas: el primero en la tonalidad principal, el segundo en la tonalidad de la dominante o – en el caso de tonalidades menores – en el relativo mayor o la dominante. Cada sección puede tener uno o más temas. Éstos pueden ser similares o contrastantes.

En el caso del *Allegro con brio*, de la Sonata op. 53 en Do Mayor, está en un compás de 4/4 y la exposición presenta dos temas. El primer tema A, que está formado a su vez por tres motivos: motivo a, formado por los dos primeros compases en el registro grave; motivo b, que se expone en el tercer compás; y el motivo c, en el compás 4 en el agudo, como si fuera una contestación de un eco lejano. Es un tema enérgico, masculino, con un carácter ágil. Beethoven desde el principio empieza a modular: del compás 2 al 3 aparece la primera modulación hacia Sol Mayor.

Fig. 32. Sonata op. 53 "Waldstein" *Allegro con brio*, cc. 1-4

No obstante, en el compás 5 aparece el tema en Si bemol Mayor, repitiendo el motivo del Tema, pero un tono abajo:

Fig. 33. Sonata op. 53 "Waldstein" *Allegro con brio*, cc. 1-4

Lo cual nos recuerda a la exposición del tema en el primer movimiento de la Sonata para piano Op. 31 n° 1 en Sol Mayor, donde el tema aparece en el tono de Sol Mayor y que 8 compases después aparece el mismo tema pero un tono más abajo: Fa mayor.

Fig. 34 Beethoven Piano Sonata op. 31 n° 1
Allegro vivace, cc. 1-3Fig. 35. Beethoven Piano Sonata op. 31 n° 1
Allegro vivace, cc. 12-14

Beethoven se mueve a pasos agigantados en cuanto a las tonalidades de acuerdo con el círculo de quintas: En el compás 23 inicia un puente en Si mayor que sirve de enlace entre el Tema A en Do mayor y el Tema B para presentarlo en Mi mayor. Este recurso de moverse tanto en el círculo de quintas es un recurso muy usual en la música de Beethoven.

Entonces, el Tema A está en la tonalidad de Do mayor y el Tema B en Mi mayor. En la sonata para piano op. 31 n° 1 entre el tema A y Tema B están tonalmente a la misma distancia que los temas A y B en la Sonata *Waldstein*. En la op. 31 n° 1 el Tema A (véase Fig. 34) está en Sol Mayor y el Tema B (Fig. 36) en Si Mayor.



Fig. 36. Piano Sonata op. 31 n° 1 *Allegro vivace*, cc. 65-69

El segundo tema de la sonata op. 53 está dividido en tres secciones: la primera utiliza como base rítmica la figuración de blancas y negras; la segunda parte utiliza los tresillos de corcheas como elemento rítmico, aportando un aire de ligereza, acompañado de el tema en otra voz en blancas y negras, a lo que le sigue un periodo de transición con ritmo de semicorcheas, impetuoso que asciende con gran brillantez y agilidad, con bruscos y vigorosos acordes en la mano izquierda, para unirse con la tercera sección, que presenta un diseño ágil. El contraste en los temas A y B radica en la diferente tonalidad, ritmo más lento, el segundo es mucho más melódico, un carácter tranquilo y armónicamente es mucho más vivaz que el primero.



Fig. 37. Sonata op. 53 "Waldstein" *Allegro con brio*, cc. 35-42

El tema B está compuesto a manera de un coral, el ritmo y la melodía recuerdan al Segundo movimiento de la 7ª sinfonía:



Fig. 38. Beethoven-Liszt 7th Symphony 2° mov. *Allegretto*, cc. 3-10

Lo que sigue en la sonata, son variaciones del Segundo tema, donde el coral aparece en la mano izquierda mientras que la mano derecha va acompañándolo con tresillos. Esto nos conduce al segundo puente que inicia en el compás 50 y acaba en el 73. La exposición termina con una *codetta* que da pie a la repetición de la exposición o a la segunda casilla que llevará al desarrollo.

El desarrollo:

En esta sección el compositor hace un manejo libre del material temático con diversos recursos como variaciones, modulaciones, tonos vecinos, ampliaciones, etc. Podemos dividir el desarrollo en tres secciones, diferenciadas temáticamente:

La primera sección va del compás 86 al 111. Se utiliza material temático derivado del primer tema, que es expuesto a modo de reminiscencia en Fa mayor.



Fig. 39. Sonata op. 53 "Waldstein" *Allegro con brio*, cc. 90-93

En esta primera parte del desarrollo aparece el tema en diversas ocasiones pasando por diferentes tonos, tales como: Do menor y Sol menor. A partir del compás 104 la armonía se mueve de manera más rápida en tonos vecinos que no duran ni un compás: Fa menor, Si bemol menor, Sol bemol 7, Do bemol mayor, Fa mayor 7, Si bemol menor, Mi bemol 7, La bemol mayor, Re bemol 7, Sol bemol mayor, Do mayor 7, Fa menor. Cada modulación en el inicio del desarrollo evoca a una escritura orquestal debido a los diversos registros utilizados por Beethoven.

La segunda sección inicia en el compás 112 y termina en el compás 141. Esta parte del desarrollo retoma el tema que ya habíamos visto en la exposición, específicamente en el compás 52, un tema donde la mano derecha toca una síncopa acompañada de tresillos que hace la mano izquierda.



Fig. 40. Sonata op. 53 "Waldstein" *Allegro con brio*, cc. 112-114

Esta sección pasa por las tonalidades de Do mayor, Fa mayor, Si bemol mayor, y Mi bemol menor. A partir del compás 128, viene una parte extremadamente libre, que pasa por Fa sostenido mayor, Sol menor, y Sol mayor, Do menor, Re bemol mayor, y un acorde de séptima disminuida sobre Fa#, que nos abre la puerta a la última sección del desarrollo en Do mayor.

La tercera y última sección del desarrollo abarca del compás 142 al 155. Esta parte afirma la tonalidad de Do mayor, y puede ser interpretada como una especie de balance, después de la intensa actividad armónica de los compases anteriores. El bajo que retumba en la mano izquierda

en dieciseisavos imita lo que podría ser el redoble de tambores. Es un murmullo que poco a poco crece y nos lleva a un clímax que culmina en la reexposición.



Fig. 41. Sonata op. 53 "Waldstein" *Allegro con brio*, cc. 142-146

Reexposición:

Es casi una repetición de la exposición pero con un cambio fundamental: la segunda sección aparece ahora en la tonalidad principal, es decir, Do mayor. Es usual que en esta sección el compositor haga múltiples variaciones, extendiendo, reduciendo o eliminando secciones, variando la escritura de alguno o ambos temas.

El primer tema se retoma entre los compases 156 – 183. Desde el compás 156 se mantiene exactamente igual que al inicio hasta el compás 168. Beethoven cambia el final de la frase que en el compás 13 era un Sol, ahora en el 168 es un La Bemol.



Fig. 42. Sonata op. 53 "Waldstein"
Allegro con brio, cc. 13-14



Fig. 43. Sonata op. 53 "Waldstein"
Allegro con brio, cc. 167-168

El segundo tema comienza en el compás 196. Sólo que el segundo temas no se encuentra, como se esperaba, en la tonalidad principal, sino que es primero expuesto en La mayor y, después, en La menor.



Fig. 44. Sonata op. 53 "Waldstein" *Allegro con brio*, cc. 196-202

El movimiento termina con una coda que empieza en el compás 249 y presenta el tema inicial, pero en lugar de presentarlo en la tonalidad de Do mayor, lo presenta en Re bemol mayor. Beethoven utiliza la cadencia rota para llegar a ese tono. Este tema A se termina en el compás 259

a partir del cual y hasta la aparición del segundo tema en el compas 284 Beethoven juega con el motivo c del tema A que toca la mano izquierda y que pasa por varias tonalidades. También hace uso de escalas en la mano derecha, dando la idea de las grandes cadencias de los conciertos para piano.



Fig. 45. Sonata op. 53 “Waldstein” *Allegro con brio*, cc. 272-274

El Tema B aparece después de dos escalas casi *glissando* (cc.282-283) que nos dan una sensación de alivio, ya que este tema es presentado en la tónica: Do mayor. Lo único diferente al tema B del inicio es que este aparece en diversos registros. Y después de este pequeño respiro, Beethoven súbitamente coloca un *a tempo* que llevará a la última vez que se expone el Tema A en do mayor para terminar con cuatro compases en *ff* terminando así este monumental primer movimiento de la sonata op. 53 “Waldstein”



Fig. 46. Sonata op. 53 “Waldstein” *Allegro con brio*, cc. 299-302

Introduzione: Adagio molto

Beethoven había compuesto un andante de esta sonata. Después lo descartó y sería reemplazado por la *Introduzione: Adagio molto*. El andante descartado fue publicado por separado y quedó como *Andante favori WoO 57* que es una pieza de un carácter pacífico, pero no tan solemne como el que quedó al final como segundo movimiento para la sonata Waldstein.

Introduzione: Adagio molto, como su nombre lo dice es una introducción lenta. De un carácter tranquilo, apacible. Está en la tonalidad de Fa mayor en un compás de 6/8 que ayuda a darle un carácter solemne, al estilo de las marchas fúnebres por el ritmo de punto que se utiliza en diversas

secciones. Esta Introducción es la preparación para el último movimiento. Está dividida en 3 partes:

La primera abarca los primeros 9 compases, en los cuales 8 de ellos son una búsqueda tonal; una búsqueda misteriosa. Empieza en Fa mayor, y al siguiente compás en Mi mayor, el tercer compás Mi menor y hasta el compás 9 es donde tenemos ya una tonalidad definida: Fa mayor.

Fig. 47. Sonata op. 53 "Waldstein" *Introduzione: Adagio Molto*, cc. 1-4

La segunda parte empieza en el compás 10 justo donde por primera vez escuchamos un tema, una melodía como tal. Si seguimos usando la analogía orquestal podría tratarse de los contrabajos y violoncellos. Esta melodía está en Fa mayor.

Fig. 48. Sonata op. 53 "Waldstein" *Introduzione: Adagio Molto*, cc. 10-11

Posteriormente, está la tercera sección, en el compás 17 que es muy similar al motivo de la primera sección (véase fig.47), pero tiene una ligera variación al final de cada compás que hace que la obra siga avanzando y Beethoven nos lleve a nuevos caminos.

Fig. 49. Sonata op. 53 "Waldstein" *Introduzione: Adagio Molto*, cc. 17-20

En este punto Beethoven va ampliando cada vez más el motivo hasta llevarnos al dramático clímax de esta *Introduzione, Adagio Molto* y terminar con 3 compases de mucha tensión que resuelve poco antes del tercer movimiento.



Fig. 50. Sonata op. 53 "Waldstein" *Introduzione: Adagio Molto*, cc. 26-28

La transición del segundo al tercer movimiento es algo sublime, algo que con el *Andante favori* Beethoven no hubiera podido lograr.

Rondo: Allegretto moderato - Prestissimo

El rondó es una forma musical basada en la repetición de un tema musical. Históricamente el rondó era una forma muy atractiva para los compositores y los clavecinistas barrocos del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Couperin lo realizó con un tema principal que ocupaba unos ocho compases y dos o tres episodios de la misma extensión. En el período clásico, Haydn, Mozart y Beethoven incluyeron el rondó como último movimiento de sus sonatas. Es lo que se denomina *sonata rondó*, cuya estructura se empleó para las sonatas instrumentales, la música de cámara y las sinfonías. La característica principal del rondó es el constante retorno al tema A.

Wilhem von Lenz, uno de los primeros biógrafos de Beethoven, dice que a este último movimiento *Rondo Allegretto moderato* le quedaría mejor el título de la balada de Schiller: "*Der Kampf mit dem Drachen*"¹⁰ (La lucha con el Dragón), debido a su monumental extensión y la dificultad para el intérprete. Este último movimiento en Do mayor y un compás de 2/4 es el triunfo a la vida donde Beethoven utiliza diversas variaciones en el tema, por ejemplo: trinos interminables. La estructura de este rondó es poco usual: casi al final aparece un *prestissimo* en compás de 4/4 y en la tonalidad de Do mayor. La estructura de este último movimiento está a grandes rasgos en el siguiente cuadro:

Tema A	cc. 1-62
Episodio 1 (B)	cc. 63-113
Tema A	cc. 114-174
Episodio 2 (C)	cc. 175-220
Episodio 3 (D)	cc. 221-312
Tema A	cc. 313-343
Episodio 1 (B)	cc. 344-402
Coda	cc. 403-543

¹⁰ Lenz, de Wilhem. *Beethoven et ses trois styles*. p. 209

El tema principal lo presenta la mano izquierda que va timbrando una hermosa melodía sobre el acompañamiento que hace la mano derecha. Este tema de 8 compases será el tema que escucharemos de diversas formas, en octavas, ornamentado con un trino, etc.

Fig. 51. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 1-8

Este tema melódico aparece en la misma sección dos veces más, pero con la variante de que la segunda vez que se presenta está en octavas y en la mano derecha.

Fig. 52. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 31-34

La tercera vez que aparece está ornamentado con un bajo de trino, en la misma mano, mientras que la mano izquierda va acompañando virtuosamente haciendo la escala de Do mayor con diferentes articulaciones y valores rítmicos. De esta manera termina la sección A. En general está en el primer grado, Do mayor, con algunas variantes muy breves en Do menor y en Sol mayor.

Fig. 53. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 55-59

El episodio 1 o sección B, empieza en el compás 63. Seguimos en la tonalidad de Do mayor, pero en esa ocasión hay un nuevo material melódico que está en tresillos de dieciseisavos que dan mucha energía y movimiento a esta sección. Este nuevo tema dura cuatro compases que se van variando a lo largo de esta sección, y en cada variación el intérprete debe recurrir a muchos aspectos técnicos que ayudarán a timbrar las voces intermedias.



Fig. 54. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 63-66

Algo que es muy interesante en esta sección es el uso de pedal: Beethoven es muy específico en cuanto a la sonoridad que busca, aunque haya muchos cambios de armonía Beethoven marca un solo pedal por cada frase. En la fig. 53 podemos ver que a pesar de las disonancias por los grados conjuntos, Beethoven marca un solo pedal. En esta sección, el motivo pasa por La mayor, Fa mayor y Sol 7.



Fig. 55. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 98-101

Del compás 114 al 174 se repite la sección A. Desde el compás 175 empieza el siguiente Episodio que será el más largo de este movimiento, por lo cual se divide en dos partes: C y D. La parte C cambia el tono de Do mayor a Do menor, una sección dramática y ruda.



Fig. 56. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 175-179

El tema lo van haciendo ambas manos, pero 8 compases después el tema se pasa sólo a la mano derecha mientras que la izquierda va haciendo escalas en tresillos. Una de las partes más complicadas de la sonata. Es muy típico de Beethoven que un tema que se alterne en ambas manos. El motivo es muy heroico, siempre la lucha entre los diferentes registros. Muy similar a la 3ª sinfonía o a la 5ª.



Fig. 57. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 183-185

La parte D, empieza en el compás 221. No es un dato menor que esta sonata también es conocida como Aurora: aquí todo se llena de luz. Empezando por el cambio de tonalidad Do menor a Mi bemol mayor, siguiendo con la progresión de acordes: Fa menor y Re bemol mayor.



Fig. 58. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 221-224

Al final de esta parte Beethoven se abre paso con un acorde napolitano en Re bemol. Aquí se da momento de transición donde Beethoven juega con los matices: *Sforzando*, *pp*, *crescendo*. En esta sección se va moviendo ascendentemente y así va incrementando la tensión. Tensión que sólo es liberada brevemente en la sección de arpeggios que siguen.



Fig. 59. Sonata op. 53 "Waldstein" Rondo, *Allegretto moderato*, cc. 251-254

Esta nueva parte de arpeggios es una progresión de acordes de séptima que finalizan en una modulación a Sol mayor, que se mantendrá 26 compases. Termina en un *pp* y Beethoven nos sorprende con el tema La en *ff*. La siguiente parte es una variación del episodio B (véase fig. 52). Lo que cambia es que ahora las manos están involucradas en la figura de tresillo de dieciseisavo.

Beethoven usa matices extremos en esta parte, solicita un *ff* que poco tiempo después se verá reducido a un *pp*, lo cual crea el ambiente perfecto para iniciar la coda.

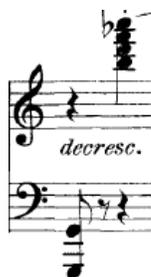


Fig. 60. Sonata op. 53 “Waldstein” Rondo, *Allegretto moderato*, c. 286

La *Coda*, es un término italiano que significa literalmente “cola”. Es una sección musical al final de un movimiento, a modo de epílogo. Técnicamente se trata de una cadencia expandida. Con lo cual, puede ser tan simple como unos pocos compases o incluso ser tan compleja que constituya una sección entera. En el periodo clásico, especialmente con Beethoven, la *coda* adquiere mayor importancia. Esta parte se utiliza como elemento estructural en un movimiento musical. Durante este periodo se pueden encontrar codas en las composiciones escritas en forma rondó, scherzo y en especial, en la forma sonata y en los movimientos de variación.

Una de las formas en que Beethoven intensificó y extendió la práctica clásica fue ampliar las secciones de *coda*, produciendo una sección final a veces de un peso musical igual a las secciones previas de exposición, desarrollo y recapitulación que completan el discurso musical. En algunos casos empleaba elementos temáticos utilizados en la obra.

La Coda de la Sonata op. 53 “Waldstein” presenta el mismo tema inicial de este movimiento, incluso en la misma tonalidad. Sólo cambia el acompañamiento y aumenta la velocidad. Ya no es el tema idealista del principio, sino que ahora es un tema glorioso, alegre y triunfal.



Fig. 61. Sonata op. 53 “Waldstein” *Prestissimo*, cc. 403-406

En esta primera parte de la *coda*, el tema se presenta en Do mayor y después en Fa mayor. Para después cambiar todo el carácter de la música. En el compás 443 llegamos a una parte de grandes y robustos acordes que harán una progresión similar a la que vimos en la parte D del Rondó (véase fig. 58).

Estos acordes finalizan con escalas en Do mayor octavadas. Beethoven claramente escribe la digitación que quiere 1-5 para la mano derecha y 5-1 para la izquierda, lo que se entiende como un *glissando* en teclas blancas, en Do mayor. Hay que recordar que en la época de Beethoven los teclados de los pianos eran un poco más suaves que los de ahora, además las teclas eran más angostas que en los pianos actuales. Algunos pianistas, por ejemplo Daniel Barenboim sustituye

estas octavas y las deja sólo como una escala y se ayuda de la otra mano para realizar la octava. Otros como Andras Schiff toca como está escrito.

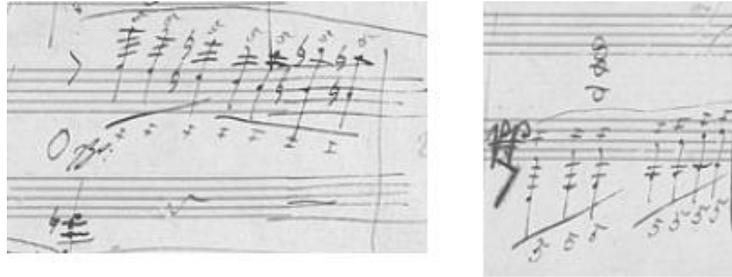


Fig. 62. Manuscrito de Beethoven Piano Sonata op. 53 "Waldstein" *Prestissimo*, cc. 65, 67.

La siguiente sección de la *coda*, tiene como motivo principal la tercera variación del tema que aparece al inicio de este movimiento: El tema con el trino en la voz media (véase fig. 53). Aquí Beethoven modula a diversas tonalidades, arpeggios en la mano izquierda en Do mayor, luego en Do menor, posteriormente en La bemol mayor, Fa menor hasta llegar a Sol, que es el V grado de Do mayor. De esta manera termina como si fuera un *tutti* orquestal, con acordes en el bajo, el tema en la voz superior en *ff*, utilizando diversos registros para terminar con 14 compases del acorde de Do mayor. Un recurso que Beethoven utiliza en varias ocasiones, por ejemplo al final de su 5ª sinfonía.

Fig.63.Sonata op. 53 "Waldstein" *Prestissimo*, cc. 529-543.

Comentario personal

Elegí esta sonata porque tiene un significado muy importante para mí, ya que en el año 2001, escuché en la radio un “Ciclo Beethoven”, en ese entonces yo sólo tenía un disco de las sonatas para piano más conocidas, como la *Claro de Luna*, *Appassionata*, y *Patética*. Ahí fue la primera vez que escuché las 32 sonatas completas. Cuando me enteré de este ciclo, conseguí las partituras para poder escucharlas y leerlas. Marqué con color rojo en el índice de mi libro justo la *Waldstein* porque recuerdo que fue una de las que más me cautivó. Esa misma semana al tomar mi clase de piano, le llevé la partitura a mi maestra y le dije que quería tocarla. “Está en Do mayor, así que debe ser sencilla” dije. A lo que mi maestra me respondió que era una de las sonatas más brillantes y más difíciles de Beethoven; sólo los pianistas de los últimos años de la carrera la tocaban. Cuando ingresé al curso propedéutico en la Escuela Nacional la primera vez que entré a la sala Xochipilli estaba un chico tocando esta sonata. Inmediatamente la reconocí, ése tema tan necio, repetitivo ya estaba grabado en mi mente. Pensé que ojalá y algún día pudiera tocarla. Años más tarde asistí al Ciclo Internacional Blanco y Negro que se presenta cada año en el Centro Nacional de las Artes. Lo recuerdo con mucha claridad porque en pleno tercer movimiento se fue la luz y a pesar de ello él siguió tocando y así a oscuras terminó la sonata. Lo cual me impresionó por el control que tenía el pianista en su instrumento. Más allá de esta anécdota, una vez más había quedado fascinada por esta sonata. Curiosamente tiempo después otro pianista se presentó en la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música. Falló la luz. Pero esa vez el pianista optó por detenerse.

Muchos años después, justo antes de elegir qué sonata tocaría para mi examen de titulación estaba indecisa. Pero recordé todos estos eventos, y que siempre había querido tocar la *Waldstein*, pero no me sentía con el valor de hacerlo. Al fin de cuentas elegí esta sonata porque de nuevo me ocurrieron cosas extrañas. Encendí la televisión y había un chico tocando el primer movimiento, esa misma semana asistí a una función del festival de cine alemán a la Cineteca Nacional y la película que vi trataba de un chico pianista que audicionaría para ingresar al Conservatorio y presentaba esta sonata. Entonces era el destino: tocaría esta sonata para mi examen de titulación.

He disfrutado mucho estudiar esta obra, porque ha sido como cumplir uno de mis sueños. Desde elegir la edición (Utilicé para estudio la edición Henle Verlag, revisada por Conrad Hansen) hasta ir al teclado. Es una obra muy virtuosa, con pasajes muy difíciles en cuanto a la destreza digital y también en interpretación. Siento que al trabajar la obra, e ir la madurando no sólo maduraba la pieza, sino que también yo lo hacía como intérprete, como artista, como ser humano.

Versiones musicales hay muchísimas, y el dilema era saber qué sería diferente en mi interpretación a todas las que ya se han hecho. Escuché a muchos pianistas, como Alfred Brendel, Andras Schiff, Friedrich Gulda, Claudio Arrau, Wilhelm Kempff, Dubravka Tömsic y Arthur Schnabel, sólo por mencionar algunos.

Mis versiones favoritas son las de Brendel, Schiff, y Kempff. Son muy diferentes entre sí, aunque la versión de Brendel y Kempff son parecidas en cuanto al tempo y al carácter que es básicamente lo que pide la partitura. Pero Schiff se sale de la partitura y va mas allá, dando acentos en notas que en las otras grabaciones no se aprecia. Utiliza recursos de *legato* de dedos, también de pedal, y su *touché* es muy particular. El segundo movimiento siempre me ha parecido más solemne con Brendel. Y los trinos largos del tercer movimiento con Kempff son tan suaves y delicados como el aleteo de un colibrí.

También como consulta escuché la versión de Ronald Brautigam en fortepiano y hay cosas muy interesantes, como el tipo de articulación que emplea, muy diferente a la que se escucha en piano. Pero lo que no me gustó de esta versión es que prácticamente toca otros matices, y le quita mucho misterio y pierde en diversas ocasiones los contrastes típicos en el estilo Beethoveniano.

De manera general, en el lenguaje musical de Beethoven podemos destacar que los silencios juegan un papel importante en su música ya que los usa para terminar frases y dejarlas en suspenso. La sonata *Waldstein*, es una obra brillante, rítmica y vivaz. Tiene un carácter totalmente heroico. Los contrastes súbitos entre *forte* y *piano* hacen la obra más amplia en todos los sentidos, de color, sensaciones e ideas. El virtuosismo que requiere esta sonata para su buena ejecución ha sido una de las causas por las que el pianista puede conquistar a su audiencia o salir derrotado. El deber de un buen intérprete es hacer brillar esta sonata, convertirse en un poeta de la interpretación musical.

3. Clara Wieck

4 Visiones Fugitivas Op. 15

Nace en Leipzig, Alemania el 13 de septiembre de 1819. Su padre Friedrich Wieck (1785-1873) estudió teología en la Universidad de Wittenberg y se estableció en Leipzig en 1814. Daba clases de piano e inició un negocio de venta y reparación de pianos. Su madre Marianne Wieck, nació en Tromlitz (1797-1872), hija y nieta de músicos estudió canto y posteriormente piano con quien se casaría años después: Friedrich Wieck.

El matrimonio Wieck tuvo 5 hijos, de los cuales dos murieron a edad temprana quedando así dos niñas y un niño. La pareja se separó en 1824 y pocos meses después se divorciaron. Clara, la mayor y sus hermanos quedaron bajo la custodia del padre. Tiempo después del divorcio su madre contrae nupcias con el músico Adolph Bargiel (1763-1841) y se mudan a Berlín por lo que el contacto con su hija Clara fue por correspondencia y visitas ocasionales. Cuando él murió en 1841, después de algunos años de mala salud, Marianne continuó impartiendo clases de piano para poder mantener a sus 4 hijos de su segundo matrimonio.

Desde muy temprana edad, el padre de Clara planeó una vida de concertista para ella y se preocupó por darle una formación completa, desde estudiar religión e idiomas (bajo su supervisión) hasta violín, teoría musical, armonía, orquestación, contrapunto, fuga y composición con los mejores maestros disponibles de Leipzig. Friedrich le inculcó el estudio de la música y actuó como su agente promotor para conseguirle presentaciones en Europa. Su primer recital de piano solo fue cuando ella tenía 11 años en la *Gewandhaus* de Leipzig, aunque dos años antes, el 20 de Octubre hizo su primera aparición en público en la ya mencionada sala. Al año siguiente se fue de gira a París, teniendo bastante éxito. Ese mismo año (1831), se publica sus *Cuatro polonesas para piano*. En 1833, comenzó a componer su concierto para piano, mismo que terminó en 1835 año en que lo estrenó con la *Leipzig Gewandhaus Orchestra*, dirigida por Felix Mendelssohn.

Clara Wieck se presentó en las salas de concierto de Leipzig, junto a los más jóvenes músicos de la época, incluyendo a Carl Maria von Weber y Frédéric Chopin. Dió conciertos por diversas ciudades europeas. En Viena recibe del Emperador el título de Real e Imperial Virtuosa de Cámara. Clara tenía 11 años cuando llegó un músico a estudiar con su padre, se trataba de Robert Schumann, quien era 9 años mayor que ella. Schumann vivió un tiempo en casa de los Wieck. Por lo tanto fue inevitable que entre Robert y Clara se forjara una amistad a pesar de la diferencia de edad. Tiempo después se enamoraron y en 1837 pidieron permiso al padre de Clara para casarse, ya que por ser

menor de edad necesitaba el consentimiento de sus padres o tenía que esperar hasta cumplir 21 años. Friedrich Wieck se opuso, argumentando que Robert era un partido indeseable, debido a sus malos hábitos: bebedor y depresivo, sin medios para mantener una familia y sus fracasadas relaciones con otras mujeres, en otras palabras: Wieck creía que Robert no podría darle una vida digna a su hija.

Clara Wieck y Robert Schumann se casaron antes de que ella cumpliera los 21 años de edad, acción que deterioró la relación entre padre e hija. Su matrimonio con Robert fue muy importante para la vida de Clara, no porque él fuera un compositor reconocido, sino que Robert la apoyaba mucho: la alentó en la composición, la contactó con editores, además en sus obras podemos ver una gran influencia de él. En esa época se acostumbraba que los compositores tocaran sus propias obras, pero Robert Schumann al lesionarse la mano tuvo que olvidar su sueño de convertirse en pianista virtuoso. Al dejar atrás el concertismo se dedicó a escribir música y a la crítica musical como editor de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*.

Clara comenzó a tocar en público las obras de su esposo, quien se dedicó a escribir en un inicio exclusivamente para piano y conjuntos de cámara. Una gran parte de las obras de Robert fueron dedicadas a ella. En 1846 Clara Schumann estrena el Concierto para piano y orquesta en La menor de Robert Schumann en Leipzig.

Tras la Muerte de Robert Schumann en 1856, Clara se traslada a Berlín, donde deja la composición para ganarse la vida dando conciertos. Las giras le llevaron a Inglaterra y Rusia. En 1878 Clara Schumann se convirtió en maestra de piano en el *Hochschule* en Frankfurt, pero no abandonó su carrera artística. Con la ayuda de Brahms, preparó la edición de la obra completa de Robert Schumann (publicada entre 1881 y 1893). Hizo su último recital de piano en 1891, pero continuó enseñando hasta su muerte en 1896 a la edad de 76 años.

Después de su muerte, su reputación como pianista y profesora fue en decadencia y sus composiciones fueron generalmente ignoradas, aunque el interés en su trabajo creativo revivió en la década de 1970 cuando las primeras grabaciones comenzaron a aparecer.

Catálogo y estilo de su obra

El catálogo de Clara Schumann se divide principalmente en dos partes, las obras con número de opus que van desde el 1 hasta el 23 y las obras sin número de opus. La mayor parte de su catálogo son obras para piano, ya sea como instrumento solista o música de cámara como por ejemplo los diversos *Lieder* que tiene compuestos entre 1831 y 1853. O su trío para violín, cello y piano. También tiene obras para orquesta, como su *Scherzo* para orquesta compuesto en 1830-1831.

Su labor se desempeñó como intérprete y editora de la música de su esposo más que como compositora. Gracias a Clara Schumann tenemos hoy día ediciones más precisas de la música de Robert Schumann, sobretodo su aportación en cuanto al *tempo* (pulso del metrónomo) en las ediciones revisadas por ella.

Al inicio de su obra se nota un estilo propio, que en la parte central de su periodo de composición se ve influenciada por Robert Schumann, que será un estilo romántico que Clara poco a poco va moldeando a su forma, y aunque logra impregnar sus obras con un estilo propio no se puede dejar de lado la gran influencia o tal vez la inspiración de su esposo.

4 Visiones fugitivas op. 15

Fueron compuestas en 1845 y están dedicadas a su hermana Marie Wieck. Un año antes de componer estas obras, los Schumann llegaron a Dresden, después de que Clara tuviera una serie de conciertos en Rusia. Ambos daban clases en el conservatorio de Leipzig, pero Clara seguía dando clases particulares en Dresden y posteriormente en Düsseldorf. Las obras compuestas en este periodo aunque pocas, reflejan su horizonte en expansión ya que además de escribir música para piano solo, lo hace también para ensambles de cámara, como las canciones op. 12 y 13 y el trio op. 17 para violín, violoncello y piano.

Análisis

En general, estas 4 obras tienen una estructura ternaria A-B-A y CODA.

1. *Larghetto*

Su estructura se explica en el siguiente cuadro:

Sección	Tonalidad principal	Compases
A	Fa mayor	1-16
B	Re menor	16-31
A'	Fa mayor	31-39
Coda	Fa mayor	39-47

El *Larghetto* está en Fa mayor, y su estructura es ternaria simple. Melódicamente es similar al *Lied* alemán: una melodía con acompañamiento de piano. La melodía es homofónica, y el acompañamiento tiene unas partes polifónicas.

La primera sección A, inicia con el tema un poco escondido, ya que empieza con un silencio de octavo y la mano izquierda con el acompañamiento armónico. La melodía inicia en la segunda mitad del tercer tiempo del primer compás. Es un tema tan melódico que fácilmente se queda en el oído. Esta exposición de la melodía continúa hasta el compás 7 donde se presenta una cadencia en el quinto grado para resolver en el compás 9 con la repetición del tema principal.



Fig. 64 *Larghetto* Op. 15, cc 1-4

El tema se repite sólo un poco más adornado en la melodía, pero el acompañamiento es igual. Termina en el compás 16 mismo donde comienza la sección B. Esta vez en tono menor, y no habrá una tonalidad establecida ya que hay una progresión de acordes de séptima por quintas. En esta parte melódicamente se entabla un diálogo entre la voz superior y el acompañamiento.



Fig. 65 *Larghetto* Op. 15, cc 16-18

Hasta el compás 24 ya tenemos una tonalidad establecida que es re menor. No dura mucho tiempo en esta tonalidad por que tendrá que modular para llegar a la repetición de la sección A en el compás 31 en la tonalidad inicial: Fa mayor.



Fig. 66 *Larghetto* Op. 15, cc 24-26

Esta parte A' varía en los ornamentos de la melodía y algunas notas más agudas, pero siempre manteniendo la misma melodía que al inicio. La *Coda* empieza en el compás 39 y tiene el mismo material melódico que el tema principal. Empieza en la tonalidad de Fa mayor y solamente hace cadencia hacia el quinto grado para terminar con una *codetta* en los últimos dos compases. Al final, una las dos voces en un arpeggio descendente con un matiz *pp* y un *ritardando* que crea una atmósfera de ensueño.



Fig. 67 *Larghetto Op. 15, cc 45-47*

2. *Un poco agitato*

Su estructura es la siguiente:

Sección	Tonalidad principal	Compases
A	La menor	1-27
B	Do mayor	27-59
A'	La menor	59-81
Coda	La menor	81-85

La segunda pieza contrasta mucho con la primera en varios aspectos: melódicamente es más ágil, de un carácter vivaz, un tanto nervioso. Es polifónica a 4 voces. La tonalidad está en modo menor y la articulación predominante es *staccato*, con acentos más marcados que la anterior. Empieza con una escala en la mano izquierda en el V grado que nos lleva a un momento de tensión en el primer tiempo del segundo compás, que resuelve en el tercero. Éste será el material principal que se repetirá varias veces en la sección A.



Fig. 68. *Un poco agitato, Op. 15, cc 1-3*

La segunda parte de la sección A tiene un tema que será importante para la parte B, ya que utilizará este material melódico para la sección B. Armónicamente cada vez que se presenta este tema existe tensión, ya que nunca resuelve a alguna tonalidad, sino que va haciendo progresiones hasta llegar el tono de la obra: La menor.

Fig. 69. *Un poco agitato*, Op. 15, cc 7-9

Después de la parte polifónica retoma el tema inicial de la parte A sutilmente variado, que nos conduce a un puente que lleva a la parte B. Esta nueva sección está en tono mayor, y desde el inicio vemos similitud con la Fig. 68. Está en Do mayor y aunque el tempo sigue siendo el mismo, las notas largas del inicio dan un carácter un poco más tranquilo y contrastante con la sección A.

Fig. 70. *Un poco agitato*, Op. 15, cc 27-31

La segunda parte de la sección B es nuevamente de carácter nervioso, insistente. Son notas repetidas agrupadas de tres en tres. Esta sección rítmica se repetirá a lo largo de la parte B, junto con la parte anterior (Fig. 69) pasando por diferentes tonalidades como La menor, Re menor, Fa mayor.

Fig. 71. *Un poco agitato*, Op. 15, cc 32-33

En el compás 55 empieza un puente que será el que nos lleve a la repetición de la sección A. Musicalmente es la parte con un matiz más suave y con una polifonía que se va entrelazando de un compás a otro. Desde este puente ya la obra está en La menor.

Fig. 72. *Un poco agitato*, Op. 15, cc 55-59

La repetición de la sección A empieza en el compás 59 y ésta no cambiará hasta el compás 82 que es donde empieza la *Coda*, que se realiza con el material melódico de la segunda parte de la sección A (Fig. 69) con la escala ascendente.



Fig.73. *Un poco agitato*, Op. 15, cc 82-85

3. *Andante Espressivo*

Su estructura se aprecia en el siguiente cuadro:

Sección	Tonalidad Principal	Compases
A	Re mayor	1-25
B	Fa sostenido menor, Do mayor	25-54
A'	Re mayor	55-74
Coda	Re mayor	75-86

Esta pieza está en la tonalidad de Re mayor, en un compás de $\frac{3}{4}$. Es similar en carácter a la primera de las 4 Visiones Fugitivas. De las 4 piezas del op. 15 ésta es la más polifónica debido a los acordes e intervalos que utiliza a lo largo de la obra. Los primeros 8 compases sirven de introducción armónica y un tanto melódica. Con acordes en la mano derecha que son complementados por la mano izquierda da pie a una apacible melodía.

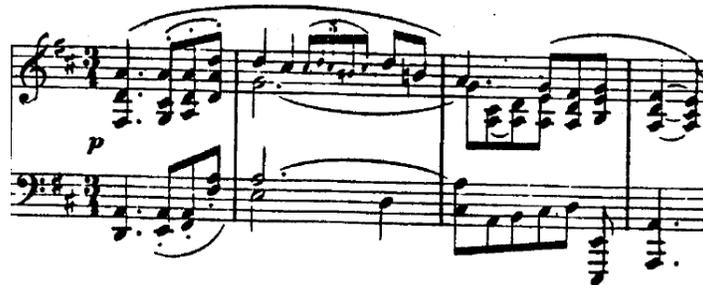


Fig.74. *Andante espressivo*, Op. 15, cc 1-4

En el compás 8 empieza la melodía en la voz superior, mientras que las demás voces acompañan esta línea. Armónicamente se mantiene en Re mayor, sólo presenta algunas cadencias de I-IV-V-I, pero siempre en la misma tonalidad.

Fig.75. *Andante espressivo*, Op. 15, cc 8-10

Después de la exposición del tema se repite con ligeras variaciones, similar a las otras piezas de esta colección. En el compás 23 empieza el puente que nos llevará a la siguiente sección. Este puente es importante porque rítmicamente cambia; ahora son sólo dieciseisavos. Con esta nueva figura rítmica se presentará el tema de la sección B.

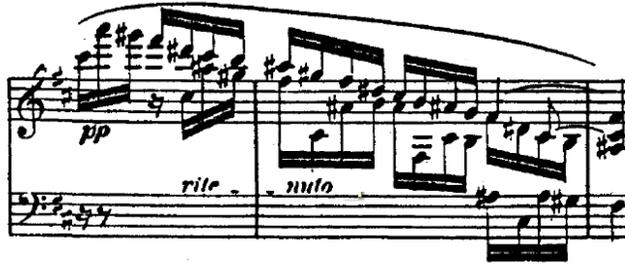
Fig.76. *Andante espressivo*, Op. 15, cc 23-24

La sección B inicia en el compás 25, con otra textura, ritmo, tonalidad y carácter. Esta pieza en particular recuerda a los nocturnos de Chopin, donde siempre es la primera parte tranquila y la parte central más apasionada. El ritmo más ágil da un carácter arrebatador a la obra.

Fig.77. *Andante espressivo*, Op. 15, cc 25-27

La tonalidad de la sección B es Fa sostenido menor, y tendrá algunas modulaciones tonos vecinos con el mismo tema presentado en la Fig. 77 en las tonalidades de Do mayor, Sol menor y Re mayor. Además de que esta sección debe tocarse *un poco piú animato* se puede procurar un poco de *rubato* para lograr el carácter de nocturno romántico.

Clara Schumann termina esta sección B con un pasaje de una escala descendente que inicia con la nota más aguda de toda la obra. Al terminar este puente de 4 compases se repite la sección A.

Fig.78. *Andante espressivo*, Op. 15, cc 49-51

En el compás 75 empieza la coda, que está hecha con el tema de la sección anterior. Si fuera una fuga, esta parte sería el *stretto*.

Fig.79. *Andante espressivo*, Op. 15, cc 75-76

La coda se extiende 10 compases más y termina con una escala similar a la que mencionamos al final de la sección B. (véase Fig. 78). Con la variante de que ahora en la escala descendente hay notas tenidas que servirán para reafirmar la tonalidad de Re mayor.

Fig.80. *Andante espressivo*, Op. 15, cc 82-86

4. Scherzo

Su estructura es *Rondó* y está explicada en el siguiente cuadro:

Sección	Tonalidad principal	Compases
A	Sol mayor	1-12
B	Si menor	12-28
A	Sol mayor	29-40
C	Mi menor	41-84
A	Sol mayor	85-96
B	Si menor	97-112
A	Sol mayor	113-124

La última de las 4 Piezas Fugitivas op. 15 es este *Scherzo*, que estructuralmente es un *Rondó*, es decir, que una parte (A) funciona como estribillo y se repite a lo largo de toda la obra. Está en la tonalidad de Sol mayor, en un compás de $\frac{3}{4}$. Cuenta con un carácter ágil, con mucho movimiento melódico. La armonía en general no cambia mucho, se mantiene casi siempre en los I y V grados.

La primera sección del *Scherzo* empieza con una melodía en la voz superior y en las otras dos voces está el acompañamiento armónico en la tonalidad de Sol mayor. Esta melodía tiene como característica la combinación de dos articulaciones: *Legato* y *Staccato*.



Fig.81. *Scherzo*, Op. 15, cc 1-4

La sección A se divide en dos partes: la primera con este tema en Sol mayor y la segunda en Si menor. La segunda sección tiene más movimiento melódico que la anterior, ya que casi toda la sección tiene figuras de octavos y arpeggios ascendentes y descendentes.



Fig.82. *Scherzo*, Op. 15, cc 13-16

Después de esta sección B en Si menor, una escala cromática con la mano derecha sola anuncia el regreso a la sección A que está en Sol mayor. Al finalizar la repetición de esta parte cambia el carácter del *Scherzo* e inicia la sección C que será la más larga de la pieza. La escritura tiene notas de larga duración, a manera de un coral luterano. Además Clara Schumann escribe la indicación de *Un poco più tranquillo* en la partitura. Claramente busca el carácter litúrgico en esta parte de la pieza. Este coral está en la tonalidad de Mi menor que será variado con algunas apoyaturas y notas de paso.



Fig.83. *Scherzo*, Op. 15, cc 40-43

El final de la sección C termina en una cadencia en Mi menor y sorpresivamente regresa al tema original (Fig. 81) y como particularidad de esta última pieza, no habrá *Coda*, sino que se terminará como se terminó la sección A.



Fig.84. Scherzo, Op. 15, cc -124

Comentario personal

La vida de Clara Schumann fue una mezcla de triunfo musical y tragedia personal. El divorcio de sus padres y la consiguiente pérdida de su madre en su infancia, la amarga lucha con su padre sobre su matrimonio, la enfermedad mental de su esposo y su muerte prematura, la enfermedad de un hijo que se encontraba recluido en un hospital psiquiátrico durante más de 40 años, y la pérdida de cuatro hijos le dejaron huella en su carácter y personalidad. No fue una mujer común, ya que rompió con muchos esquemas de la época. En ese tiempo, era frecuente encontrar “niñas prodigio” que tocaban muy bien obras virtuosas y conquistaban al público amante de la música. Pero la mayoría de estas jóvenes, al llegar a cierta edad, dejaban el concertismo y se dedicaban al hogar, a dar clases o a otras actividades musicales, alejadas de los escenarios. A diferencia de estas mujeres, la carrera de Clara continuó en los más altos niveles profesionales hasta pocos años antes de su muerte. Realizó alrededor de cuarenta giras de conciertos por el continente europeo y en todas partes era recibida con los más altos honores. Fue una profesional en el sentido económico también: cobraba dignamente, igual que los otros virtuosos de la época, pues fue por mucho tiempo el único soporte de la familia.

Elegí estas obras porque me parece muy importante rescatar y difundir a las compositoras que históricamente han ido quedando en el olvido y tienen un valor tanto estético como técnico muy alto. Mi intención es romper el paradigma del repertorio de concierto tradicional. Alejarme de los convencionalismos románticos. La labor como artista no sólo es tocar sino difundir las obras.

Hay pocas versiones en audio de estas piezas. La primera que encontré fue de la pianista estadounidense Nancy Fierro y su interpretación me parece muy atinada, aunque tiene algunos acordes que arpeggia, lo cual no es de mi agrado. Fuera de eso, el ritmo, carácter e interpretación me gustaron mucho. La primera pieza tiene en mi perspectiva el tempo ideal. En la segunda el carácter me parece un tanto lento, no tan nervioso como debería ser, debido a la falta de *staccato* en el tema principal. La tercera pieza coincide con la primera en cuanto a los acordes arpegiados. Me gusta el timbre que da en la melodía, y el drama que añade en la parte central (*Andante espressivo*) que da un carácter *Chopiniano*. Es lo que busco en mi interpretación. Por último la cuarta pieza me hubiera gustado un poco más rápido, pero el coral también lo contrasta mucho con la parte principal.

La segunda versión que elegí para comparar es la de la pianista alemana Konstanze Eickhorst. La primera pieza a mi parecer la realiza un poco rápida, pero juega un poco más con el *rubato*. La segunda pieza por la velocidad que toma (no tan rápida en comparación a la primera) no se nota tanto el contraste de *tempo* con la primera pieza. La tercera pieza es más cantabile que la versión de Nancy Fierro, me gustó más esta versión, a mi parecer es más poética. La última pieza la siento más juguetona que la versión anterior. Aunque la parte central, la siento más solemne con Fierro.

Por último la versión del pianista belga Jozef de Beenhouwer, es la única de las 3 pianistas que ha grabado la obra completa de Clara Schumann. Es importante mencionarlo porque nos dice que ha profundizado en el estudio estilístico de Clara Schumann. De hecho esta versión es la que más se acerca a lo que para mí es la interpretación correcta de estas piezas op. 15. La primera pieza es muy calmada y no juega tanto con *rubato* pero se escucha más contraste en los matices que en las versiones anteriores. La segunda pieza no me gustó el *tempo* que maneja, no transmite el carácter *agitato* de la pieza. Está un poco más lento que la indicación escrita en la partitura por Clara Schumann. En cambio la tercera pieza la siento un poco más rápida en el inicio, y por lo mismo no contrasta tanto la parte central como creo que debería hacerse. Por último el *Scherzo* lo toma en un tempo no tan rápido, pero da tiempo de disfrutar el contraste entre las articulaciones.

4. Serguéi Serguéievich Prokofiev

Toccata Op. 11 en Re Menor.

Nació el 23 de abril de 1891 en Sónstovka, actual ciudad de Krásnoye, en Óblast de Donetsk, Ucrania. Fue el último de tres hijos, pero sus dos hermanas mayores murieron a temprana edad, por lo cual fue criado como hijo único. Su madre Mariya Zitkova era pianista y su padre Sergey Alekseyevich Prokofiev ingeniero agrónomo. Desde chico, su padre supervisó su educación general en las ciencias naturales, además de que tenía una institutriz francesa y también, en diversos periodos, dos institutrices alemanas que se dedicaban a enseñarle las lenguas extranjeras. Su madre le brindó su primera educación en las artes.

Empezó sus clases de piano bajo la tutela de su madre cuando tenía cuatro años, misma edad en que hace sus primeros intentos de composición. Estas composiciones de la infancia incluyen valeses y marchas distintas, una para cuatro manos y otras pequeñas piezas para piano compuestas entre 1896 y 1901. En 1900 compone *Velikan* (El Gigante) una ópera infantil en tres actos y seis escenas, que interpretó para su familia con sus compañeros de juego tomando las partes. En 1901 inicia otro proyecto operístico, ahora sobre un tema al estilo Robinson Crusoe *Na pustinnikh ostrovakh* (En la isla desierta) pero sólo sobreviven algunas páginas de esta última.

En 1902, empieza a recibir lecciones particulares de composición. Ya con las herramientas teóricas necesarias, se encuentra en una búsqueda de su propio estilo musical. Ese mismo año comenzó a trabajar en una sinfonía en Sol mayor, dedicada a Glière, su maestro de composición. El primer movimiento fue completado en su totalidad, los otros movimientos sólo en versión para piano. Al año siguiente escribió una sonata para violín en Do menor.

Sus primeras obras, como el *Concierto para piano n° 1* (1911) y la *Suite para orquesta* (1914), no tuvieron mucho éxito ya que no correspondía con la línea nacionalista rusa que estaba de moda. En esa época compuso *El jugador*, ópera basada en la novela homónima de Fiódor Dostoievski, pero los ensayos estuvieron plagados de problemas y el estreno, previsto para el año 1917, tuvo que ser cancelado debido a la Revolución de febrero. Tiempo después, entró en el Conservatorio de San Petersburgo donde sus principales maestros fueron Lyadov (armonía, contrapunto y composición) y Rimsky-Korsakov (orquestración). Compuso varias piezas para piano solo que causaron incompreensión entre los conservadores. Fueron aclamadas como algo nuevo y progresista por los modernistas: *Navazhdeniye* (Sugestión diabólica, 1908), los *Four Études* (1909), y *Sarkazmī* (Sarcasmos), 1912-1914.

En el verano de aquel año, Prokofiev compuso su primera sinfonía denominada “Clásica”. Este es el nombre que él mismo le dio, dado que fue compuesta en un estilo que, según Prokofiev, Joseph Haydn habría usado si estuviera vivo en esa época. Su *Segundo Concierto de Piano* (1912-13, rev. 1923), escandalizó al público y a los críticos por su armonía disonante, ritmo, escritura pianística y su cadencia enorme en el primer movimiento.

Tiempo después, en 1923 se casó con la cantante de origen español Lina Llubera. En 1935 compone el Concierto para violín nº 2 en Sol menor opus 63. Entre las obras de este periodo destacan: *Pedro y el lobo para narrador y orquesta* y el ballet *Romeo y Julieta*. En 1938, Prokofiev colaboró con el cineasta Eisenstein en la película histórica *Alejandro Nevski*. Siempre activo en la composición en 1945 compone su 5ª sinfonía y en 1946 la ópera *La Guerra y la paz*. En 1947 compuso la última de sus Sonatas para piano.

El 20 de febrero de 1948 su esposa, fue acusada de espionaje y condenada y fue recluida en el *gulag*¹¹ durante ocho años, desde ese año hasta 1956. En 1948, Prokofiev compuso *Cuento de un hombre auténtico* que fue censurado. Cuatro años más tarde compuso la Sinfonía nº 7, por la cual recibió el premio Stalin. Muere en Moscú el 5 de marzo de 1953, se cree que por un derrame cerebral.

¹¹ Algunos autores se refieren a todas las prisiones y campos de concentración de la historia soviética (1917–1991) como los *Gulags*

Catálogo y estilo de su obra

Prokofiev mezcló las diferentes tendencias vanguardistas para usarlas en una sola estética, muy personal. Se dice que enriqueció todos los géneros que experimentó. *“La obra de Prokofiev puede dividirse en dos periodos: en el primero, muestra un lenguaje agresivo y disonante, además de un seductor lirismo; en el segundo, bajo las imposiciones soviéticas, tiene que ceñirse a la simplificación tonal.”*¹²

El extenso catálogo de Prokofiev incluye siete sinfonías, conciertos para instrumento solista (como sus conciertos para piano y para violín) música para cine y ballet, diversas óperas, música vocal, para coro y orquesta, coro solo, canciones para voz y piano y en cuanto a su música de cámara dos cuartetos, un quinteto, entre otras piezas.

Su música para piano, es una parte importante de su obra: nueve sonatas donde la tercera está escrita en un solo movimiento. Las sonatas 6, 7 y 8 son llamadas sonatas de guerra porque fueron compuestas durante la segunda guerra mundial. La novena fue dedicada al pianista Sviatoslav Richter. También compuso ciclos y piezas como los *Sarcasmos* y las *Visiones fugitivas*; repertorio obligado para cualquier pianista. Sergei Prokofiev, es un compositor que amplió el panorama de la música, creando un nuevo lenguaje y una nueva forma de composición para el piano.

Toccata op. 11

La palabra *toccata* viene del italiano *toccare* que significa tocar. Esta forma musical se desarrolló a partir de la improvisación, en la que el intérprete mostraba su virtuosismo. Se tiene registro de tocatas para teclado desde mediados del S. XVI. Tuvo su momento de esplendor con compositores como Girolamo Frescobaldi, Dietrich Buxtehude y Johann Sebastian Bach, entre otros. Durante el periodo clásico, a excepción de la *Toccata* en Do mayor de Czerny, y parte del romántico ningún compositor incursionó en esta forma musical; fue hasta el S. XIX que Schumann retoma esta forma musical al componer su *Toccata* op.7 (1836) y tiempo después Debussy integra la *Toccata* en su suite *“Pour le piano”* (1901) y Ravel en *“Le tombeau de Couperin”* (1914).

La *Toccata* en Re menor, op. 11 es una pieza para piano escrita en 1912. La primera edición data de 1913 y se estrenó por el compositor el 10 de diciembre de 1916 en Petrogrado. Prokofiev imprime su estilo sarcástico en esta obra sin dejar de lado el virtuosismo para el ejecutante.

¹² Helguera, Luis Ignacio. *La música contemporánea*. (s/p)

Análisis

La *Toccata* op. 11 se divide en varias secciones que se encuentran marcadas por la diferencia en la melodía y armonía de la pieza, además de que la escritura en cada una de las secciones es contrastante entre sí. Es una obra polifónica ya que tiene secciones a dos y cuatro voces. El ritmo de dieciseisavos es constante en toda la obra.

En el siguiente cuadro podemos ver de manera sintetizada las diferentes secciones que presenta la obra, además de las tonalidades predominantes:

Sección	Tonalidad predominante	Compases
A	Re menor	1-24
B	Re menor – Sol menor	25-56
C	Re menor – Fa mayor	57-76
D	Do mayor	77-96
A	Re menor	97-110
B	Sol menor – Sol sostenido menor	111-144
C	Re menor – Sol menor	145-168
Puente	Re menor	169-172
D	Re mayor	173-192
A	Re menor	193-213
C	Re menor	214-221
coda	Re menor	222-226

La sección A inicia con la nota Re en un registro grave, a manera de introducción ya que es repetitiva y va jugando entre la mano derecha (que reproduce la nota individual) y la mano izquierda (que toca la misma nota, pero con la octava más baja también).



Fig. 85 *Toccata* Op. 11 cc. 1-2

Esta sección A en *ostinato* va desde el compás 1 al 24. La sección B inicia en el último tiempo del compás 24, que aunque es un tema simple (el arpeggio de re menor) es clave para la *Toccata* ya que es este pequeño motivo el que se repetirá en toda la obra pasando por diferentes tonos cercanos y lejanos.

Fig. 86 *Toccata* Op. 11 cc. 24-25

Mientras el motivo principal permanece en la mano derecha, la mano izquierda acompaña con saltos cromáticos, motivo que será presentado en repetidas ocasiones a lo largo de la obra.

Fig. 87 *Toccata* Op. 11 cc. 24-28

El mismo motivo se mantiene pasando por los tonos de Sol menor y Do menor hasta el compás 57 que es donde comienza la sección C. Esta sección es más ágil en cuanto a la melodía de la mano derecha, que es una serie de terceras cromáticas que conducen hacia arriba mientras que la mano izquierda acompaña con octavas quebradas de I-V (re-la); la mano derecha sube hasta que una melodía acompaña las mismas terceras cromáticas ahora en manera descendente mientras la mano izquierda hace nuevamente las octavas quebradas ahora en el relativo mayor de la tonalidad de re, es decir Fa-Do. Este motivo se repite en Sol - Re y Si bemol - Fa.

Fig. 88 *Toccata* Op. 11 cc. 56-60

La sección D es la más polifónica de toda la obra, ya que consta de 4 voces: dos en la mano derecha y dos en la mano izquierda. La mano derecha tiene una melodía en la nota superior mientras que la voz media hace una escala de terceras cromáticas descendentes. El bajo de la mano izquierda tiene una escala en Do Mayor y el tenor una escala cromática ascendente. Este tema se repite en diversos registros y presenta pequeñas variaciones.

Fig. 89 *Toccata* Op. 11 cc. 77-78

Sigue una sección, que es la más imitativa en la pieza, debido a que el motivo principal (véase Fig. 86) aparece a manera de *fugato*, empezando en la mano izquierda en Sol menor y sigue la mano derecha en Mi bemol menor y así va jugando por diversos tonos como Si menor, Sol bemol menor, entre otros hasta el compás 118.



Fig. 90 *Toccata* Op. 11 cc. 110-112

Posteriormente varía esta sección haciendo la misma melodía imitativa sólo cambiando algunas notas en la mano izquierda. Termina en el compás 144 que es donde inicia nuevamente el motivo de la sección C sólo que de manera más extensa que la primera vez que apareció el tema en el compás 57 (Véase Fig. 88) ahora en la tonalidad de Re mayor, teniendo pequeñas tonos vecinos a Fa mayor, Sol menor.



Fig. 91 *Toccata* Op. 11 cc. 146-148

Esto lleva a un pequeño puente de 4 compases que conduce a un tema D que ahora aparece más violentamente al patrón melodía descendente. En la tonalidad de Re mayor, el motivo es nuevamente polifónico a 4 voces (Fig. 89). Regresa el Tema A en Re, con la variante en la mano izquierda al cambiar octavas. Prokofiev pasa de un matiz *fff* a un *pp* acompañado de un *ritardando* que prepara al del tema de la sección C (Fig. 87), mismo que conduce al motivo de la sección B con octavas en Sol bemol aumentado para finalizar con un *glissando* en 5 octavas del teclado para terminar al extremo del teclado en octavas de Re.



Fig. 92 *Toccata* Op. 11 cc. 222-226

Comentario personal

Elegí esta obra por diversos motivos. Inicialmente, tengo la sensación que Prokofiev no es un compositor que escuchemos muy a menudo. Probablemente porque no es fácil para el oyente y mucho menos para el intérprete. Con respecto al estudio de esta obra tuve muchos problemas desde el inicio para conseguir la *Toccata* ya que no hay muchas ediciones. Buscaba una digitada y de las 3 ediciones que vi (sólo una físicamente en la biblioteca de la ENM) ninguna estaba digitada. Al aventurarme en la lectura en el piano fue muy complicada por tantas disonancias. Tenía que ir rectificando compás por compás que tuviera las notas correctas. Por si fuera poco, después de un rato de estudio me empezaba a doler la cabeza y de alguna manera me aturdí tanta disonancia. Fue todo un reto en cuanto a la lectura y a la interpretación. Disfruté mucho el proceso de la obra porque cada vez que me sentaba a estudiarla iba descubriendo melodías ocultas, acentos y detalles que al inicio por el cuidado de sacar las notas correctas no tenía en cuenta.

Para el estudio de la obra usé la edición International Music Company, de 1913. Encontré otra edición, de 1955 que es casi igual a la primera: ninguna tiene digitaciones, tienen los mismos matices. Una interesante versión para escuchar es la grabación del mismo Prokofiev, aunque la calidad de audio no es la mejor, aporta una clara idea de la interpretación que buscaba al ejercer como intérprete de su música, en cuanto al carácter, pedales y matices.

Esta pieza es una obra maestra extremadamente difícil para la memoria y su ejecución; considero que Prokofiev es un gran compositor y que de alguna manera fue un innovador para el repertorio pianístico, no sólo por su escritura, sino también por los recursos que utiliza tanto rítmicos como de matices, registro del instrumento y modulaciones lejanas. Prokofiev definía su música como clásica, modernista, grotesca y burlona. Mi intención es mostrar todos esos calificativos en mi interpretación de la *Toccata* op. 11.

5. Julio Ituarte

Capricho de Concierto, Aires Nacionales Mexicanos “Ecos de México”

Nació en la Ciudad de México el 15 de mayo 1845. Fue un pianista, compositor y catedrático de música. Los datos acerca de su niñez son escasos, no se sabe con exactitud quienes fueron sus padres. Parece que su padre fue tesorero de la aduana de Santo Domingo. Ituarte hizo sus primeros estudios de música con José Ma. Oviedo y Agustín Balderas. Sus avances musicales fueron rápidos. En su adolescencia ingresó a la academia de piano de Tomás León, quien era considerado como el mejor pianista y maestro de la ciudad de México. Al poco tiempo se convirtió en el mejor alumno del maestro León, de esta forma inició una amistad con él y tuvieron varias presentaciones a cuatro manos. Esta relación continuó más como colegas que como maestro y alumno. Más tarde ingresa a la cátedra de Melesio Morales para perfeccionarse en armonía y contrapunto. A los 21 años era ya concertista renombrado: con éxito había ofrecido varios recitales en México y en Cuba. Perfeccionó su técnica con el español Gonzalo Núñez, cuando éste visitó México.

Su vida profesional se fue definiendo gracias a la formación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, en la década de 1860. Fue miembro prominente de esta Sociedad como “Socio Profesor”. En 1865 obtiene su primer trabajo como profesor en la Academia de Música del Padre Agustín Caballero, que más tarde se convirtió en el edificio del Conservatorio, donde desempeñó diferentes funciones: consejero, profesor, pianista, director de orquesta y de coros. Además de algún papel en la sección administrativa.

En 1868, después de haber ingresado al Conservatorio, obtuvo su propia cátedra de piano, misma que mantuvo hasta 1885. Se le comisionaron los cursos de “Canto coral con acompañamiento”, “Piano y acompañamiento”, además de formar parte del Consejo Administrativo junto con Melesio Morales, Cristóbal Reyes, Francisco Contreras y Gustavo Guichené. Dos años más tarde Ituarte compuso una obra coral para conmemorar las festividades del cinco de mayo, llamada *Himno a la Patria*. Entre 1872 y 1874, al parecer no tuvo labor artística. En 1875 reaparece como pianista ofreciendo cuatro conciertos, entre febrero y junio de ese año.

En 1877 preparó el coro de la Compañía de Ángela Peralta para el estreno de la ópera *Aída* de Verdi con Peralta en el papel principal. 1878 y 1879 son años que corresponden a otro periodo sin referencia sobre las actividades artísticas de Ituarte. Pero la década de 1880 fue muy importante

en la composición, pues aparecieron dos de las obras más importantes de su catálogo musical: *Ecos de México* y la zarzuela *Sustos y Gustos*.

En 1883 el Gobierno de México eligió algunas composiciones de diversos músicos que serían enviadas al gobierno de Venezuela, como un homenaje para aquel país en la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar. Entre ellas estaba una de Ituarte. En esta época Ituarte ya pensaba retirarse del Conservatorio para dedicar más tiempo a la composición y a sus clases privadas. Una vez que se separó del Conservatorio fue invitado a dar clases al recién Inaugurado "Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo".

En 1889 participó en un concierto junto a Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. El 12 de diciembre de 1895 se presentó con el violinista Jehim Prume y los pianistas Felix Sauvinet y Tomás León. Se dice que su escasa actividad como solista se debió a "*los fuertes dolores de pecho que Ituarte adquirió en las largas sesiones de estudio, de ocho a diez horas diarias, en su juventud.*"¹³ En esa época Ituarte estaba en la quinta década de su vida y a pesar de su mala salud regresó al Conservatorio de Música en 1897, donde permaneció hasta su muerte.

Al parecer, su único viaje fuera del país fue a Cuba, en la década de 1860 ya que aún no empezaba la moda de viajar al extranjero para estudiar y recibir enseñanzas de maestros europeos. Éstos se incrementaron gracias a Ricardo Castro. De alguna forma, Ituarte supo captar su entorno y plasmar a través de sus composiciones toda una serie de valores y creencias de aquella sociedad vinculada con las ideas románticas y nacionalistas. Murió en la Ciudad de México el 15 de septiembre de 1905.

¹³ Revilla, Manuel . Tomo II. Núm. 5 p. 84

Catálogo y estilo de su obra

Como pianista superó a todos sus contemporáneos. Fue maestro de piano de Villanueva y de Castro, y director de coros de la compañía de Ópera de Angélica Peralta. Formó parte del personal docente del Conservatorio Nacional desde 1868 a 1885, y de 1897 hasta su muerte. Transcribió al piano varias óperas de Morales, Verdi, Marchetti, Campana, Bizet, Von Souppé, Arrieta y Robaudi entre otros. Para teatro escribió dos zarzuelas: *Sustos y Gustos*, en dos actos (1887) y *Gato por liebre*, en tres (nunca fue representada). Es considerado, junto con Aniceto Ortega, el principal impulsor del romanticismo mexicano, y además predecesor del nacionalismo.

“Con la incursión de lo vernáculo y callejero a la privacidad del salón se cierra el amplio círculo que la música mexicana para piano trazó durante el siglo XIX. Lo público (...) se captura y se traslada al ámbito íntimo del salón; es decir, se vuelve privado con lo que el salón cumple su papel de filtro estético y se convierte en una prolongación refinada del menos selecto mundo exterior.”¹⁴

Una de sus aportaciones más notables para este estilo fue el Popurrí de Aires Nacionales “*Ecos de México*” para piano. Entre sus obras más importantes encontramos Capricho Elegante *La Aurora*; Romanza sin palabras *La Ausencia*; *El bouquet de flores*, colección de 100 danzas habaneras; abundantes *mazurkas*, polcas, oberturas, nocturnos y valsos.

Su catálogo comprende música vocal: compuso dos zarzuelas, una composición lírico-dramática, también música religiosa, además de dos corales, canciones y arreglos de melodías populares para voz y piano. Para piano compuso numerosas obras originales: hojas de álbum, caprichos, marchas, romanzas, meditaciones, barcarola, estudio, serenatas, idilios y nocturnos además de transcripciones sobre temas de ópera, opereta y zarzuelas, de sinfonías, himnos, dramas líricos, oberturas, estudios y romanzas.

Ecos de México.

El capricho de concierto *Ecos de México* es una obra para piano solo, de la que no se conoce con exactitud la fecha de su composición, pero fue editada por primera vez 1880. Esta obra adquirió rápidamente su fama, hasta llegó a tener un arreglo instrumental. Está dedicada a su discípulo Manuel S. Rivera. En esta obra culmina la tradición iniciada por José Antonio Gómez¹⁵ de llevar las piezas populares a pretensiosos arreglos pianísticos. Es un importante anticipo del nacionalismo. Está basada en canciones populares de México: *El Palomo*, *El perico*, *Los enanos*, *El Guajito*, *El*

¹⁴ Miranda, Ricardo. “A tocar, señoritas”, p.134

¹⁵ *Variaciones sobre un jarabe nacional*, o *Variaciones sobre un jarabe mexicano*. Son obras para piano de José Antonio Gómez compuesta en 1841. Parece ser el primer intento serio de emplear un estilo propio en la música del México independiente. Su estreno motivó a varios compositores jóvenes de la época (Ortega, Paniagua, Barilli y Morales) a crear piezas en este estilo “Prenacionalista”.

Butaquito, Las mañanitas y otros “Ritmos de jarabe”. Algo característico del romanticismo es que los compositores querían expresar su sentir, es decir, alejarse de las reglas y estructuras –como era costumbre en el clasicismo– y eso se ve reflejado en la música con carácter nacional, lo que da origen a un nacionalismo temprano, con el cual contribuyeron los compositores a forjar una identidad como pueblo. Ituarte no incursionó en otros géneros musicales, sino que exploró el virtuosismo de los grandes pianistas de la época romántica y fue así como la música popular se introdujo poco a poco en los salones burgueses mexicanos del siglo XIX por medio de los arreglos, ya sean en forma individual o en potpurri.

Ecos de México fue un éxito en sus días. Se realizaron dos ediciones y cuatro reimpressiones, además de que tuvo arreglos para banda y orquesta sinfónica. Cada una de sus portadas representa valores nacionalistas. “La más conocida es la primera, donde hay una lápida en la que se muestra el título de la pieza y el compositor. Aparecen las diversas plantas representativas del país, como las nopaleras, cactus y magueyes; así como una figura humana de piedra con el rostro de un niño, alusiva al pasado prehispánico y la arqueología nacional.”¹⁶

La primera edición apareció como *Ecos de México (Aires Nacionales) Capricho de concierto por Julio Ituarte*. La dedicatoria a su alumno sólo aparece en la 1ª y 2ª ediciones y en la 4ª reimpression.



Fig. 92 *Ecos de México* portada primera, segunda y cuarta ediciones

Gracias a esta obra, Ituarte fue considerado como un nacionalista y su obra fue muy apreciada por Manuel M. Ponce. El *Capricho de concierto, Ecos de México* es una gran muestra de la fusión del arte vernáculo y popular. Al inicio cuenta con una introducción muy al estilo virtuoso de los grandes compositores para piano como Chopin o Liszt. Anuncia a una obra monumental, como las rapsodias, baladas o fantasías del romanticismo. Ituarte nos sorprende después de esa gran introducción con *El palomo* en un carácter bastante juguetón, para seguir con una serie de juegos caprichosos pasando por diversas danzas populares como *El Jarabe tapatío, El perico, Los Enanos, Las Mañanitas, El Butaquito, El Guajito y El Atole*, entre otros. Estos *Ecos de México* son el reflejo de un sentir popular en el que reconocemos algunas melodías finamente estilizadas. Ituarte no fue el primero en hacer música académica con tintes populares. Tomás León compuso un *Jarabe nacional* y Aniceto Ortega un *vals-jarabe*.

¹⁶ Casco Centeno, Emilio. *Julio Ituarte (1845-1905): Vida y obra* p. 93

Análisis

La obra está estructurada de la siguiente manera: una introducción y 10 temas populares que pueden presentar variaciones de tempo, articulación, rítmica o tonales. Las tonalidades principales por las que pasa la obra son Mi bemol, La bemol y Re bemol. La estructura armónica es simple, en cada tema encontramos cualquiera de las dos progresiones: I-V-I ó I-IV-V-I. Todas las melodías populares están acompañadas por un bajo armónico simple, ya sea en acordes o arpeggios.

La introducción es virtuosa con arpeggios y terceras cromáticas descendentes sobre la dominante de Mi bemol, en un estilo cercano al de Franz Liszt.



Fig. 93 Ecos de México cc. 1

Esta introducción debe tocarse *ad libitum*, como si fuera el inicio de una fantasía. Al final de esta sección inicia una danza totalmente contrastante en cuanto a la escritura musical. Este tema A "El Palomo", está en la tonalidad de Mi bemol Mayor.



Fig. 94 Ecos de México cc. 2-5

A continuación se repite el tema A ahora ornamentado con más notas o saltos de octavas, siempre manteniendo la misma estructura melódica y armónica.



Fig. 95 Ecos de México cc. 17-20

Al terminar el tema A, con sus respectivas variaciones, Ituarte nos lleva a la siguiente danza con una breve introducción de cuatro compases a este tema que denominaremos B. Está en el tono de Mi bemol mayor con un bajo armónico con una cadencia de I-IV-V-I. Este tema B tiene dos breves desarrollos y una variación sobre el segundo de ellos.



Fig. 96 *Ecos de México* cc. 40-43

Sigue un puente de seis compases que introduce al tema C en Mi bemol mayor con el tema de “El perico”. Después se presentan variaciones del mismo tema.



Fig. 97 *Ecos de México* cc. 90-97

También presenta variaciones rítmicas (Fig. 98 y 99). La armonía y la melodía siguen estando en Mi bemol mayor y el bajo hace la cadencia I-IV-V-I como en los temas anteriores.



Fig. 98 *Ecos de México* cc. 123-130



Fig. 99 *Ecos de México* cc. 138-142

Después de las variaciones del tema C, se repite el mismo material melódico que ya había aparecido en el puente que está entre el tema B y tema C.



Fig. 100 *Ecos de México* cc. 154-158

Al final de esta repetición hay un Mi bemol repetido, que pasará de ser la tónica a ser el V grado de la escala de La Bemol mayor. En esta nueva tonalidad inicia melodía en la mano izquierda para iniciar con el tema D: *Los enanos* (jarabe que nace en 1863 debido a la segunda intervención francesa a México). Aparece en octavas mientras la mano derecha juega con un Mi bemol presentado en el rango de 3 octavas.



Fig. 101 *Ecos de México* cc. 172-176

Después del tema de *Los Enanos* aparece la segunda parte de la danza llamada "*El Guajito*", que como el jarabe anterior nace en la época de la segunda intervención francesa en México (este jarabe es de 1862). En la obra de Ituarte sirve como una transición para cambiar de tonalidad de La bemol mayor a Re bemol mayor.



Fig. 102 *Ecos de México* cc. 189-192

Esta nueva tonalidad de Re bemol es la tónica del tema E: *El Butaquito*. Dura 15 compases que armónicamente están en I-V-I que dan paso al tema F: *El Guajito*.

Fig. 103 *Ecos de México* cc. 208-211

La melodía *El Guajito* es un tema ágil, con una nota larga al final de cada compás y como tiene la indicación *scherzando* se puede tocar de una forma ligera, aprovechando esa nota larga al final de cada compás.

Fig. 104 *Ecos de México* cc. 223-227

Al final de este grupo temático hay un compas *ad libitum* que pareciera una pequeña cadencia, misma que culmina en un cambio muy drástico de *tempo* y carácter para presentar el famoso tema de: *Las mañanitas* (Tema G).

Fig. 105 *Ecos de México* c. 238

El tema de *Las mañanitas* es la sección más expresiva de la obra debido a que es la parte más lenta y *cantabile*, construido con base en un acompañamiento arpegiado en la mano izquierda y una melodía sola en la mano derecha.

Fig. 106 *Ecos de México* cc 239-242

Esta sección tiene breves variaciones solamente en el registro. La siguiente vez que aparece el tema se presenta en una octava superior. Justo antes de resolver en la tónica (Re bemol mayor) cambia súbitamente a un *vivo* que será el puente de 7 compases, en la misma tonalidad que terminará al iniciar la siguiente danza.



Fig. 107 *Ecos de México* cc 270-273

El tema H conocido como *El atole* es seguido por los temas I y J *El Murciélago* y *El convite* respectivamente. Son temas que se mantienen en la tonalidad de Re bemol mayor. *El atole* es una parte del Jarabe Tapatío que es un baile tradicional mexicano originario del estado de Jalisco, creado por el famoso compositor José Leopoldo Enrique Reyes Oliva. Este baile nació durante la revolución de 1870 como estandarte de unidad nacional, pues incluye los estilos dancísticos más famosos de diversas regiones en una mezcla llamada *Jarabe*. Principalmente combina dos figuras rítmicas: el octavo y el cuarto mientras la mano izquierda va haciendo el bajo armónico en la típica cadencia de I-V-I.



Fig. 108 *Ecos de México* cc 285-288

El Tema I *El murciélago* es una canción popular que data de 1880, de autor desconocido. Existen diversas versiones procedentes de Atotonilco el grande, Puebla, Hidalgo, San Luis Potosí, entre otras.



Fig. 109 *Ecos de México* cc. 300-304

Después de doce compases sigue una variación del tema H *El atole*.



Fig. 110 *Ecos de México* cc 340-34

y luego la misma variación sirve como enlace-introducción de ocho compases a una variación al estilo *lisztiano* de *Las Mañanitas*. Aquí la mano derecha hace uso de trémolo en dos octavas y la mano izquierda lleva el tema en los pulgares, convirtiéndose en el clímax de la obra.



Fig. 111 *Ecos de México* cc 367-371

Al final, hay una *Coda* de diez compases finalizando así el potpurri *Ecos de México*.



Fig. 112 *Ecos de México* cc 425-430

Comentario personal

Esta pieza es una de las obras más importantes del S. XIX para el repertorio pianístico mexicano, ya que fue una obra que abrió paso a otros compositores al estilizar los jarabes y temas populares para llevarlos a la sala de conciertos. En algunas reseñas ¹⁷ de los *Ecos de México* Ituarte sugiere dar cierta libertad al intérprete, no buscar una rigidez en la interpretación, que la ejecución no sea exactamente la de la partitura, sino que el verdadero artista sea capaz de transmitir una emoción, un sentimiento.

Después de haber superado los problemas técnicos que presenta la obra, que no es para nada sencilla debido a los pasajes virtuosos, hay que trabajar el carácter de la obra. Para mí eso fue lo complicado de la pieza: cada una de las diferentes secciones debe tener una diferencia en cuanto a carácter. Por lo que tuve que jugar con matices, pedales, articulaciones, entre otros recursos técnicos para poder lograr que cada uno de los jarabes tenga su personalidad.

En cuanto a la memorización trabajé por secciones. Separé cada una de las danzas y las fui trabajando por partes para que al unir las ya pudiera hilarlas y ver la obra como un todo, y no como diferentes movimientos como si fuera una suite mexicana. La edición que utilicé para su estudio como para las imágenes del presente trabajo es la primera, que fue editada en 1880.

Existen sólo 3 versiones grabadas, de las cuales dos son de la Mtra. Silvia Navarrete. La primera es de 1998 y la segunda es un complemento de la revista-libro *Artes de México* n° 97 del 2010. La otra versión es del pianista Cyprien Katsaris, del 2001. Las dos versiones de Silvia Navarrete son muy parecidas, mantienen el tempo, muy apegadas a la partitura. Por otro lado, Katsaris hace muchas variaciones en la obra en cuanto a los registros, repeticiones y matices.

Me gusta más la versión de Silvia Navarrete del 2010 porque es más clara al oído, siento que la de Katsaris está sobrecargada de notas y se preocupa más por mostrar su virtuosismo que en destacar el carácter popular. En general es una obra muy divertida que he disfrutado mucho trabajar y creo que debemos rescatar a los compositores nacionalistas porque el arte, específicamente la música, es uno de los medios de expresión más importantes que nos definió como nación.

¹⁷ Revilla, Manuel. *“Biografías de Músicos Mexicanos, Julio Ituarte”*, p. 115.

Fuentes

Bibliografía

- Buchet, Edmond. *Beethoven: Leyenda y realidad*. Ed. Rialp, S. A. Madrid. 1991.
- Casco Centeno, Emilio. *Julio Ituarte (1845-1905): Vida y obra*. M. Mus. Tesis, Universidad Veracruzana, Facultad de Música. 2005.
- Chiantore, Luca. *Beethoven al piano*, Ed. Nortesur. Barcelona, 2010.
- Forkel, J. N. *Juan Sebastián Bach*, 3ra reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Helguera, Luis Ignacio. *La música contemporánea. Cuando la política dirige a la música: el drama de Prokofiev*. CONACULTA, 1999.
- Lenz, Wilhem von. *Beethoven et ses trois styles*, 1852.
- Llinas, Julián. *La música a través de la historia*. Enciclopedia Salvat. 1982.
- Massin, Jean y Brigitte Massin. *Ludwig van Beethoven*. Ed. Turner. Madrid. 1987.
- Miranda, Ricardo: notas al disco: *Ecos de México, música para piano del siglo XIX*, México Prodisc, Clásicos Mexicanos, 1998.
- Miranda, Ricardo. "A tocar, señoritas", en *Ecos, Alientos y Sonidos: Ensayos sobre música mexicana*, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, México 2001 p.134
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación*. Segunda edición. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música. México, 1995.
- *Música de la Independencia a la Revolución*, Artes de México n° 97, Marzo 2010.
- Sadie, Stanley (Ed.) *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan Publishers. Londres, 1980. 18 Tomos.

Hemerografía

_____ "Música de la Independencia a la Revolución." Artes de México n° 97, Marzo 2010.

Revilla, Manuel. "Biografías de Músicos Mexicanos, Julio Ituarte", *Revista Musical Mexicana*, 7 de Septiembre de 1942, tomo II, núm 5.

Publicaciones en línea

- "Bach, Johann Sebastian.", en *The Oxford Dictionary of Music, 2nd ed. rev. Oxford Music Online. Oxford University Press*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e715?q=johann+sebastian+Bach&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (15 febrero 2013)
- Burnham, Scott G "Beethoven, Ludwig van.", en *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg19#S40026.19> (10 Marzo 2013)
- Caldwell, John. "Toccatà.", en *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035?q=toccatà&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit (4 enero 2013)
- Fabregat, Alex " J S Bach" en http://www.jsbach.es/index_bio.htm (17 febrero 2013)
- Fuller, David & Peter Holman. "Charles Dieupart.", en
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07781?q=charles+dieupart&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (17 febrero 2013)
- Ledbetter, David. "Prélude.", en
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302?q=Prélude&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (17 febrero 2013)
- Prevost, Dominique. lvbeethoven.com <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Biografia.html> (23 Marzo 2013)
- May, Florence. "The Childhood of Clara Schumann.", en
<http://archive.org/stream/girlhoodofclaras00mayfuoft#page/316/mode/2up> Cap. XIX (10 Abril 2013)
- Norris, Geoffrey & David Nice. "Prokofiev, Sergey Sergeevich.", en *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford University Press*
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5375?q=Prokofiev&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (2 enero 2013)
- Wolff, Christoph. "Bach.", en *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*,

- http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=iohan+n+sebastian+Bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (15 febrero 2013)
- Works of Prokofiev, Sergey. en *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/22402#S22402.5.3 (3 enero 2013)
 - Redepenning, Dorothea. "Prokofiev, Sergey." en *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22402?q=Prokofiev%2C+Sergey&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (2 enero 2013)
 - Reich, Nancy B. "Schumann, Clara." en *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25152?q=Schumann+Clara&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (13 Abril 2013)
 - Schumann, Clara. List of works, en *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/25152#S25152.3 (13 Abril 2013)
 - Wheelock , Alexander and Dixie Harvey. "Maelzel, Johann Nepomuk.", en *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17414?q=Johann+Nepomuk&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit (8 Agosto 2013)

Partituras

- Bach, Johann Sebastian. *English suites BWV 806-811*. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 45.1 . Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.
- Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte* (pp.125-52), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862-90.
- Beethoven, Ludwig van. *First manuscript - Waldstein Sonata*. Beethoven Haus. en [http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.21,_Op.53_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.21,_Op.53_(Beethoven,_Ludwig_van))

- Ituarte, Julio *Ecos de México. Aires nacionales. Capricho de concierto para piano*. Ed. H. Nagel Suc. México, 1882.
- Prokofiev, Sergei. *Collected Works, vol.1*. Ed. Muzgiz, Moscow, 1955.
- Schumann, Clara *4 Visions fugitives Op. 15* Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. [1845]. Plate 7215 Reimpreso: Dover Publications, 2000.

Fonografía

- *Bach, English Suites BWV 806- 911*. Andras Schiff, piano. Decca, 1990. B0000041UP.
- *Bach: English Suites Nos. 2, 4 & 5*. Murray Perahia, piano. Sony, 1999. B00000HXL7.
- *Bach: English Suites, Vol. 2 - Nos. 4, 5 & 6*. [Limited Edition, Original Recording Remastered]. Glenn Gould, piano. Sony Classical, 2002. B00006FI7Z.
- *Beethoven: Piano Sonatas, Vol.3*. Alfred Brendel, piano. Vox (Classical), 1992. B000001K2S.
- *Beethoven: The Complete Piano Sonatas [Box Set]*. Wilhelm Kempff, piano. Deutsche Grammophon. 1991 B000001GCC.
- *Beethoven: Piano Sonatas, Vol. 5*. Andras Schiff, piano. ECM Records, 2007 B000TLPW5I.
- *Clara Schumann: Complete Piano Works [Box Set]*. Jozef de Beenhouwer, piano. CPO Records ,2001. B00005MAV1.
- *Clara Schumann Piano Works*. Eickhorst, Konstanze, piano, CPO Digital Recordings, 1995 B000001RUM.
- *Prokofiev plays Prokofiev*. Sergei Prokofiev, piano. Delta, 1995. B000001VJ9
- *Ecos de México, música para piano del siglo XIX*. Silvia Navarrete, piano. Clásicos mexicanos, 1998. B00000IGLO
- *Piano mexicano*. Cyprien Katsaris, piano. Piano 21. S-a. B00005NQLC.

Anexo I

Síntesis para el programa de mano

Johann Sebastian Bach (1685-1750) Suite Inglesa n° 5 en Mi menor BWV 810

Bach fue un compositor, organista, clavecinista, violinista, violista, maestro de capilla y cantor alemán de música del Barroco, el miembro más importante de una de las familias de músicos más destacadas de la historia, con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados.

La suite es una obra musical del S. XVII compuesta por varias danzas barrocas. Contrastan una de otra por su distinto ritmo y carácter, que dan un sentido dramático de “contraposición” claro-oscuro, típico del estilo Barroco. Nikolaus Forkel, el primer biógrafo de J.S. Bach, describe al conjunto como “Seis grandes Suites” que fueron compuestas alrededor de 1715, mientras que el compositor estuvo viviendo en Weimar.

La suite inglesa en Mi menor, está compuesta por un *Preludio*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Passepied (I y II)* y *Gigue*.

El *Preludio* originalmente consistía en la improvisación que hacía el intérprete con su instrumento para comprobar la afinación. En este caso, el preludio tiene como función ser la introducción de la Suite. La *Allemande* es una danza tempo lento, un tanto melancólica. La *Courante* es contrastante a la danza anterior ya que es rápida y de carácter enérgico. La *Sarabande* es por tradición la danza más lenta de la suite y su principal característica es que el segundo y tercer tiempo van a menudo ligados, dando un ritmo distintivo, conocido como ritmo de punto o puntillo. Esta danza antecedió a la marcha fúnebre. El *Passepied* tiene una forma ternaria, es decir que inicia una parte A y en medio se da la sección B que es contrastante y termina al regresa a la parte A. La última danza es la *Gigue*, que es uno de los movimientos más virtuosos de esta Suite debido al manejo de las melodías en ambas manos y a su carácter ágil.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) Sonata para piano Op. 53 en Do mayor “Waldstein”

Compositor, director de orquesta y pianista alemán; Beethoven es uno de los compositores más reconocidos de la historia música debido a la influencia que tuvo en los compositores que le sucedieron. Uno de los más importantes legados que hay en la literatura pianística son sus 32 sonatas para piano solo, donde cada una refleja la personalidad revolucionaria y su crecimiento como compositor.

Beethoven se dio a la tarea de innovar en general, todas sus sonatas para piano presentan nuevas sonoridades o nuevas estructuras. Adicionalmente, siempre estuvo al tanto de las construcciones de los nuevos instrumentos de teclado. Exigía a los constructores de pianos mejorar la sonoridad y la resistencia de los mismos, siempre buscando lograr su objetivo: encontrar un instrumento que fuera capaz de cumplir con todas sus expectativas. La sonata *Waldstein* también conocida como *Aurora* fue compuesta en 1804 y recibe el nombre de Waldstein porque está dedicada al conde Ferdinand von Waldstein, quien fuera el primer protector de Beethoven cuando éste siendo adolescente empezaba en la composición. Fue publicada el 15 de mayo de 1805 con este epígrafe: *Grande Sonata pour le Piano-Forte, composée et dédiée a*

*Monsieur le Comte de Waldstein, Commandeur de l'ordre Teutonique a Vinsberg et Chambellan de Sa Majesté I. & I. R. A., par Louis van Beethoven. Op. 53. A Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie.**

Está dividida en dos amplios movimientos con una introducción lenta entre ellos, que sustituiría a la primitiva idea de un *Andante*. En el primer movimiento *Allegro con brio* el compositor presenta los dos temas que usará en la obra. El primer tema es insistente y repetitivo, el segundo tema es contrastante en cuanto a melodía, velocidad y carácter. Es un tema *Cantabile* a manera de Coral. El segundo movimiento *Introduzione: Adagio Molto*, es una introducción lenta que sirve de enlace al tercer movimiento *Rondo: Allegro molto – Prestissimo*. Este último movimiento es la culminación de la obra, con un tema que claramente hace alusión al nombre Aurora por su carácter brillante.

Las sonatas para piano de Beethoven exigen un virtuosismo pianístico que hasta entonces no se había visto. Algo característico en el estilo Beethoveniano, es el manejo de los matices contrastantes en el instrumento.

Clara Schumann (1819-1896) 4 Visiones Fugitivas Op. 15

Fue una pianista y compositora destacada del siglo XIX. El público europeo la consideraba en el nivel de Franz Liszt o Segismund Thalberg, famosos pianistas virtuosos de aquella época. Su labor se desempeñó más como intérprete y editora de la música de su esposo, Robert Schumann, más que como compositora.

Las 4 *Visiones Fugitivas Op. 15* fueron compuestas en 1845, y están dedicadas a su hermana Marie Wieck. Un año antes de componer estas obras, los Schumann llegaron a Dresden, después de que Clara tuviera una serie de conciertos en Rusia. Las obras compuestas en este periodo, aunque pocas, reflejan sus horizontes en expansión ya que además de escribir música para piano solo, Clara escribe para ensambles de cámara. Ejemplo de esto son las canciones op. 12 y 13, y el Trio op. 17 para violín, violoncello y piano.

Estas 4 piezas tienen en común su estructura, que al igual que el *Passepied* de Bach, es A-B-A. Contrastan entre sí debido a la diferencia en cuanto a velocidad. La primera pieza, *Larghetto*, es una obra de carácter tranquilo con una parte intermedia apasionada que claramente contrasta con el tema inicial. La segunda, *Un poco agitato*, es de carácter ágil. La tercera lleva la indicación *Andante Espressivo* y como su nombre lo indica es una pieza expresiva, totalmente romántica por su carácter *cantabile*, que contrasta con la parte B que es apasionada, similar a los Nocturnos de F. Chopin. La última pieza es un *Scherzo* (que significa broma). Es una obra de carácter juguetón que en la parte intermedia tiene un Coral que inmediatamente regresa a la parte de carácter alegre.

Estas 4 piezas recuerdan un poco a las Romanzas sin Palabras de Félix Mendelssohn por su lirismo y su manejo de las voces. En general, la música del Romanticismo tiene como característica el uso de un amplio registro en cuanto a volumen y extensión en el teclado. La obra de Clara Schumann refleja su virtuosismo como intérprete debido a la dificultad que conllevan. Aunque son cortas, las piezas son de un alto nivel de dificultad.

*Gran Sonata para Pianoforte, compuesta y dedicada al conde de Waldstein, Comendador de la Orden Teutónica de Vinsberg y Chamberlain de Su Majestad I. & I. R. A. por Louis van Beethoven. Op 53. En Viena, la Oficina de Arte y la Industria.

Sergei Prokofiev (1891-1953) *Toccata Op. 11*

Fue un compositor, pianista y director de orquesta ruso que desde temprana edad mostró aptitud para la música. Mezcló las diferentes tendencias vanguardistas para usarlas en una sola estética que daría como resultado su propio estilo. Se dice que enriqueció todos los géneros que experimentó. Su obra puede dividirse en dos segmentos: el primero con un lenguaje agresivo, disonante, sarcástico; y el otro construido bajo las imposiciones soviéticas: tonal y un poco más tradicional.

Su música para piano es una parte importante de su obra, además de que fue un compositor que cambió la concepción del piano gracias a las diversas sonoridades y recursos musicales que podemos apreciar en todo su catálogo musical.

La palabra *toccata* viene del italiano *toccare*, que significa tocar. Esta forma musical se desarrolló a partir de la improvisación, en las que el intérprete mostraba su virtuosismo. La *Toccata* en Re menor op. 11 es una pieza para piano escrita en 1912. La primera edición data de 1913 y se estrenó por el compositor el 10 de diciembre de 1916 en Petrogrado. Se trata de un mayor desarrollo de la forma *toccata*, no sólo teniendo el estilo sarcástico y agresivo característico de Prokofiev sino también un carácter improvisatorio y virtuoso para el ejecutante. Esta obra se divide en varias secciones que se encuentran marcadas por la diferencia en la melodía y armonía de la pieza, además de que la escritura en cada una de las partes son contrastantes entre sí. Es una obra polifónica, tiene secciones a dos y cuatro voces de un carácter ágil, y en donde además podemos reconocer fácilmente el estilo sarcástico que caracteriza la obra de Prokofiev.

Julio Ituarte (1845-1905) *Capricho de concierto "Ecos de México"*

Fue un compositor, pianista, y director de orquesta y coros mexicano. Escribió zarzuelas, música religiosa, obras para voz y piano, para coro, así como una gran cantidad de música para piano, además de arreglos y transcripciones de obras de otros compositores. Como pianista superó a todos sus contemporáneos. Fue maestro de piano de Felipe Villanueva y de Ricardo Castro. Es considerado, junto con Aniceto Ortega, el principal impulsor del romanticismo mexicano, y además es predecesor del nacionalismo. Una de sus aportaciones más notables para este estilo fue el popurrí de Aires Nacionales "*Ecos de México*" para piano.

El capricho de concierto *Ecos de México* es una obra para piano solo de la que no se conoce con exactitud la fecha de su composición, pero fue editada por primera vez 1880. Esta obra es un importante anticipo del nacionalismo ya que está basada en algunas canciones populares de México.

Ecos de México fue un éxito en sus días. Se realizaron diversas ediciones y llegó a tener arreglos para banda y orquesta sinfónica. Es una gran muestra de la fusión del arte vernáculo y popular. Al inicio su introducción –muy al estilo virtuoso de los grandes compositores como Chopin, Liszt o Brahms– anuncia a una obra monumental, como las rapsodias, baladas o fantasías del romanticismo. Ituarte nos sorprende después de esa gran introducción con *Las Mañanitas* en un carácter bastante juguetón, para seguir con una serie de juegos caprichosos pasando por diversas danzas populares como *El Jarabe Tapatío*, *El Perico*, *Los Enanos*, *El Butaquito*, *El Guajito* y *El Atole* entre otros.

Es una obra pianísticamente virtuosa donde el intérprete tiene que jugar con diversas dinámicas para dar un contraste en cada una de las canciones populares. Es una obra de fácil audición y divertida tanto para el intérprete como para el oyente.